



Litikon

ČASOPIS PRE VÝSKUM LITERATÚRY
JOURNAL FOR LITERATURE RESEARCH

Litikon • 2020 • ročník 5 • číslo 1

Hlavný redaktor / Editor-in-Chief

PhDr. Dušan Teplan, PhD.

Redaktori / Editors

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

Redakčná rada / Editorial Board

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

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

prof. dr hab. Joanna Czaplínska (Uniwersytet Opolski)

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

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

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

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. Mgr. Radek Malý, Ph.D. (Univerzita Karlova)

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

doc. PhDr. Zoltán Rédey, PhD. (Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre)

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 slovenského jazyka a literatúry, 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 máji 2020.

Periodicita vydávania: 2x ročne

IČO vydavateľa: 00157716

EV 5380/16

ISSN 2453-8507

Obsah / Table of Contents

ŠTÚDIE / ARTICLES

.....

- 5 **K časopisu Mladé Slovensko**
To the Magazine Mladé Slovensko
Karol Csiba
- 18 **Výjimka pravidlem: Viktor Šklovskij, Carl Schmitt a Karl Popper**
The Exception as the Rule: Viktor Shklovsky, Carl Schmitt, and Karl Popper
Petr Steiner
- 33 **Zlomky k Williamovi Ritterovi a k *Obrazom (vy)snívanej krajiny***
Fragments to William Ritter and *The Images of Dreamland*
Katarína Bednárová
- 46 **De/tabuizace výrazu v *Rivers of Babylon*?**
K problematice českého překladu
De/tabuization of Expression in Rivers of Babylon?
On the Problem of Czech Translation
Jana Pátková
- 57 **K symetrii a asymetrii antroponým v prozaickom texte**
On Symmetry and Asymmetry of Anthroponyms in a Prose
Andrea Fedorková
- 68 **„Smrti, má paní, má vzácná paní Smrti...“**
Poetika bolesti a smrti v díle portugalské básnířky Florbely Espancy
“Death, my lady, my precious lady of Death...”
The Poetics of Pain and Death in the Work of the Portuguese poet Florbela Espanca
Kateřina Ritterová
- 77 **Uplatnenie binárnych opozícií v Tatarkovej próze *Pred zrkadlom***
Application of Binary Oppositions in Tatarka's prose *In Front of a Mirror*
Milan Kolesík

POZNÁMKY A KOMENTÁRE / NOTES AND COMMENTS

.....

- 91 **Od autora k spisovateľovi**
Niekoľko poznámok k publikácii *Spisovateľ ako sociálna rola*
From Author to Writer
A Few Notes on the Book *The Writer as a Social Role*
Marián Pčola

RECENZIE / REVIEWS

.....

- 101 Koliová, Marianna. *Cestopisné obrazy v premenách času. Reprezentácia Tatier a Váhu v cestopisoch prvej polovice 19. storočia.* (Gabriela Tobiašová)
- 103 Šrank, Jaroslav (ed.). *Podoby mesta v slovenskej poézii 20. storočia.* (Valér Mikula)
- 107 Tatár, Jozef. *Diagnózy literatúry. O akademickej literárnej vede v Banskej Bystrici.* (Jozef Brunclík)
- 108 Všeticka, František. *Francie literární.* (Tomáš Lietavec)

K časopisu Mladé Slovensko

Karol Csiba

Ústav slovenskej literatúry SAV

To the Magazine Mladé Slovensko

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 5-17

The material study focuses on the selective reconstruction of articles published in the magazine Mladé Slovensko (Young Slovakia). For a better outline of the circumstances of its publication, it also uses selected articles published in the magazines DAV and Prúdy. A look at the existence and activities of Mladé Slovensko journal in the case of this article touches on several contemporary journalistic articles that determine social, ideological, cultural and literary interpretations. Each of these areas is characterized by a different language, which is reflected in the diverse portrayal of Slovak post-revolutionary society. The individual articles are based primarily on the opposites of the old and new, conservative/traditional and modern, international and national. In this context, the study points to some aspects of the literary-journalistic depiction of Slovak society in the 1920s and 1930s.

Keywords: Mladé Slovensko, generation, society, culture, interwar journalism, modernity, tradition

Cieľom tejto štúdie je podať poznámky k čítaniu časopisu Mladé Slovensko. Recepciu vybra- tých textov charakterizuje istá aktualizovaná pripomienka dobovej existencie tohto periodika. Pre lepší náčrt okolností jeho vydávania sú v práci využité aj vybrané príspevky z časopisov DAV a Prúdy. Články z obdobia rokov 1919 až 1933, ktoré sledujeme, sú usporiadané chrono- logicky a zachytávajú najmä dva tematické okruhy. Prvá skupina článkov dešifruje prepojenosť kultúrno-literárnych, politických, hospodárskych a národných línií pri vytváraní poprevratovej spoločnosti. Druhú skupinu článkov tvoria reflexie konkrétnych literárnych diel slovenských tvorcov. Autori recenzií a štúdií si všimajú predovšetkým ochotu písať spoločensky angažova- nejšie diela, ktoré by zobrazovali sociálne vzťahy na Slovensku a ponúkali umelecky relevantné spoločenské analýzy. Oba typy článkov sa dajú chápať aj ako súčasť diskusie o obraze slovenskej medzivojnovnej spoločnosti. Čítanie vybraného časopisu začínam trochu paradoxne poznám- kou k poslednému roku jeho vydávania.

Článok *Desať ročníkov „Mladého Slovenska“* z roku 1933, ktorého autorom je redaktor ča- sopisu Emil F. Nový, podáva zhrnutie krátkeho príbehu periodika ako samostatnej publikač- nej platformy. Mladé Slovensko je charakterizované ako literárno-spoločenský mesačník slo- venskej vysokoškolskej a stredoškolskej mládeže, začína vychádzať krátko po prevrate v roku 1919, najprv v Budapešti, potom v Prahe, v roku 1924 sa redakcia presídľuje do Bratislavy.

O časopise autor píše: „Hybnou silou národne prebudených vrstiev oslobodeného Slovenska hneď po prevrate je slovenská mládež študujúca, ktorá spontánne prispieva hrivnou k budovaniu novej oslobodenej slovenskej kultúry. Spojivom tejto mládeže je časopis „Mladé Slovensko“, ktorého začiatky korenia v samých začiatkoch oslobodeného národného a kultúrneho života na Slovensku po prevrate“ (Nový, 1933, s. 157). Príčiny vzniku Mladého Slovenska vysvetľuje E. F. Nový posilnením významu mladej generácie pri formovaní národného života. Na jednej strane vidí skupinu študentov, ktorá sa venuje literárno-umeleckej tvorbe, na druhej nachádza skupinu zameranú na riešenie ideových otázok. Vo vývoji časopisu identifikuje viaceré špecifiká. Od piateho ročníka (1923) sa podľa jeho slov Mladé Slovensko pod vedením Jána Roba Poničana stáva predovšetkým literárno-umeleckým časopisom, no zároveň začína nadobúdať proletársky charakter a komunistickú orientáciu. Po ovládnutí periodika Voľným združením študentov socialistov zo Slovenska sa tak začína meniť na jednostrannú literárnu i politickú tribúnu ľavice. Zväz slovenského študentstva, ktorého bol časopis orgánom, zastavuje jeho vydávanie. V roku 1928 dochádza k obnoveniu Mladého Slovenska, ktoré sa stáva znovu literárnym časopisom, v priebehu ďalšieho roka sa mení na kultúrnu revue. Napriek opätovnému zániku v roku 1929, keď sa nepriamym pokračovaním stávajú tri ročníky časopisu Luk, hovorí E. F. Nový o ambícii periodika „byť tribúnou mladej verejne činnej a vedeckej tvorivej mladej slovenskej generácie“ (s. 158). Výrazom tohto snaženia má byť podľa autora už obnovený desiaty ročník generáčného časopisu Mladé Slovensko. V poslednej fáze vychádzania už v ňom literatúra nezohráva dôležitú úlohu.

Už v prvom čísle Mladé Slovensko z roku 1920 publikuje budúci spisovateľ, režisér, dramaturg, člen spolku Svojeť a spoluzakladateľ Voľného združenia socialistov zo Slovenska a DAVu Alex Križka článok *Otcovia a deti*. Dotýka sa v ňom témy konfliktov medzi starými a mladými. Tieto stretky považuje za celkom prirodzené. Konštatuje, že vládnuca generácia a generácia túžiacia po vláde musia na seba naraziť. Podľa jeho slov neexistovala historická doba, keď sa staršia generácia vzdala dobrovoľne vedúcich spoločenských pozícií. Domnieva sa však, že ideový profil „otcov“ začína zaostávať za požiadavkami aktuálnej doby a stáva sa anachronickým. Mladá generácia sa, naopak, usiluje o realizáciu nových myšlienok. A. Križka konštatuje, že v súboji generácií sa stretávajú dva „extrémy“. Práve z tejto konfrontácie dvoch antagonistov odvádza intenzitu súboja, ktorej zdroje tkvejú vo vzájomnej nenávisti dvoch táborov. Hodnotí to stručne: „Starí sú konzervatívni, mladí radikálni. Výsledkom boja nie je ani radikálny prevrat, aký chceli mladí, ani status quo, ktorý hájili starí, ale vyššia etapa vývojová, odpovedajúca dobe a jej podmienkam“ (Križka, 1920, s. 2). Konfliktom generácií sa podľa jeho vyjadrenia nedá zabrániť, rovnako nie je možné ľubovoľne modifikovať spoločenský vývoj, a preto sa nedá pretvoriť ľudská povaha v jej základných konštruktívnych rysoch. Nevyhnutné je ale pochopiť vývinové zákonitosti života a postupne sa s nimi zmieriť. Identitu pokrokového radikála a revolucionára formuje podľa autora istý kontakt takéhoto človeka s nenávisťou a represívnym stíhaním zo strany tých starých, ktorí ho považujú za násilníckeho a spoločensky nebezpečného jedinca. Rovnaké je to v prípade, ak sa niekto hlási ku konzervativizmu. A. Križka vníma takýto pohľad na svet ako znak istej rezistencie voči razantnejšie presadzovanej spoločenskej pokrokovosti. Autor je v tejto súvislosti presvedčený, že v súboji generácií celkom určite uspeje tá mladá. Jej ideový základ však bude sformulovaný odlišne ako v momente jej vstupu do generáčného súboja.

Od siedmeho čísla z roku 1922 začína redakcia Mladého Slovenska uverejňovať úvahy o novom umení. V prvom z článkov Ľudovít Suchánek hovorí otvorene o potrebe odmietnutia jeho predchádzajúcich podôb a zdôrazňuje nevyhnutnosť prípravy podmienok pre nové umenie, čo vyžaduje premenu spoločenských podmienok. Konkrétne o tom píše: „Nutnosť revolúcie je vidno i v úpadku myšlienkového a citového života predvojnového človeka, ktorý žil značne povrchno. [...] Umenie musí byť vrátené životu, byť v súlade s dobou a určené výchovným prostriedkom ľudových mäs túžiacich po nových formách životných, ktoré postavia človeka na výšku dôstojnosti do hĺbky citového sveta. Dnes len takéto umenie môže zadostučiniť svojmu poslaniu“ (Suchánek, 1922, s. 187). Kľúčom k naplňaniu tohto cieľa by sa malo stať tzv. zosocializované umenie, prenikajúce k širšiemu kolektívu. Predovšetkým od predstaviteľov mladej inteligencie autor očakáva účasť v súboji medzi novým a starým svetom. Je presvedčený o tom, že zmenené spoločenské podmienky si vyžadujú aj modernejšiu podobu umenia. Predpokladá, že moderné umenie by síce malo vychádzať z rámca doby, no nemalo by sa mu prispôsobovať. V predvojnovom období nenachádza kauzálny vzťah medzi obrazom vonkajšieho života a kultúrou. Úlohu moderného umenia vidí najmä v anticipácii budúcnosti.

Obrazu poprevratovej spoločnosti sa v ôsmom čísle Mladého Slovenska z roku 1922 venuje aj Ľudovít Ruhmann v článku nazvanom *Chorý národ* (pod značkou -nn.). Hneď v úvode píše: „Celý náš život trpí bezzásadovosťou. Nemáme jasných línií v kultúrnom, v politickom a v hospodárskom živote, jednak že nemáme ľudí, ktorí by tvorili pre viacmiliónovú národnú spoločnosť, nie je ani prostredie, ktoré by dalo vyniknúť takému človeku a tým aj myšlienke, ktorá by sa mohla ujať, vzrásť, zakvitnúť, rozšíriť a zakoreniť, nie je kolektívne vedomie, ktoré určuje ľudské tvorenie k účelnosti od jednoduchého pojmu k jeho najzložitejším kombináciám – náš život je nesúvislou stavbou labilných formuliek“ (-nn., 1922, s. 193). Autor ďalej konštatuje, že poprevratové obdobie je vyplnené akýmsi súvislým smútkom. Tvrdí, že sa pod to podpisuje „tisícročné utrpenie“, od ktorého sa Slováci nedokážu odpútať. Minulosť podľa autora determinuje aj život mladej generácie. Namiesto hľadania nových životných ciest sa jej predstavitelia uspokojujú s tými starými, čím sa stavajú proti pokroku a budúcnosti. Aktuálny stav spoločnosti prirovnáva k procesu „zahŕňovania“. Riešenie vidí v radikálnej premene doterajšieho života na Slovensku, ktorý charakterizuje takto: „Treba učiť cisársky rez – v spôsoboch nášho doterajšieho života, treba vyrezať chorý úd, ktorý zabezpečuje ostatné tiež už nakazené. Tým chorým údom – je tá stará, nezdravá generácia, nové údy sú vekové stupne mladej generácie“ (s. 194). Študenti by sa mali preto dištancovať od minulosti a zamerať sa na formovanie budúcnosti. Obroda národa a rozvoj mladej generácie sa podľa jeho slov zaistí iba bez asistencie „reklamných hesiel“ (s. 194) o národne pracujúcej mládeži.

V druhom čísle časopisu Prúdy z roku 1923 reflektuje Štefan Jansák niekoľko ročníkov Mladého Slovenska.¹ Článok je zároveň pohľadom na obraz študentského života na Slovensku. Poprevratovú činnosť mladej generácie považuje autor za nedostatočnú. Toto konštatovanie vychádza do značnej miery z predchádzajúceho kritického hodnotenia Bohdana Pavlu

¹ Tibor Pichler charakterizuje časopis Prúdy takto: „Prúdy začali vychádzať v roku 1909 s cieľom ‚rozviriť, rozprúdiť stojaté vody slovenského národného života‘ a vychádzali pravidelne, odhladnuc od prestávky počas 1. svetovej vojny, až do roku 1938. Ich profil bol slobodomyselný a antikonzervatívny“ (Pichler, 2005, s. 762).

(publikovaného pod značkou Paľo).² Š. Janšák upozorňuje na sebakritickosť mládeže, čo je podľa jeho slov viditeľné od prvého čísla *Mladého Slovenska*. V tejto súvislosti poukazuje na absenciu jednotnacej organizačnej bázy verejného života mladej generácie a tiež na jej neschopnosť formulovať presnejší program aktivít a riešenia problémov slovenského študentstva. Za jeden z nedostatkov považuje premenu časopisu *Mladé Slovensko* na výlučne literárno-umelecké periodikum, ktorému však chýba relevantné reflektovanie vedeckých, filozofických, politických a náboženských otázok, čo vníma ako problém odkrývajúci istú ideovú a myšlienkovú „sterilnosť“ mládeže. V tejto súvislosti píše: „Ctím si neobyčajne túto snahu a túžbu po novom, najmä u mládeže. Ale nesmie to byť póza. Akým spôsobom však chce mládež ukázať ‚starým‘, že jej myšlienky, smery, spôsoby práce sú lepšie, originálnejšie, keďže si nevšíma toho, že sa vôbec nezaobera tým, čím starí“ (Janšák, 1923, s. 68). Namiesto relevantnejšieho zapájania sa do riešenia poprevratových spoločenských procesov sa podľa autora článku venuje mládež rozvíjaniu abstraktnej komunistickej ideológie.³ Za dôležité ale považuje praktickejšie úsilie mladej generácie reagovať na praktické potreby národa a podieľať sa na jeho sociálnom rozvoji.

Na dobový záujem prúdistickej publicistiky o *Mladé Slovensko* upozorňuje vo svojej štúdii *Prúdy ideovej moderny* aj Vladimír Bakoš. Všíma si najmä reflexie viacerých dobových problémov, ku ktorým priraduje aj „neujasnenosť snáh a ideového smerovania mladej generácie“ (Bakoš, 2009, s. 922). V treťom čísle *Prúdiv* z roku 1924 potvrdzuje tento záujem opätovne Š. Janšák v texte *O literárnej činnosti študentstva*. V intenciách názvu poukazuje na skutočnosť, že v tvorbe mladej generácie dominuje básnická a beletristická tvorba. Absentujú, naopak, práce historické, literárnohistorické, prírodovedné, etnologické, národohospodárske, sociálno-politické atď., čo autor spája s nezáujmom o analýzy každodennosti. Dokumentuje to najmä na príklade študentských časopisov, ktoré sa zameriavajú na pôvodnú tvorbu alebo literárnu kritiku.⁴ Touto formou sa podľa autora usilujú predstavitelia rôznych ideologických smerov o vyjadrenie vlastných politických názorov, ale tiež názorov na spoločnosť, národ a tiež jednotlivca, čo považuje za špecifickú slovenskú kuriozitu. Uvažovanie o literárno-beletristickej činnosti slovenskej mládeže dáva Š. Janšák do súvislosti s vyhraňovaním sa jej predstaviteľov voči podozreniu s tradicionalizmom a voči tomu, že ich tvorba nadväzovala kontinuálne na diela starších tvorcov, ktorých nevnímajú ako svoje vzory. Minulosť a tradíciu, naopak, definujú ako príčinu chybných determinácií ovplyvňujúcich hodnotenie aktuálnych spoločensko-kultúrnych otázok. Autor však poukazuje aj na jeden z dobových paradoxov. Hovorí o akejsi predstave dobrého slovenského národovca, pretrvávajúcej od doby pôsobenia Ľudovíta Štúra, ktorej zodpovedal jednotlivec píšuci beletriu. V intenciách tohto spôsobu uvažovania preto

² Autor v texte konštatuje: „Priznajme si pravdu, že mládež terajšia nepriniesla si do verejného ruchu mnoho aktívnych položiek. Väčšina slovenskej mládeže vyšla z maďarských škôl, je presýtená spomienkami na maďarské ovzdušie, jej základné kultúrne pomysly korenia sa v maďarskej školskej tradícii. [...] Mládež všade má právo na bujnú nespokojnosť a revolučnú túžbu po zmene. Keby neskúsená mládež nemala mať odvahu na radikálne prevraty, kto že by sa mal odvážiť? Ale v našej mládeži je na podiv málo radikalizmu“ (Paľo, 1922, s. 150).

³ „Mládež však nebolí hlava z každodenného plahočenia ‚starých‘, alebo celého národa. Pre ňu v jej sociálnej precitlivosti neexistuje žiadna iná sociálna otázka, len vlastná. Prehnaným kultom vlastného ja, nekonečnými starosťami o vlastnú drahocennú osobu vychovávajú sa hrdinovia, neschopní napísať desaťriadkovú správu do novin bez vopred vyplateného honorára“ (Janšák, 1923, s. 69).

⁴ „Vezmite študentské časopisy ktoréhokoľvek smeru, jadro tvorí vždy beletria, básneň alebo literárna kritika. Zvyšok je malá drobnosťka, organizačné správy a viac nič“ (Janšák, 1924, s. 142).

poznávaná, že mladá generácia sa takmer identicky vracia k tomuto obdobiu a tvorivým aktivitám. Exponovanie „spisovateľstva“ ako formy protestu mladých voči tradícii preto vidí Š. Janšák ako jednoznačný vývojový anachronizmus.

Predchádzajúca skupina článkov odкрýva niektoré špecifiká slovenskej poprevratovej spoločnosti. Autori sa v nich snažia prepojiť kultúrno-literárne, politické alebo nacionálne východiská. V príspevku A. Križku rezonuje téma súboja medzi staršou a mladou generáciou. Ich konfrontáciu vníma ako súčasť stretu medzi „tradíciou“ a „modernosťou“. Ostré hrany medzigeneračného konfliktu, naopak, zmierňuje. Domáce zaostávanie za umelecky progresívnymi európskymi iniciatívami pripisuje na vrub oneskoreným a menej výrazným myšlienkovým zápasom medzi generáciami. Jednu z príčin spomaleného kultúrneho vývoja na Slovensku vidí práve v slabšej ideovej profilácii „mladých“. O potrebe radikálnej premeny slovenskej spoločnosti uvažuje aj L. Ruhmann. Riešenie vidí v prekonávaní negatívnych rezíduí minulosti. Zaraďuje k nim aj tézu o historicky dedenom utrpení Slovákov. Obrodu národa chápe ako kľúčovú úlohu mladej generácie. Jej angažovanie sa v procese modernizácie spoločnosti súvisí podľa L. Suchánka s hľadaním modernej podoby umenia, ktoré by zodpovedalo novým spoločenským podmienkam a výzvam. Pohľad na reakcie časopisu Prúdy však ponúka často odlišné hodnotenie spoločensko-kultúrnej aktivity značnej časti mladej generácie a zároveň redakcie Mladého Slovenska, čo pohľad literárnej histórie produktívnym spôsobom ovplyvňuje, resp. diverzifikuje našu predstavu o medzivojnovom dialógu o spoločnosti, kultúre, tradícii a modernosti.

Na tieto texty nadväzuje v štúdiu druhá skupina článkov. Reflexie konkrétnych literárnych textov tematicky súvisia s problémom zobrazovania slovenskej poprevratovej spoločnosti, rozširujú a modifikujú viaceré závery vyššie spomenutých autorov a rovnako sa zapájajú do už spomenutej dobovej diskusie o vývoji Slovenska a jeho kultúry. Z pohľadu dnešného akceptovania jej vtedajších protichodných reflexií sa ukazuje ako inšpiratívna práca poľskej spisovateľky, literárnej kritičky a sociologičky kultúry Kingy Duninovej, ktorá sa dotýka vzťahu literatúry so spoločnosťou. Autorka vo svojom uvažovaní vychádza z tézy, že „literatura interpretuje svet a my interpretujeme literaturu, k interpretácii pristupujeme s celým souborom našich dosavadných znalostí a predsudů. Vyjednávame také o našich interpretáciách s jinými. Tak vznikajú naše znalosti o spoločnosti, ktoré vyplývajú z literatury. Stále však musíme mať na paměti, že společnost, již se zabývá literaturou, neexistuje – existuje jen taková společnost, kterou jsme sami vytvořili“ (Duninová, 2018, s. 83 – 84). Takéto úvahy o spoločnosti zobrazovanej v literatúre majú preto subjektívny charakter. Literatúra a spoločnosť podliehajú identickým spôsobom spracovania, ktoré mení každé nové čítanie.

V roku 1924 je v dvojčísle Mladého Slovenska (2 – 3) pod značkou „DAV“⁵ publikovaná recenzia zbierky poviedok Jozefa Cígera Hronského *U nás* (1923). Hneď v úvode nájdeme

⁵ Publikovanie pod kolektívnou značkou „DAV“ odzrkadľuje pomer ľavicových avantgardných tvorcov k otázke autorstva. Michal Habaj o tom píše: „Avantgardné stratégie prítomné v písaní a publikačných postupoch autorov DAVu možno prítom identifikovať už pri narábaní s konceptom autorstva. [...] Ten sa ohlasuje predovšetkým v značke DAV, ktorou sú viaceré texty signované a získavajú tak intenciu programového gesta, kde je kolektív alebo skupina dôležitejší ako konkrétny jednotlivec. Prítom môže ísť o texty napísané kolektívne, ale tiež o texty jedného autora (napr. Siráckeého alebo Okáliho). Inou formou popretia individualizmu je publikovanie textu bez uvedenia mena autora“ (Habaj, 2017, s. 272 – 273).

kritické hodnotenie, podľa ktorého je slovenská poprevratová prozaická tvorba, presnejšie jej štruktúra, doposiaľ veľmi chaotická. Tvoria ju rôznorodé myšlienkové a literárne prúdy, ktoré sú vzájomne konfrontované bez toho, aby ich niečo integrovalo. Toto hodnotenie, mimochodom, korešponduje s vyjadreniami autorov z prvej časti štúdie. V recenzii sa ďalej uvádza, že jednotlivé diela síce charakterizuje diletantizmus ich tvorcov, píšucich bez ideovej syntetickosti a formálnej vyspelosti, no dajú sa identifikovať tri hlavné prúdy prozaickej tvorby: „Prvý vyrastá z domácej, dedinskej pôdy, je pokračovaním línie Kalinčiak – Kukučín – Tajovský – Čajak – Timrava; druhý vychádza tiež z domácich pomerov, ale nie dedinských, ale malomestských – všima si a dokonca i zabieha do cudziny, prinášajúc si stade čiastočne látku i formu; tretí prúd má svoje korene v idealizme, v túžbe po novote, nevychádza z konkrétosti, ale z nejakého fantastického, zrovna fanatického ovzdušia, ľubovoľne psychologizujúc národ, rasy, masy“ (DAV, 1924, s. 18). Kniha J. C. Hronského je v recenzii zaradená do prvej skupiny, ktorej zjednocujúca charakteristika je pre samotného prozaika priliehajúca. Podľa recenzenta majú mať námety a látka predobraz v autorovom rodisku, spôsob písania by mal odkazovať na literárny štýl M. Kukučina. Recenzia upozorňuje aj na Hronského pravdepodobne nezámerne inšpirácie prózami J. G. Tajovského. Dokumentujú to motívy rodinných sporov či typické obrazy dedinského života, podmieňujúce podobné charaktery a povahy postáv. Ešte výraznejšia je podľa článku podobnosť s realistickým spôsobom zobrazovania vonkajšieho života. Štylisticky prepracovaný jazyk Hronského poviedok podľa autora kompenzuje oslabenú literárnu originalitu a kreatívnosť.

V tom istom dvojčíse Mladého Slovenska sa venuje literárnym reflexiám slovenskej spoločnosti Ján Rob Poničan. Umelcov považuje za kľúčových predstaviteľov národa, ovplyvňujúcich život celého spoločenstva. V úvode článku *O slovenskej literatúre* vyjadruje presvedčenie, že kritická reflexia doterajšej slovenskej kultúry je úlohou pre mladú generáciu, ktorá sa stane zárukou objektívnej, vedeckej literárnej kritiky. Autor si však uvedomuje zložitú tohto procesu. Literárny kritik by mal podľa jeho mienky registrovať všetky európske literárne prúdy, okrem toho by mal mať široký kultúrny prehľad vo filozofii, vede, náboženstve a politike. Aj preto autor v článku deklaruje zámer stručne zhodnotiť dovtedajší stav domácej kultúry a načrtnúť perspektívy jej vývoja. Genézu kultúry hľadá v „sedliackej podstate Slovákov“ (Poničan, 1924, s. 86). Podľa názoru J. R. Poničana Slovákom chýba silnejšia stredná vrstva, ktorá bola štandardne súčasťou spoločnosti okolitých národov. V tejto súvislosti ďalej píše: „Príčiny sú všeobecne známe. To sa odráža i v našej literatúre a literatúra je fotografickou snímku duševného života každého národa. Citujem niekoľko mien: Sládkovič, Kukučín, Hviezdoslav, Vajanský, Jesenský sú troška z mesta. Potom: Rázus (zápasiaci so svojim mŕtvym prostredím), Urbanovič. Mestské prostredie začína novšie svoju absorbujúcu činnosť. [...] Mestskému životu nemôže rozumieť človek, ktorý je presiaknutý duševnými vlnami, dojmami, tepnami dediny. Naša literatúra bola dedinskou a je dedinskou, lebo literáti žili a viac menej žijú na dedine. Knižné vzdelanie nezastrie vplyv skutočnosti samej. U básnikov je to samé: Sládkovič, Rehor Uram-Podtatranský, Jesenský, Kompiš, Krčméry, Lukáč, Smrek, Borin. Smer od dediny k mestu“ (s. 86 – 87). Oneskorený vznik slovenskej strednej (mestskej) vrstvy sa viaže na aktuálny kultúrno-spoločenský vývoj, ktorý je podmienený prírodnými, hospodárskymi a kultúrnymi aspektmi. Pri charakterizovaní mestského prostredia hovorí J. R. Poničan o dvoch ideológiách bojujúcich o primát: meštiackej a proletárskej. Pri tej prvej je presvedčený o jej zániku, druhú považuje za perspektívnu. Argumentuje tvrdením, že dobové Slovensko je determinované fašizmi náboženskými a kultúrnymi predsudkami. O zmenu tejto situácie by sa mala postarať

podľa jeho slov mladá generácia. Jej predstavitelia by sa mali zaradiť do kontextu svetovej literatúry, z ktorej čerpajú podnety. Autor je presvedčený o tom, že ak sa chce moderná slovenská literatúra rozvíjať, musí vychádzať z proletárskej ideológie. Kresťanský a meštiacky pohľad na svet a jeho zobrazenie považuje za neaktuálne.

V prvom čísle Mladého Slovenska z roku 1928 v texte nazvanom *Román veľkého rozmachu* hodnotí Andrej Mráz mladú poprevratovú prózu. Začína konštatovaním, že jej predstaviteľom väčšinou chýbala odvaha písať spoločensky a kultúrne zásadnejšie diela. Zvlášť mladí autori sa mali uspokojovať s kratšími námetmi, hoci sa od nich očakávalo písanie nových slovenských románov. Podľa jeho vyjadrenia viacerí mladí autori začínajú pracovať na koncepciách svojich románových diel. Ako najvýraznejší výsledok týchto snáh vníma román Mila Urbana *Živý bič* (1927). V tejto súvislosti si A. Mráz všíma aktuálnejšie obrazy slovenskej dediny. Má dojem, že ani po prvej svetovej vojne sa domáca literatúra od jej zobrazovania neodchýlila. Ako vhodný príklad zotrávania v dedinskej téme uvádza tvorbu J. C. Hronského či staršieho L. N. Jégeho, tematizujúceho humor a komiku dedinského života. Podľa autora ide o „nadväzovanie na klasický základ rozprávok vypestovaný Kukučínom. Problémovosť a životný boj dedičanov je tu zotretý inou stránkou života: komickými príhodami vyplývajúcimi z úzkostlivého ľpenia na návykoch a zo slabosti srdca. Rozpor medzi slabými jednotlivcami a životnou nutnosťou. A táto životná nutnosť sa dobrácky smeje nad márnym pechorením týchto osôb“ (Mráz, 1928, s. 18). Takúto podobu dedinského realizmu však vníma ako nedostatočnú a vyslovuje potrebu kvalitatívneho posunu. Jednotlivým dielam vyčíta skresľovanie vonkajšej skutočnosti. Umelecká realita absorbovaná zo slovenského vidieka stala sa povrchnou a zjednodušenou. Aktuálnejšie zobrazenie slovenského vidieka však vidí A. Mráz už v kratšom románe M. Urbana *Za vyšším mlynom* (1926), v ktorom si všíma záhadný a rozporuplný vnútorný život oravského sedliaka. Netvorí ho priamočiara a jednoducho zobrazené city a postoje, ale skôr životné rozpory plné emocionálnych vzruchov. Za kľúčový považuje obraz tragického prežívania jednotlivých životných udalostí, odzrkadľujúcich vnútorný konflikt jednotlivca so životom a bohom. Ešte pozitívnejšie hodnotí A. Mráz román *Živý bič*. Definuje ho ako koncepcne odvážne dielo, vyplnené detailmi a životnou a citovou intenzitou. Zdôrazňuje v ňom rovinu emócií, ktoré považuje za prenikavé, jedinečné a pravdivé. Autor si všíma Urbanovo úsilie o zobrazenie autentického života človeka, žijúceho v zapadnutej slovenskej dedine. V jeho existencii vidí odraz kolektívnej bolesti, utrpenia a negatívnej spoločenskej atmosféry, v ktorej sa odohrával život viacerých generácií. O tejto aktuálnejšej podobe slovenskej dediny A. Mráz píše: „Život tu nie je chaotická spleť škuľavých názorov, ale živelná pravda, čo vyhrkla z mäsa a krvi živenej tvrdou prácou a pri nedostatku slnka. Ale tento život každým svojim dychom volá po práve na život“ (s. 19). V románe teda identifikuje prozaikovo odmietnutie idealizácie a povrchnosti pri zobrazovaní tradičnej literárnej témy. Je presvedčený o tom, že pre samotného M. Urbana je humánna kultúra návratom k ľudskej prirodzenosti, ktorú mala civilizácia zdegradovať. Napriek tomu podľa autora prozaik nerezignoval na hľadanie kladnej ľudskej bytosti, pri ktorej je explicitná pudovosť, z ktorej by mohol vzniknúť kladnejší vzťah k životu a ľuďom. V románe *Živý bič* v postave dekana Mrvu nachádza typ syntetizujúci v sebe humanitu a prirodzený ľudský cit. Práve v ňom vidí schopnosť pokojne analyzovať a chápať hĺbku ľudskej existencie. M. Urbana považuje za tvorca, ktorý pozná psychológiu ľudu, čo ho odlišuje od predchádzajúcich slovenských spisovateľov tematizujúcich dedinu. Román *Živý bič* preto v závere hodnotí ako „umelecky najhodnotnejší a časove najaktuálnejší. Životne najživotnejší“ (s. 21).

V kontexte dobovej reflexie próz M. Urbana pripájam pre porovnanie neskoršie a trochu odlišné hodnotenie jeho tvorby. V treťom čísle štvrtého ročníka časopisu DAV z roku 1931 publikuje Vladimír Clementis reflexiu románu *Hmly na úsvite* (1930) s názvom *Hmlistý komunizmus v Hmlách na úsvite*. M. Urbana považuje za aktuálneho spisovateľa, ktorý sa venuje súčasným témam. Vyslovuje tézu, že práve jeho diela by sa od slovenskej literárnej tradície dali odvodzovať veľmi ťažko, dokonca by ich nedokázal literárnohistoricky definovať. Samotného tvorcu vníma ako občana vlasti v období, keď väčšina angažovanejších intelektuálov revoltuje proti „surovému a rozkladnému kapitalizmu“ (Clementis, 1931, s. 7). V. Clementis sa v texte nezameriava na literárnu hodnotu diela, ale do centra pozornosti kladie obraz dobovej sociálnej situácie, stvárnenej v tomto diele. V intenciách názvu deklaruje kolektívne úsilie redakcie DAVu zaujať presnejšie stanovisko k „hmlistým partiám a mystickým sociálnym perspektívam“ (s. 7) románu. M. Urban podľa jeho slov zachytil a zanalyzoval posledných desať rokov politického života na Slovensku. Autor reflexie si zároveň kladie otázku, či je v diele zachytený komplexný obraz spoločnosti. Občasnú bezradnosť v zobrazovaní sociálnych problémov identifikuje V. Clementis aj v prozaikovom uvažovaní o identite robotníka. V. Clementis to dokazuje úryvkom z Urbanovej prózy: „Boli sebavedomí, čítali noviny, poznali veci, zaujímali sa o ne a mali svoje pevné názory, ale za tým všetkým viazol akýsi ťažký, hluchý príznak, akási železná nepochopiteľná filozofia, ktorá sa nedala len tak stráviť. Boli to iné svety, iné ideály, živene ľudmi, ktorých odchovala periféria, továrne a železný rev strojov“ (s. 7). Práve z nepochopenia tejto „železnej filozofie“ – „filozofie“ proletariátu – vychádzajú prozaikove mysticky podfarbené obrazy sociálnych vzťahov. Tie prekvapujú V. Clementisa o to intenzívnejšie, že nie sú prepojené s priliehajúcimi spoločenskými analýzami. Autor článku ďalej pripomína, že Urbanovo zobrazovanie mestského prostredia je opatrné, pričom poukazuje na samotný autorský štýl. Podľa V. Clementisa končí Urbanova literárne zobrazovaná cesta do mestského prostredia presunom na vidiek, kde chce prozaik „stvorit' nového človeka“, resp. „nezaťaženú generáciu“ (s. 7). Takéto autorské rozhodnutie však nepovažuje za realizovateľné východisko. V závere vyjadruje názor, že svet robotníka zostáva pre prózu M. Urbana nejasný (zahmlený), hoci práve robotnícku triedu definuje V. Clementis ako adekvátneho nositeľa súčasnosti, ako aj budúcnosti. Akákoľvek inak zobrazená šťastná budúcnosť, formovaná mimo rámca tohto sveta, má predstavovať iba ilúziu a najmä nejasný (hmlistý) obraz.

V druhom čísle Mladého Slovenska z roku 1928 nájdeme článok Emila Boleslava Lukáča s názvom *Kríza slovenskej literatúry*. Autor ju spája so slabosťou intelektuálneho života autorov a čitateľskej obce. Zároveň hovorí o kríze tvorby, spisovateľov, ale tiež nakladateľov, resp. samotnej knižnej produkcie. Negatívny vývoj literatúry spája s ideovými a hospodárskymi aspektmi vývoja spoločnosti. Tento stav je podľa autora podobný aj v českej, resp. európskej literatúre. Pre ilustráciu situácie si pomáha štúdiom Paula Valéryho *Kríza ducha*.⁶ Podľa francúzskeho básnika krízový stav európskej literatúry súvisí s nepriaznivými spoločenskými okolnosťami. V kontexte fatálnych následkov vojny a situácie po nej poukazuje na stratu ilúzií o sile a význame európskej kultúry. Pozitívne sa nepozera ani na vplyv vedy, ktorú považuje za neschopnú zabrániť rozličným spoločenským tragédiám. Podľa E. B. Lukáča Valéryho úvahy napísané tesne po skončení svetovej vojny vyjadrujú aj podstatu dobovej skutočnosti, čo potvrdzuje konštatovaním: „Niekoľko rokov konsolidačnej práce menovite na poli hospodárskom,

⁶ Autor vychádza z českého prekladu štúdie (Valéry, 1926).

nezmenilo intelektuálnej krízy a ani ju nezmení, bolo by naivné si to myslieť. Príčiny krízy väzia nie len v hospodárskych oblastiach, ale aj v intelektuálnych a duševných. I poprevratová slovenská literatúra trpí touto literárne orientačnou krízou, krízou ducha a intelektu slovenských spisovateľov a obecnstva – čitateľstva tiež“ (Lukáč, 1928, s. 2). Slovenská poprevratová spisba ukazuje podľa autora intelektuálnu roztrieštenosť tvorcov. V dielach sa prejavuje vplyv nacionalizmu a komunizmu, resp. zmes oboch ideologických východísk. Rovnako dochádza ku konfrontácii medzi literárnou tradíciou a vplyvmi moderného umenia. Situáciu charakterizuje zmätok, nekritickosť, nevyrovnanosť, kríza ducha a intelektu samotných spisovateľov. V kontakte s novými literárnymi teóriami poprevratový slovenský spisovateľ stráca dôveru v trvalosť svojho diela. Podobnú krízu majú prežívať aj samotní čitatelia. Ich dezorientáciu má spôsobovať aj istý skepticizmus voči rozličným politickým teóriám. E. B. Lukáč sklamane konštatuje, že po roku 1918 popri národnom, kultúrnom a hospodárskom oslobodení očakával skorý progres novej slovenskej literatúry a s tým súvisiaci nárast nových talentovaných autorov. Napriek úsiliu však nenachádza diela, ktoré by svojím obsahom, výrazom, umeleckou formou mohli konkurovať predprevratovej slovenskej literatúre. Za zaujímavé považuje niektoré knihy T. J. Gašpara, J. C. Hronského, G. Vámoša, J. Hrušovského alebo M. Urbana. Ich diela sa však podľa jeho slov nevyrovňajú účinku tvorby P. O. Hviezdoslava, M. Kukučína, J. G. Tajovského alebo I. Kraska. Najvýraznejší rozdiel vidí v ich spoločenskej funkcii. Poprevratové diela čerpajú z cudzích podnetov, preto aj v tvorbe najtalentovanejších tvorcov nachádza ich individuálne hľadanie pevnej literárnej orientácie. Kladie si aj takúto elementárnu otázku: „Kde je spisovateľ, kde je dielo, ktoré by malo tón harmónie, úmernej koncepcie čo do formy a životného kladu obsahového?“ (s. 4). Odpovedá zovšeobecňujúcim konštatovaním, že slovenská literatúra prežíva krízu, jej zdroje vidí do značnej miery v ideovej a tematickej roztrieštenosti autorov. Okrem toho identifikuje v dielach myšlienkový chaos, neúplnosť reflexií a tiež formálne nedostatky tvorcov.

Úsilie o konfrontáciu odlišných autorských poetík charakterizuje aj štúdiu A. Mráza *Dve knihy umeleckého vývoja*. Autor v nej reflektuje vydanie kníh Jozefa Nižnárskeho *Medzi zemou a nebom* (1928) a Ivana Horvátha *Človek na ulici* (1928). Poukazuje na značnú disparátnosť spoločenských faktorov ovplyvňujúcich vývoj slovenskej literatúry. Situáciu po roku 1918 charakterizuje takto: „V slobodnom živote i naše vlastné záujmy a potreby boli zložitejšie a aj európske kultúrne a problémové vlnobitie začapilo nás prudkejšie. Horizonty sa rozširovali. Umelecká náročnosť stúpala“ (Mráz, 1928, s. 15). Istej šablónovitosti sa podľa autora zbavili aj zobrazenia rozličných foriem života, rovnako aj spôsob uvažovania a prežívania jednotlivca, čo dokumentujú aj knihy dvoch spomenutých autorov. V prípade debutovej básnickej zbierky J. Nižnárskeho odкрýva jeho citovo zredukovaný vzťah k vonkajšej skutočnosti. V knihe dominuje obdiv k obrazom rodného kraja, jeho obyvateľov a tiež k práci ich predkov. Práve umelecká adorácia sedliackej minulosti a sedliackeho spôsobu života tvorí podľa A. Mráza základ jeho poézie. Odhaľuje v nej aj etický pátos a vieru v sociálnu spravodlivosť. Okrem toho vidí v zbierke aj dobový portrét jednotlivca na Slovensku. Za symptomatické považuje v tejto súvislosti jeho odpútanie sa od veľkomestského spôsobu života. Nevidí v tom len romantizujúci príklon k dedinskému prostrediu. Ako oveľa dôležitejšiu hodnotí výraznú sedliacku determináciu, spôsobujúcu presýtenosť životom v meste. Autor reflexie zdôvodňuje svoje závery takouto úvahou: „Lebo my nie sme mentálne uspôsobení pre mestský život. Naša mentalita je rustikálna, dedinská. Mesto je pre nás často trasovisko a nevieme v ňom zakoreniť. A ženie

nás vitalistický sklon po spokojnom spočinutí a milovaní malých vecí a každodenných starostí k tým krajom, ktorých stromy spievali nám uspávanku nad kolískou a kde nás žehnali najdobrotivejšie materinské ruky“ (s. 16). Život predkov zobrazený v Nižnánskeho literárnom diele je podľa jeho názoru založený na ich odvahe, životnej múdrosti a nekompromisnosti. V prípade nasledujúcej generácie však A. Mráz odkrýva jej problematický vzťah k mestu.

Podľa autora sa obrazy sveta v Nižnánskeho poézii a v Horváthových prózach zásadne líšia. Pokladá to za jeden z dôkazov heterogénnosti spoločnosti. Horváthove novely číta predovšetkým na pozadí kľúčových európskych umeleckých smerov posledných desaťročí. V intenciách dobového slovenského prostredia ich charakterizuje takto: „A u nás je veru toho málo. Viem, že čitateľ, ktorému stvárňovací pochod Kukučínovho realizmu je vrcholom umeleckého líčenia, veľmi málo nájde v Horváthových novelách. Zaleje ho prúd silného náladového podfarbenia jeho prác, rozplačú sa v ňom obrazy na veci a predmety, ale onen jas z básnického prenikania do jadra týchto noviel, čitateľovi často zostane skrytý“ (s. 16). Relevantnejší prístup k jeho dielu je podľa A. Mráza podmienený čitateľským orientovaním sa v moderných umeleckých iniciatívach. Tie sa v Horváthovom písaní prejavujú aj prostredníctvom literárneho pretvárania vonkajšej skutočnosti. Autor reflexie hovorí najmä o výraznom vplyve impresionizmu, pričom v definícii upozorňuje na východisko, podľa ktorého „pre takéto umenie je človek skoro len rezonátorom na vonkajšie dojmy. Zachytiť a vysloviť dojmovú bohatosť a náladovú menlivosť života“ (s. 17). Pripomína ďalej znaky relativistickej filozofie a iluzionizmu, znamenajúce absenciu realistickej pravdivosti v zobrazovaní jednotlivých tém.⁷ Samotnú knihu A. Mráz hodnotí ako aktuálnu. Jednotlivé postavy sú zmietané zmyslovou nespokojnosťou, prejavujúcou sa v redukcii spektra životných snáh a, naopak, v hľadaní netradičných životných zážitkov, ktorých úlohou je prekryvať životnú nudu.

Poznámkové čítanie Mladého Slovenska ukončím pripomienkou ankety o problémoch mladej slovenskej inteligencie a jej vzťahu ku kultúre, ktorú redakcia časopisu ohlasuje na začiatku roku 1929. Jej vyhlásenie súvisí s premenou periodika na kultúrny časopis, uvažujúci o komplikáciách dobovej kultúry. A. Mráz v tomto kontexte píše: „Náš kultúrny dnešok je dnes na mŕtvom bode. V staršej generácii nieto sily a odvahy k prenikavejším kultúrnym výbojom a na Slovensku je dnes kultúrna bezradnosť. Tento stav tak hrozne strpčuje dnešnú mládež. Nieto u nás ovzdušia, ktoré by kategorickou naliehavosťou prispievalo k zintenzívneniu kultúrneho záujmu mládeže a dnes, keď sa všeobecne očakávalo, že školovaný slovenský dorast bude prinášať do nášho prostredia nové kultúrne podnety a hodnoty, tento dorast je ku všetkému apatický, do života vstupuje bez cieľov a so založenými rukami. [...] Slovensko žije malým a plytkým kultúrnym životom. Jeho prehĺbeniu nepriali roky minulosti. To všetko má uskutočňovať dnešok a dnešná mládež“ (Mráz, 1929, s. 48). Kľúčom k zmene je podľa A. Mráza potreba vymaniť sa úzkych lokálnych pomerov a otvorenie sa aktuálnym európskym umeleckým iniciatívam a prúdom, ktoré by mohla, naopak, slovenská kultúra obohatiť. Vyhlasovatelia zaradili do ankety podľa jeho slov aj otázku spoločenského postavenia vzdelaných slovenských žien, ktorú vnímali ako aktuálny problém. Napriek nárastu ich vzdelania redakcia časopisu totiž nepozoruje rovnaký nárast ich účasti pri formovaní dobového verejného života.

⁷ A. Mráz o spracovaní tém podrobnejšie píše: „Nenájdete v nich nijakú pravdepodobnosť poštelého logicizujúceho mozgu. Ale silou citu a nálady pretvorené veci. Svojbytný cit a fantázia urobí si svet takým, aký konvenuje ich chvílkovým stavom. A nasledujúce chvíle prinesú novú pravdu a stvorí si svet inakší“ (s. 17).

Aj na vyhlásenie tejto ankety reaguje vo štvrtom čísle Prúdiv z toho istého roku Š. Janšák. V mene redakcie upozorňuje na skepsu a kritickosť A. Mráza voči pasivite mládeže, čo vníma ako adekvátnu a presnú reakciu. Anketu hodnotí pozitívne, hoci pripomína, že jej význam je podmienený najmä účasťou reprezentantov mládeže. Za rovnako dôležité považuje Š. Janšák aj jej konkrétne a presné zacielenie. Ako kľúčový problém vidí zameranosť ankety iba na otázky kultúry, ktorú vníma ako výsledok spontánnosti, emocionálnosti a subjektívnosti. Jej podstata je podľa jeho slov nespojitelná s disciplínou a racionálnym úsilím, preto jej realizáciu či, naopak, absenciu nemožno spájať s objektívnym hodnotením aktivít starej a mladej generácie: „Kultúra sa nedá úsilím, alebo dokonca násilím vyvolať. Pre kultúrnu apatiu nemôže stihnúť výčitka mládež rovnako tak, ako za ňu nie sú zodpovední starí“ (Janšák, 1929, s. 198). Autor textu však vyslovuje rozčarovanie z ľahostajnosti mládeže voči „moderným snahám civilizačným“ (s. 199), ktoré môžu ovplyvňovať jej ďalšie konanie.⁸

Pohľad na existenciu, činnosť a vybrané reflexie časopisu Mladé Slovensko sa v prípade tohto textu dotýka viacerých dobových publicistických príspevkov, ktoré determinujú sociálne, ideologické, kultúrne a literárne interpretácie. Každú z týchto oblastí charakterizuje odlišný jazyk, čo sa prejavuje aj v rôznorodom zobrazovaní slovenskej poprevratovej spoločnosti. Jednotlivé články vychádzajú predovšetkým z protikladov staré – nové, konzervatívne, resp. tradičné – moderné, internacionálne – nacionálne.

V intenciách čiastočne porovnateľného skúmania umeleckých a publicistických polemík tridsiatych rokov 20. storočia v českej spoločnosti sa podobných problémov zaujímavovo dotýka literárny historik Lukáš Holeček. Ak sa zameriame na jeho chápanie pojmu tradície, zistíme, že ho spája s určitou predstavou o existencii hodnotovej kontinuity. Odkrýva jej imaginatívny charakter, ktorý nás núti predstavovať si istý príbeh. Pojem tradícia preto definuje ako isté „označení pro proces stálého navazování vztahu k minulosti jakožto prožité zkušenosti“ (Holeček, 2016, s. 405). Upozorňuje tu na inšpiráciu konceptom Stephena Greenblatta, otvárajúceho otázku etickej dimenzie histórie. Práve v jeho definovaní niektorých novohistorických východísk by mal záujem o literárne texty čo naj dôveryhodnejším spôsobom zachytiť historické okolnosti, za akých bolo akékoľvek dielo vytvorené.⁹ Literatúra v tomto chápaní reprezentuje podľa L. Holečka určitú historickú skúsenosť so svetom, v ktorom sa do pozornosti môžu dostať aj ľudské emócie.

Do medzivojnovej spoločensko-kultúrnej diskusie o protiklade tradičného a moderného vstupuje v českom kontexte aj Josef Čapek článkom *O tradici a umění kolektivním*, publikovaným v časopise *Přítomnost* (1924). Oproti revolučnému antitradicionalizmu kladie verziu modernosti, ktorá vychádza z rámca tradície, čo potvrdzuje aj takéto vyjadrenie: „Chci říci jen tolik, že dílo století není písmem hodin sesunutých do ztraceného minula. Je to velká živá plocha, kde hodnotné činy více než stoletého vývoje, kde desetiletí a padesátiletí nekladou se

⁸ Tieto slová do značnej miery súvisia s autorovým konštatovaním: „Desať rokov počúvame do nekoenečna stereotypnú výčitku, ako stará generácia ľpie skostnateľo na svojich chybných názoroch, ako nevhodným vzorom je pre mládež. Ale výčitky sú celkom všeobecné, vyčerpávajú sa jednou, alebo dvoma vetami. Či ich predniesol Poničan, Vámoš alebo Lettrich. Radi by sme konečne videli, aby ste si sadli na deň, alebo na týždeň a pekne rúce spravili zoznam tých starých, zlých alebo chybných názorov, povedali v čom spočíva ich chybovosť a hneď pripojili i návrh na liečenie“ (s. 254 – 255).

⁹ „Představitelé Nového historizmu se pokusili chápat protínající se okolnosti nikoli jako stabilní, dopředu připravené pozadí, do něhož mohou být literární texty zasazeny, nýbrž jako hustou síť vyvíjejících se a často protichůdných společenských sil“ (Greenblatt, 2007, s. 205).

za sebe, nýbrž vedele sebe. [...] Ve skutečnosti jest kolektivní tvorbou tvorba celého století, která velikými věcmi posvětila čas uplynutý, od kterého stále ještě aktivně odkazuje k časům budoucím“ (Čapek, 1924, s. 570). Zdá sa teda, že články publikované v Mladom Slovensku poukazujú na univerzálnosť tejto témy a odkrývajú jej polemickú dimenziu. Čiastočne tak rozširujú súčasnú vedomosť o vtedajšom chápaní spoločnosti, kultúry a literatúry. Pracujú tiež s predstavou kauzálneho a ideového prepojenia modernejšieho (revolučnejšieho) umenia a literatúry so životom. Poprevratové umenie by tak malo anticipovať myšlienkové základy budúcej podoby spoločenských vzťahov. Viaceré texty však spájajú dobový literárny obraz spoločnosti s nedostatkom snahy väčšiny predstaviteľov mladej poprevratovej literatúry písať spoločensky zásadnejšie diela. Napriek tomuto „nedostatku“ sú dôležitým ukazovateľom heterogénnosti medzivojnového obdobia. Dajú sa chápať ako súčasť dobových spoločensko-kultúrnych procesov, ktoré vo svojej vyhranenosti komplexne neopisujú, no z pohľadu literárnej histórie sa ich provokatívne dotýkajú.

LITERATÚRA

Pramene

- CLEMENTIS, Vladimír. 1931. Hmlistý komunizmus v Hmlách na úsvite. *DAV*, 1931, roč. 4, č. 3, s. 7.
- ČAPEK, Josef. 1927. O tradici a umění kolektivním. *Přítomnost*, 1924, roč. 1, č. 39, s. 569 – 571.
- DAV. 1924. J. C. Hronský: U nás. *Mladé Slovensko*, 1924, roč. 5, č. 2 – 3, s. 78 – 79.
- JANŠÁK, Štefan. 1923. Mladé Slovensko. *Prúdy*, 1923, roč. 7, č. 2, s. 65 – 70.
- JANŠÁK, Štefan. 1924. O literárnej činnosti študentstva. *Prúdy*, 1924, roč. 8, č. 3, s. 141 – 146.
- JANŠÁK, Štefan. 1929. O mladej slovenskej inteligencii. *Prúdy*, 1929, roč. 13, č. 4, s. 193 – 199.
- JANŠÁK, Štefan. 1929. Anketa o mladej slovenskej inteligencii. *Prúdy*, 1929, roč. 13, č. 5 – 6, s. 253 – 257.
- KRIŽKA, Alex. 1920. Otcovia a deti. *Mladé Slovensko*, 1920, roč. 3, č. 1, s. 2 – 3.
- LUKÁČ, Emil Boleslav. 1928. Kríza slovenskej literatúry. *Mladé Slovensko*, 1928, roč. 8, č. 2, s. 1 – 4.
- MRÁZ, Andrej. 1928. Román veľkého rozmachu. *Mladé Slovensko*, 1928, roč. 8, č. 1, s. 18 – 21.
- MRÁZ, Andrej. 1928. Dve knihy umeleckého vývoja. *Mladé Slovensko*, 1928, roč. 8, č. 9, s. 15 – 18.
- MRÁZ, Andrej. 1929. Anketa o problémoch mladej slovenskej inteligencie. *Mladé Slovensko*, 1929, roč. 9, č. 1 – 2, s. 48 – 49.
- NOVÝ, Emil F. 1933. Desiat ročníkov „Mladého Slovenska“. *Mladé Slovensko*, 1933, roč. 1(10), č. 10, s. 157 – 158.
- nn. 1922. Chorý národ. *Mladé Slovensko*, 1922, roč. 4, č. 8, s. 193 – 195.
- Paľo. 1922. Mladé Slovensko. *Prúdy*, 1922, roč. 6, č. 3, s. 149 – 153.
- PONIČAN, Ján Rob. 1924. O slovenskej literatúre. *Mladé Slovensko*, 1924, roč. 5, č. 2 – 3, s. 85 – 88.
- SUCHÁNEK, Ludovít. 1922. Obzor literárny a umelecký. *Mladé Slovensko*, 1922, roč. 4, č. 4, s. 90 – 91.
- VALÉRY, Paul. 1926. Krize ducha. *Lumír*, 1926, roč. 53, č. 9, s. 451 – 460.

Sekundárna literatúra

- BAKOŠ, Vladimír. 2009. Prúdy ideovej moderny. K 100. výročiu revue *Prúdy*. *Filozofia*, 2009, roč. 64, č. 10, s. 913 – 928. ISSN 0046-385X.
- DUNINOVÁ, Kinga. 2018. Co se můžeme z literatury dozvědět o společnosti? In: TRÁVNÍČEK, Jiří (ed.). *Za textem. Antologie polské sociologie literatury*. Brno – Praha: Host, 2018, s. 71 – 86. ISBN 978-80-7577-398-2.
- GREENBLATT, Stephen. 2007. Rezonance a úžas. In: BOLTON, Jonathan: *Nový historizmus/New historicism*. Brno: Host, 2007, s. 192 – 219. ISBN 978-80-7294-217-6.

- HABAJ, Michal. 2017. Lavá vpred. Prvý ročník revue DAV (1924 – 1925). *Slovenská literatúra*, 2017, roč. 64, č. 4, s. 272 – 273. ISSN 0037-6973.
- HOLEČEK, Lukáš. 2016. Tradice, diskontinuita a etická dimenze literární historie. *Česká literatura*, 2016, roč. 64, č. 3, s. 392 – 407. ISSN 0009-0468.
- PICHLER, Tibor. 2005. Nacionalizmus, konzervativizmus, modernizmus: o politickej diskusii na stránkach časopisu Prúdy. *Filozofia*, 2005, roč. 60, č. 10, s. 761 – 773. ISSN 0046-385X.

Poznámka autora

Štúdiá vznikla ako výsledok riešenia VEGA projektu 2/0050/18 *Antitradicionalisti. Spory o kultúrny model v tridsiatych rokoch 20. storočia*. Projekt je riešený v Ústave slovenskej literatúry SAV.

.....

Mgr. Karol Csiba, PhD.
Ústav slovenskej literatúry SAV
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
csiba0@gmail.com

Výjimka pravidlem: Viktor Šklovskij, Carl Schmitt a Karl Popper

Petr Steiner

*Department of Russian and East European Studies
University of Pennsylvania*

The Exception as the Rule: Viktor Shklovsky, Carl Schmitt, and Karl Popper

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 18-32

Why has the concept of “defamiliarization” enjoyed, despite its obvious unoriginality and vagueness, long-lasting fame? Because, I argue, it fits well into the modernist paradigm of thought which in early 20th century began to displace the methods of positivism. The most important among them, for my topic, was the bottom up inductive reasoning that based on regular repetition of phenomenal data strove to establish universal laws for all experience and knowledge. Stimulated by the anti-positivistic spirit, Viktor Shklovsky and Carl Schmitt radically reversed the time-honored understanding of art and law in terms of fulfilment of expectations and postulated the exception (perceptual strangeness, suspension of the legal order) as their defining quality. Curiously enough, the theoretical pronouncements of the two scholars have a distinct theological ring to them. According to Schmitt, “the exception in jurisprudence is analogous to the miracle,” while for Shklovsky, the Futurist poet is a Christ-like figure whose mission is to resurrect the dead word. To explain this, I employ Karl Popper’s understanding of exception as the touchstone for differentiating science from metaphysics. If the empirical status of, say, Newton’s law of universal gravitation is predicated on its potential falsifiability – the possibility of a thaumaturgic gravity-defying levitation – then, I conclude, even science is inconceivable without miracles.

Keywords: Viktor Shklovsky, Carl Schmitt, Karl Popper, defamiliarization, state of emergency, falsifiability

Ale my vás prosíme:
Co není cizí, chápejte jako odcizující!
Co je obvyklé, chápejte jako nevysvětlitelné!
Co je běžné, má vás udivit.
Co je pravidlem, odhalte jako zlořád...

Bertolt Brecht, *Výjimka a pravidlo*

Když v roce 1917 Šklovskij přivedl na svět svůj patrně nejslavnější pojem „ostranění“, v češtině známém v Mathesiově překladu jako „ozvláštnění“, byl tento obestřen auroj tajného neologismu. A autor sám ho kvůli chybné morfologii (správně by mělo být „ostranění“)

neváhal přirovnat, poněkud posměšně, ku „psu s uříznutým uchem“ (Šklovskij, 1983, s. 73). Po stu letech v oběhu však tento výraz v odborné mluvě zcela zdomácněl a dnes se zdá být zholo nemožným přispět k jeho pochopení čímkoli novým. „Ozvláštnění“ bylo srovnáváno třeba se sokratovskou ironií (Hansen-Löve, 1978, s. 22), stoicismem Marka Aurelia (Ginsburg, 1996), Nietzscheho „kritickou historií“ (Kujundžić, 1997, s. 18–19) nebo s derridovskou „différence“ (Crawford, 1984). Rodosloví tohoto pojmu bylo vysledováno až k Hegelovi (Paramonov, 1996), Bergsonovi (Curtis, 1976) a Williamu Jamesovi (Erlich, 1955, s. 155), abych zmínil jen ty nejzřejmější inspirační zdroje. A termín sám pronikl do mnoha vědních oborů (Tulčinskij, 1980), z nichž některých v době jeho vzniku ještě vůbec nebylo: filmové vědy (Oever, 2010), teorie překladu (Buzadžić, 2007) nebo gender studies (Hollinger, 1999). A to vše přes (anebo právě pro) jeho závažnou pojmovou neurčitost, rovněž již důkladně objasněnou (Laferrière, 1976; Sternberg, 2006).

Není-li však tento termín ani zcela původní, ani analyticky přesný, jak lze vysvětlit tu okolnost, že se v obecném užívání zachoval až ku dnešnímu dni? Mojí domněnkou, již se zde pokusím obhájit, je, že Šklovského avantgardní estetika nebyla hlasem volajícího na poušti, ale au contraire. Způsob, jakým bylo „ozvláštnění“ vymezeno, nachází svou zřetelnou ozvěnu v jiných disciplínách a zapadá, až překvapivě hladce, do chóru hlasů mnoha dalších významných evropských myslitelů, kteří se počátkem 20. století jali zpytovat platnost do té doby obecně uznávaného pozitivistického paradigmatu poznání a tím radikálně změnili směr moderních duchovních dějin. Nakolik, ptali se tito kritici, je reduktivní matematicko-logický model racionality použitelný pro studium sociální reality s ohledem na zjevnou omylnost lidských subjektů a nepředvídatelnou nahodilost jejich reálného bytí? Jsou vědci opravdu jen jakýmsi trpnými pozorovateli popisujícími předměty své nauky samy o sobě? Nebo spíše aktivními účastníky společenského dění, tlumočícími svět, volky nevolky, vždy jen ze svého parciálního úběžníku? A je induktivní logika s to, na základě pozorování pravidelně se opakujících individuálních jevů, stanovit obecné zákony platné pro jakoukoliv lidskou zkušenost či poznání? Rozhodně ne, zdůrazňovali antipozitivisté, a proto se jim opaky opakování – výjimka, omyl, zvláštnost – staly určujícími momenty veškerého bádání. Důkazy pro toto své tvrzení budu hledat v díle dvou učenců, kteří jsou jen velmi zřídka, pokud vůbec, stavěni vedle Šklovského, či s ním vzájemně porovnáváni: německého teoretika práva Carla Schmitta a vídeňského filozofa vědy Karla Poppera.¹ Jsem si plně vědom toho, jak nesvatou se tato trojice musí jevit z hlediska kulturního či politického a jak duchovně neslučitelní se tito myslitelé mohou na první pohled zdát. A přesto, jak se pokusím názorně doložit, při vymezení předmětů svého bádání sáhl náš estetik, právník i filosof po podobných heuristických postupech.

Jak bylo již řečeno, badatelé, jejichž teorie budu dále srovnávat, rozvíjeli své myšlení coby reakci na praxe převládající v příslušných jim oborech, jež – z důvodů již zmiňovaných – považovali za neuspokojivé. V případě Šklovského byly jeho nejranější práce (o něž mi zde půjde především) polemikami zaměřenými proti současným estetickým definicím, formulovaným, v duchu pozitivizmu, jazykem matematiky či fyziky. Jako např. Potěbňova proslavená „obecná formule poezie (nebo umění) [...] „A (obraz) < X (význam)““, podle níž „mezi obrazem a významem je vždy nerovnost, protože A je menší než X“ (Potěbňa, 1905, s. 100). Nebo Veselovského rozlišení prozaického a básnického stylu vzhledem k jejich předpokládané

¹ Jistou podobnost myšlenek Šklovského a Schmitta zmiňuje Levi, 2007, s. 36. Paralelu mezi Šklovského a Popperovým myšlením nadhazuje Jauss, 2001, s. 33–35.

úspornosti duševní energie (Veselovský, 1940, s. 356). Umění, tvrdil Šklovskij kontra Potěbňa, nemusí nutně být „myšlením v obrazech“ (Šklovskij, 2003, s. 10) a ani básnický styl prostředkem šetřícím duševní energii, jak jej chápal Veselovskij (s. 12). Se stejnou vervou se Šklovskij pustil i do eklektického liberalismu symbolistického vkusu, opomíjejícího skutečnost, že „umění různých dob si protiřečí a vzájemně se popírají. [...] Smír a soužití všech uměleckých epoch v passéistově duši,“ zdůrazňoval tento herold futurismu, „to se dokonale podobá hřbitovu, kde mrtví na sebe už nežárlí“ (Šklovskij, 1990c, s. 42).

Aby věci uvedl na pravou míru, a to je dalším důležitým rysem teoretizování, které zde budu probírat, uchýlil se Šklovskij k vylučovací logice. Umění striktně oddělil od neumění – tertium non datur. Avšak mladý formalista byl pohříchu neméně umělcem než vědcem a strohá systematicčnost nebyla nikdy jeho silnou stránkou. I zběžný pohled na jeho dorevoluční state odhalí řadu jím nabízených binárních protikladů, které tuto antinomii uchopují v různých modalitách: poezie vs. próza (Šklovskij, 1990b, s. 37), vidění vs. rozpoznání (s. 40), zaumný vs. běžný jazyk (Šklovskij, 1990a, s. 45), metafora vs. metonymie (Šklovskij, 2003, s. 11), vnímání vs. automatizace (s. 13) – a seznam by mohl ještě dále pokračovat. Co spojuje všechny druhé členy těchto párů, je specifický způsob vnímání jevů nás obklopujících. Otupení jejich mechanickým opakováním, přistupujeme k nim zhusta stereotypním, povrchním způsobem jako k abstraktním algebraickým symbolům, navždy zakletým ve své sebestejnosti. Umělecké ozvláštňování, společně prvním členům výše zmíněných antinomií, radikálně proměňuje naše uvědomování si skutečnosti: z očekávaného činí neobyčejné. Předměty náhle vidíme jako by poprvé, vytržené z obvyklých souvislostí – stejné se stává jiným. A aby bylo ozvláštňování opravdu účinné, musí být – Šklovskij to dokládá na příkladu básnického rytmu – překvapující, „nepředvídatelné“, jež jako takové nelze „systematizovat“ (s. 24). Co však je podnětem k tomuto osobitému vjemovému posuvu? Než odpovím na tuto otázku, dovolu mi uvést na pomyslnou scénu druhého protagonistu mého příběhu.

Stručně shrnout právní teorii Carla Schmitta je úkolem nelehkým, už jen pro styl autorova výkladu. Jak jej charakterizoval jeden z jeho komentátorů, jedná se o „nepřetržité kolísání mezi neosobním a vzrušeným, vědeckým a prorockým, analytickým a mytickým“ (Holmes, 1993, s. 39). Badatelé se obvykle shodují na tom, že Schmittův živý zájem o politický rozměr práva byl podnícen weberovskou sociologií (viz např. McCormick, 1997, s. 31–82) a hlavním terčem jeho kritiky byl liberální právní pozitivismus zastávaný pražským rodákem Hansem Kelsenem, nejznámějším přívržencem nepolitické a vědecké jurisprudence (viz např. Salter, 2012, s. 98–118). S rizikem jistého zjednodušení můžeme říci, že Kelsenova *Ryzí nauka právní* (titul jeho vrcholného díla; Kelsen, 1933 a 1934) je vědou o deduktivně stanovených normách. Právní řád je systémem hierarchicky uspořádaných normativních výroků typu „má být“, z nichž každý odvozuje svou platnost od příslušných vyšších norem až k té poslední „Grundnorm“, jež je všechny zakládá a zdůvodňuje. Tímto způsobem je právní teorie očistěna od jakýchkoli vnějších zřetelů – ať už etických, ideologických či ekonomických – a stává se logickým, samoregulujícím se systémem.

Schmittovy námitky vůči Kelsenovi jsou četné a můj krátký exkurz může tuto kritiku jen sotva plně postihnout (popisuje ji např. Caldwell, 1997, s. 85–119). Chtěl bych se proto zaměřit pouze na jeden její bod, jenž je důležitý pro mnou zde probírané téma. Slabinou Kelsenových vývodů, dokládá Schmitt přesvědčivě, je ona „Grundnorm“ opravňující právní řád, kterou Kelsen předpokládá, avšak v zájmu vědecké ryzosti své nauky ponechává zcela stranou (viz např.

Schmitt, 2012, s. 19–20; Kelsen, 1911, s. 411). Již sám pojem „základní normy“ v sobě zahrnuje zřejmý paradox. Jakožto osnova právní soustavy je její nedílnou součástí. Leč tohoto postavení nabývá „Grundnorm“ až zpětně, poté, co je právní řád jí zakládán uznán za legitimní. Jako „podpis“, abychom použili Derridova přirovnání, který by teprve aposteriorně „vytvářel podpisujícího“ (Derrida, 1986, s. 10). Protože původně jde o něco, co je zcela mimo právo: o výraz libovůle jistého konkrétního subjektu či skupiny, „suveréna“ ve Schmittově pojmosloví, který se v určitou chvíli rozhodne pozastavit účinnost platného právního řádu a ustavit řád nový. Toto je podle Schmitta pro právo ten rozhodující okamžik, chvíle, kdy přichází ke slovu výjimka vyvolaná hrozbou – zahraniční nebo domácí –, která účinně ověřuje hranice normálna. V podivuhodné shodě se Školovského estetikou Schmitt o právu napsal: „Výjimka je zajímavější než normální případ. To, co je normální, nedokazuje nic, výjimka dokazuje vše; výjimka nejen potvrzuje pravidlo, ale pravidlo vůbec žije jen z výjimky. Ve výjimce prolamuje síla skutečného života kůru mechaniky ztuhlé opakováním“ (Schmitt 2012, s. 16).

Odkud se však bere rozhodnutí nahradit jeden právní systém jiným? Do značné míry je to výsledek konkrétní historické situace, v jádře nahodilý, nepředvídatelný, a proto i právně nekodifikovatelný. Přesto však Schmitt nalézá ve všech těchto různorodých mimoprávních aktech, od nichž se odvíjí každý legislativní projekt, jistou kategoriální jednotu, protože všechny jsou v samé své podstatě počiny politickými. Pro mé téma je důležité nespustit ze zřetele, že při vymezení pojmu politična Schmitt používá dvouhodnotové logiky. „Předpokládejme,“ napsal v roce 1927, „že v oblasti morálního jsou posledními rozlišeními dobro a zlo; ve sféře estetického krása a ošklivost a v ekonomické oblasti prospěšnost a škodlivost nebo například rentabilnost a nerentabilnost. Otázkou pak je,“ pokračoval dále, „zda také existuje a v čem spočívá specifické rozlišení politického“ (Schmitt, 2007, s. 26). A jak se dalo i čekat, Schmitt měl svou odpověď předem připravenou: „Rozlišením specificky politickým, z něhož mohou být vyvozena politická jednání a motivy, je rozlišení přítele a nepřítele“ (s. 26).

Ačkoli svou dichotomickou strukturou politická dvojice „přítel a nepřítel“ připomíná formy ostatních kulturních sfér, ode všech obdobných antinomií se liší v jednom podstatném ohledu: v intenzitě vztahu mezi oběma jejími členy, v jeho existenciální náplni. „K pojmu nepřítele patří totiž,“ podtrhává Schmitt, „v reálné sféře založená eventualita boje“ (s. 33). Anebo ještě přiléhavěji: „Pojmy přítel, nepřítel a boj nabývají svého reálného smyslu tím, že mají vztah zejména k reálné možnosti fyzického usmrcení a podržují si jej. Válka vyplývá z nepřátelství, neboť to je bytostnou negací jiného bytí“ (s. 33). Pravda, hranice mezi politikou a řekněme etikou nebo ekonomikou není absolutní, což připouští i sám Schmitt. Ze všech lidských hodnot se může stát casus belli vzájemného boje na život a na smrt. Dokonce, jak Školovskij naznačuje ve své recenzi Majakovského sbírky, z něčeho zdánlivě tak nepolitického, jako jsou rozdílné poetické preference.² Avšak to pouze tehdy, jsou-li tyto hodnoty zpolitizovány, když „přesáhnou hodnotovou oblast, ze které povstaly, a stávají se tak, podle Schmitta, výsostnou politickou otázkou ‚existence‘“ (Scheurman, 1994, s. 18).

Účel pozastavení platnosti právního systému je tedy jasný. Není to výzva k anarchii, ale sebezáchovné opatření čelící pocíťovanému nebezpečí, jež představuje vnitřní či vnější nepřítel. Takový počín slouží buď k zachování statu quo – v případě vyhlášení diktatury coby dočasného opatření reagujícího na určitou krizi, po jejímž vyřešení bude původní řád opět nastolen

² Viz pozn. 4.

(Schmitt to nazýval „pověřeneckou diktaturou“) –, nebo k nahrazení stávajícího řádu režimem jiným, v kterémžto případě je takzvaná „suverénní diktatura“ předzvěstí nového legislativního projektu (viz Schmitt, 1921). Vyhlášení výjimečného stavu je nejzřejmějším příkladem toho, jak může být práva využito k legitimování žádoucího politického výsledku. Avšak tato tendence platí podle Schmitta pro celou justiční praxi. „Veškeré právo,“ tvrdí Schmitt, „je ‚právem situačním‘“ (Schmitt, 2012, s. 15), tj. použitím obecného pravidla ad hoc. Je tomu tak proto, že přizpůsobení odtažené normy dané situaci není mechanickým procesem s logicky předurčeným výsledkem, nýbrž vždy osobitým rozhodnutím, volbou mezi myriádami možností plynoucích ze zcela specifických společenských souvislostí. „Jedná-li soudce,“ podle jednoho ze Schmittových vykladačů, „tak, jak by soudce měl, neuplatňuje právo v souladu s normami, ale spíše normy při každém uplatňování práva vytváří. Podobně jako umělecké dílo i právo vyjevuje pravidla řídící jeho uplatnění pouze až poté, co bylo uplatněno“ (Rasch, 2004, s. 102). Z tohoto hlediska pak každé právní rozhodnutí, pokud vztahuje jeden a týž zákon na rozličné a neredukovatelně jedinečné situace, nutně zahrnuje i výjimečné. A je to právě tato jeho pružnost, která činí právo životaschopným, tj. použitelným pro nekonečně proměnlivé lidské záležitosti. Protože pouze „ve výjimce“, abychom zopakovali Schmittova vlastní slova, „prolamuje síla skutečného života kůru mechaniky ztuhlé opakováním“.

Což mě přivádí zpět k výše položené otázce, týkající se užitekosti onoho zvláštního vjemového posuvu, jenž Šklovskij tak případně nazval „ozvláštňením“. Dovolím si předeslat, že pro mladého formalistu znamenalo umění daleko více než jen nevázanou hru představitosti, než zdroj estetického hédonismu. Jestliže Schmitt pojímal právo coby politickou zbraň v boji za sebezáchovu, umění nás podle Šklovského chrání před právě tak neblahou plnou kognitivní degenerací. Jeho tvořivý potenciál oživuje náš vztah k okolnímu světu, jenž by bez tohoto zásahu podlehl smrtící entropii. „Nyní již staré umění zemřelo,“ lamentoval Šklovskij nad neutěšenou současností v roce 1913, „a nové se ještě nezrodilo: i věci zemřely – ztratili jsme vnímání světa [...] přestali jsme být umělci v běžném životě, nemáme rádi své domy a šaty, a snadno se loučíme s životem, který nijak nepociťujeme.“ Situace je sice zoufalá, dodává Šklovskij, nikoliv však beznadějná. Zvrátit ji je však možno pouze radikální změnou poměrů panujících ve sféře estetiky: „Jen vytvoření nových forem umění může člověku navrátit prožívání světa, vzkřísit věci a zabít pesimismus“ (Šklovskij, 1990b, s. 40).

Je však podobnost mezi Schmittovou jurisprudencí a Šklovského estetikou, pramenící z toho, že obě upřednostňovaly výjimku před pravidlem, natolik bezespornou, jakou ji tu líčím? Možná není, alespoň ne podle Neila Leviho, jenž, jak je třeba podotknout, byl tím prvním, kdo si povšiml, že „Schmittův pojem výjimky prolamující kůru ztuhlé mechaniky [...] evokuje myšlenku ozvláštňení ruských formalistů“. Co je však, kromě jejich odbornosti, podle Leviho od sebe zcela zásadně odlišuje, je skutečnost, že „formalista druhu Viktora Šklovského ztotožňuje ozvláštňení s pokrokovým zpochybňováním zastaralých mravních a politických konvencí, zatímco Schmittovo ozvláštňení se zdá být spíše nastaveno tak, aby z něho jedinec vycítil děsivou suverénní moc stvrzující a vynucující zákony, jež řídí jeho každodenní chování. Šklovského ozvláštňení láme každodenní konvence, aby změnilo status quo; Schmittova výjimka se je snaží posílit“ (Levi, 2007, s. 36).

Levi má samozřejmě pravdu v tom, že Schmitt a Šklovskij pracují s pojmem výjimky ve dvou různých oblastech poznání: právní a umělecké. Ale tato okolnost nikterak nevyklučuje jejich intelektuální spřízněnost, již sleduji já. Kromě toho některé z jeho důkazů, jichž používá,

aby odloučil právníka od estetika, při bližším pohledu neobstojí. Účelem ozvláštňení, jak jsem uvedl výše, bylo pro ruského formalistu cosi mnohem podstatnějšího než pouhé „zpochybnování zastaralých morálních a politických přesvědčení“. Neschopnost opečovávat svět kolem nás způsobem nezvyklým představovala v jeho očích životní hrozbu: zpochybnění možnosti našeho dalšího přežití vůbec. Je navíc Schmittova výjimka pouze posílením statu quo, jak to tvrdí Levi? Vždyť výše již zmiňovaný rozdíl mezi „svěreneckou“ a „suverénní“ diktaturou tkví právě v tom, že ta druhá na rozdíl od té první pozastavuje platnost stávajícího právního řádu proto, aby mohl být nastolen řád nový. A ve stejném duchu: Není snad formalistický princip „lámání každodenních konvencí“ tím jediným způsobem, jak podržet status quo, jak uchránit instituci umění před zkázou, jejím rozplynutím se v banalitě každodennosti?³ „Plus ça change...“, jak říkával Alphonse Karr. V tom, co bude následovat, se pokusím ozřejmit, jak Šklovskij koncipoval umění v kategoriích ne nepodobných oněm, s jichž pomocí německý myslitel vyprofiloval svůj pojem politična.

Zřejmým terčem „decisionismu“ tohoto teoretika práva byla, podle názoru Richarda Wolina, „byrokratická třída“, jejíž „způsob fungování [...] založený na pravidlech a procedurách, které jsou neměnné, předem dané a vypočitatelné [...] je ztělesněním buržoazní normalnosti“ (Wolin, 1992, s. 425). Pro Šklovského byl „ztělesněním buržoazní normalnosti“ takzvaný „byt“. Tento ruský výraz má dvě spolu související vlastnosti. Nejenže se vzpírá jakémukoli přímému překladu a obvykle je jen nedokonale parafrázován jako „běžný“ či „každodenní život“. Navíc i postrádá přesnějšího analytického vymezení a sami formalisté ho užívali každý podle svého (viz např. Zenkin, 2004). Pro mé účely postačí zmínit jeho metaforické užití v Jakobsonově truchlořeči za Vladimírem Majakovským z roku 1931. V ní je „byt“ postaven proti „tvůrčímu náporu k přeměněné budoucnosti“ jakožto „tendence k stabilizaci neproměnné přítomnosti, její obrůstání nehybným šmejdem: zmírání života do podoby těsných zkonstatěných šablon“ (Jakobson, 1995, s. 693). A je to právě umělecké ozvláštňení, kterým „síla skutečného života“, abych naposledy zopakoval Schmittovo chytlavé rčení, „prolamuje kůru mechaniky ztuhlé opakováním“.

Avšak jakým způsobem pojímal Šklovskij oblast umění v kategoriích blízkých těm Schmittovým? Kde vytyčil onu pomyslnou hranici mezi přáteli a nepřáteli, která je teoretikovi práva nezbytnou podmínkou politična? Třeba podotknout, že za „byt“ Šklovskij nepovažoval jen omšelou empirickou skutečnost, již přijímáme za bernou minci a nevěnujeme jí nižádnou pozornost, ale též i starší umělecké formy zautomatizované svým nadužíváním a přílišným vystavováním na odiv. To platí obzvláště o klasicích „pokrytých skelným brněním zvyklostí“, které si „pamatujeme [...] až příliš dobře [...] a už je neprožíváme“ (Šklovskij, 1990b, s. 38). Jestliže však umělecké dědictví dědů nutí vnuky jen žít, díla jejich otců je ženou na barikády. Ruská slovesnost může být vzkříšena, vyhlášoval Šklovskij se svými druhy, pouze a pouze tehdy, pokud futuristická poetika nahradí zvetšělý symbolistický kánon. Recenze Majakovského knihy *Oblak v kalhotách* z roku 1915 poskytla Šklovskému příhodnou platformu pro vyrovnávání účtů. „Předchozí ruská literatura“ – Šklovskij si nebral žádné servítky – byla „literaturou bezmocných lidí“, kteří „nic neodmítali, nic si netroufali ničit, protože si neuvědomovali, že umění různých

³ Na konzervativní rozměr Šklovského pojmu ozvláštňení, obvykle přehlížený badateli zabývajícími se ruským formalismem, upozorňuje Galin Tihanov (2005), který nachází jeho duchovní spřízněnost s myšlenkami některých ústředních postav německého konzervatismu, např. Ernsta Jüngerera nebo Georga Simmela.

dob si protirečí a vzájemně se popírají“ (Šklovskij, 1990c, s. 41–42). Nástup futurismu, ujišťoval Šklovskij své čtenáře, přinese konec estetickému liberalismu symbolistické generace: „Zdá se, že přichází velká doba. Nová krása se rodí [...]. Stojíme u vašich bran,“ poukaz ku Druhé punské válce je tu zjevný, „a křičíme: ‚budeme ničit, budeme ničit‘“ (s. 45).

Futuristický básník se podobá Schmittovu suverénovi, abych posunul svou analogii ještě o stupeň výše, protože právě on „je t[ím], kdo rozhoduje o výjimečném stavu“ (Schmitt, 2012, s. 9). Veden důvodnými obavami o kognitivní způsobilost svého národa,⁴ jež se zdá být vážně ohrožena mechanickým opakováním neměnně sebestejných uměleckých forem, slovesný tvůrce svévolně ruší dosavadní pravidla hry, aby nastolil nový soubor básnických norem poznovu ozvláštňujících „byt“. A tyto se jeví, alespoň Šklovskému, jako legitimnější než normy symbolistické díky tomu, že jejich autorita pramení z nadestetična: z obecných jazykových a psychologických zákonů.⁵ Summa summarum, futuristická revoluce není nepodobná politickému převratu v tom, že ničí umění jen proto, aby je zachránila.

Avšak není to jen přechod od symbolismu k futurismu, který může být popsán tímto způsobem. Veškeré literární dějiny nejsou podle Šklovského nic než řadou státních převratů. Jak to pregnantně vyjádřil ve své často citované definici umělecké posloupnosti: „Podle zákona, který jsem, pokud je mi známo, poprvé stanovil já, nepřechází v dějinách umění dědictví z otce na syna, ale ze strýce na synovce“ (Šklovskij, 1923b, s. 27). Ačkoli tento výrok nezmiňuje politický puč, svým podtextem k němu zprostředkovaně odkazuje. Tato okolnost si заслужuje podrobnějšího rozboru.

Co se dějin umění týče, Šklovského nárok na nomotetické prvenství je nejspíše oprávněný. Avšak ne-li už jemu samému, alespoň některým z jeho čtenářů nemohlo uniknout, že ten samý „zákon“ ustanovil pro obecné dějiny již o nějakých šedesát let dříve Karl Marx ve slavném prvním odstavci svého *Osmnáctého brumairu*. Historie se sice opakuje, (ne)opakoval tam spolu s Hegelem,⁶ ale podivným, nepřímým způsobem, oklikou. Na místo historické postavy nastupuje její karikatura, anebo řečeno přesněji, „synovec místo strýce“ (Marx, 1978a, s. 175). Řečeným strýcem nebyl nikdo menší než Napoleon Bonaparte a synovcem pak Louis Napoleon, který byl 10. prosince 1848 ve všelidovém hlasování s velkou převahou zvolen prezidentem Francie. Avšak ve svých důsledcích tato událost, jak jasnozřivě předpověděl Karl Marx v *Třídniích bojích ve Francii*, popřela to, co původně slibovala. Místo vzestupu republikánství znamenala počátek restaurace monarchie. „První den přijetí ústavy byl posledním dnem

⁴ V recenzi na Majakovského knihu Šklovskij tvrdil, že rozdíl mezi zeměmi, které se spolu střetly v První světové válce, pramení z odlišnosti jejich literárního vkusu: „Válka v naší době mrtvého umění probíhá mimo vědomí, což vysvětluje její krutost, větší než krutost válek náboženských. Německo nemá futurismus, ale Rusko, Itálie, Francie a Anglie ho mají“ (Šklovskij, 1990c, s. 43).

⁵ Ve své úvaze o transracionálním jazyku ruských futuristů klade si Šklovskij řečnickou otázku: „Je tato metoda vyjadřování emocí vlastní jen této skupince lidí, nebo jde o obecný jazykový jev, který ještě nebyl rozpoznán?“ (Šklovskij, 1990a, s. 46). Hloupému napověz! A ve své polemice s Herbertem Spencerem napsal: „Zákon ekonomie tvůrčích sil patří také ke skupině zákonů všemi lidmi uznávaných“ (Šklovskij, 2003, s. 11). „Myšlenky o úspoře energie,“ pokračoval Šklovskij, jsou „snad správné ve zvláštním jazykovém případě [...] ve vztahu k jazyku ‚praktickému‘.“ To však neznamená, že jsou platné i pro jazyk poetický. „Proto je nutno mluvit o zákonech spotřeby a úspory v jazyce básnickém nikoli na základě analogie s jazykem prozaickým, ale na základě jeho vlastních zákonů“ (s. 12).

⁶ Jedná se o zajímavý případ pseudocitace. Ač se Marx Hegela výslovně dovolává, řečené úsloví se dosud v jeho díle nikomu nalézt nepodařilo (viz např. Tomba, 2013, s. 22–23).

panství Konstituanty. V hlubině volební urny ležel ortel její smrti. Hledala „syna své matky“ a našla „synovce svého strýce“ (Marx, 1978b, s. 74).

Proč však Marx zmiňuje, poněkud nemístně, Ludvíkovu matku, a ne jeho mužského předka? Tato kryptická poznámka, jak už potměšile špičkování o matkách těch druhých často bývá, je dvojsmyslem, jehož netaktní význam byl současníkům zřejmý. Odkazuje totiž k oblíbenému dobovému chýru, podle něhož „Napoléon le Petit“ (jak Ludvíkovi uštěpačně říkal Victor Hugo) nebyl zplozen svým stejnojmenným otcem – Napoleonovým bratrem –, nýbrž holandským admirálem Verhuellem, a proto není vůbec Bonapartem. Marx toto dává jasně najevo v závěrečné části *Osmnáctého brumairu*, kde se vysmívá tomu, že „muž jménem Napoleon [...] nese Napoleonovo jméno díky Napoleonovu zákoníku, jenž přikazuje: „Pátrání po otcovství se zakazuje“ (Marx, 1978a, s. 267). Ať už toto bylo pravdou, nebo ne, hermelínový plášť jeho strýce ukázal se být přitažlivějším než prezidentství „z matčiny strany“.⁷ O čtyřicátém sedmém výročí Napoleonovy korunovace – 2. prosince 1851 – zosnoval Louis Napoleon puč, aby se nakonec stal Napoleonem III.

Dříve než se obrátím ke třetí postavě mého srovnávání, Karlu Popperovi, dovoluji mi vyznačit poslední souvislost mezi německým právníkem a ruským literárním teoretikem: náboženský aspekt jejich myšlení. Toto nijak nepřekvapí u Schmitta, který je obvykle považován za katolického konzervativce. Nakolik patřičnou je tato nálepka, může být předmětem diskuse (viz např. Howse, 1998, s. 63–65), avšak metafyzické základy Schmittova myšlení lze popřít jen stěží.⁸ Z úvodní pasáže třetí kapitoly jeho *Politické teologie* to je zcela zjevné: „Všechny pregnantní pojmy moderní státovědy jsou sekularizovanými pojmy theologickými. Nejen ve svém historickém vývoji, [...] ale také ve své systematické struktuře.“ A vysvětliv tak název své knihy, autor pokračuje: „Výjimečný stav má pro právní vědu analogický význam jako zázrak pro teologii“ (Schmitt, 2012, s. 31). Protože právě tak jako Bůh, který nám své jestvování vyjevuje prostřednictvím zázraku – něčeho zcela popírajícího naše světská očekávání, rozhoduje i „všemocný zákonodárce“ o právní výjimce, která se tak z jeho vůle stává zákonem.

Jak však do tohoto obrázku zapadá Šklovskij? Názor, že jeho „pojetí literatury [...] hraničí s mystikou“ (Robinson, 2008, s. 112), je zjevně přemrštěný. Šklovskij se ve svém díle duchovními otázkami nezaobírá a sám sebe obvykle představuje jako člověka nevěřícího. Přesto si však nelze nepovšimnout, že navzdory tomu si Šklovskij, i jako spisovatel, i jako teoretik, „velmi liboval v náboženských aluzích“ (Bogdanov, 2005, s. 50), nanejvýš pak v biblických zázracích.⁹ Pokusím se ukázat, jak si druhé z těchto topoi tvůrčím způsobem přisvojil, na jednom příkladě z jeho raných textů. Recenze Majakovského knihy obsahuje celkem nenápadný odkaz

⁷ Je nutno dodat, že v tomto kontextu mluví Marx o mateřské linii pouze metaforicky, v tom smyslu, že „Konstituenta byla [...] matkou ústavy a ústava byla matkou prezidenta“. To byla spojnice, jež Louisi Napoleonovi zaručila jeho „republikánský právní titul“ (Marx, 1978b, s. 84).

⁸ Je však třeba zdůraznit, že toto Schmitt považoval za společného jmenovatele veškerého lidského snažení. Podle jeho názoru si „myšlení a cit každého člověka vždy zachovávají určitý metafyzický charakter [...] Metafyzika je cosi nevyhnutelného [...] Nemůžeme jí uniknout tím, že si ji přestaneme uvědomovat“ (Schmitt, 1986, s. 17).

⁹ Sám Šklovskij se ve svém dopise Romanu Jakobsonovi zmiňuje o Bibli jako o „oně tlusté knize, kterou můj otec četl zprava doleva, moje matka zleva doprava a já nečtu vůbec“ (Šklovskij, 1922, s. 5). A později Šklovskij připisoval svou zběhlost v křesťanské věrouce náhodně četbě univerzitních skript z církevních dějin, na něž narazil během svých středoškolských let (srov. Šklovskij, 1967, s. 10; Zábrana se domnívá, že šlo o univerzitní kurzy).

na „rybník Siloe“ – místo, kde Ježíš uzdravil slepce: „Jdi, umej se v rybníku Siloe,“ přikázal Kristus nevidomému. „A on šel a umyl se, i přišel, vida“ (Jan 9:7). Na první pohled svádí tato aluze k tomu, aby byla čtena v rámci již výše zmíněné pólové opozice rozpoznání vs. vidění, jejímž prostřednictvím Šklovskij vyjádřil rozdíl mezi neuměním a uměním.

Nesprávný rybník a jiný zázrak, jak odhalí bližší pohled na souvislost, ve které bylo této biblické aluze užito, i na její doslovné znění. Ve skutečnosti Šklovskij odkazoval ku podobenství, v němž Kristus vyléčil chromého muže u rybníka Bethesda. Zesměšňuje nepůvodní, mnohónásobně recyklovanou básnickou imaginaci symbolistů, Šklovskij se dovolává autority Nového zákona: „Obrazy se opakovaly stokrát, tisíckrát, ale pouze první, kdo vstoupil do zvířených vod rybníka Siloe [sic!], byl vyléčen“ (Šklovskij, 1990c, s. 42). Popisovaná událost týká se mrzáka hledajícího pomoc v léčivé síle rybníka Bethesda, kam občas sestupoval anděl, rozvíruje jeho vodu. Protože, jak dří Písmo svaté: „Kdož nejprve sstoupil po tom zkormoucení vody, uzdraven býval, od kterékoli nemoci trápen byl“ (Jan 5:4). Pro svůj tělesný neduh však nebyl náš invalida pohříchu dostatečně čiperný a ostatní jej vždy předběhli. Leč Ježíš pravil mu: „Vstaň, vezmi lože své a chod“ (Jan 5:8), což jej, netřeba dodávat, zbavilo jeho pohybové vady. Zajisté bychom si mohli lámat hlavu nad tím, zda za tímto biblickým přehmatem stojí úmysl ozvláštnit tento ctihodný text, anebo jde o prostý výpadek paměti. V každém případě to však dokládá, jak dobře byl Šklovskij obeznámen s Kristovými slavnými skutky, ať už byla cesta k jejich poznání jakkoli klikatá.

Což mne přivádí k nejpřednějšímu biblickému zázraku, ke kterému odkazuje i samotný titul Šklovského programového vystoupení – *Vzkříšení slova*.¹⁰ „Podobnost se zmrtvýchvstáním Kristovým – Slovo, jež se stalo tělem a zemřelo – je,“ jak už bylo zaznamenáno, „zcela jasná“ (Bogdanov, 2005, s. 50). Toto však není ta jediná možná exegeze tohoto vysoce evokativního manifestu. Výše již zmíněný Ježíšův příkaz chromému muži u rybníka Bethesda upomíná na další z jeho imperativů s podobně nadpřirozeným perlokučním účinkem, „Děvečko, vstaň“ (Lukáš 8:54), určený zesnulé dceři rabína Jairuse. Jinými slovy, Ježíš nebyl zdaleka jediným, kdo byl resuscitován v Písmu svatém. Několik dalších přivedl zpátky k životu i on sám. Z tohoto úhlu pohledu lze na Šklovského zanícenou úvahu o mrtvých a znovu oživených slovech nahlížet jako na adaptaci příběhu o Lazarovi z Betánie, s futuristickým básníkem in figura Christi, jehož „božská“ síla pramení z porušování obvyklých jazykových pravidel.¹¹ „Nevěřím na zázraky,“ shrnul Šklovskij svou skepsi uměleckého kritika vůči Tatlinovým kontra-reliéfům usilujícím vytvořit nový, hmatatelný svět, „to proto, že nejsem výtvarníkem“ (Šklovskij, 1923a,

¹⁰ Jde o přednášku *Místo futurismu v dějinách jazyka*, již Šklovskij přednesl v roce 1913 v bohémském petrohradském kabaretu *Toulavý pes*. Poté, co byla jeho řeč vydána jako brožura, pod novým již názvem, vzpomínal Šklovskij o nějakých patnáct let později, se v knihkupectvích ocitla v bohoslovecském oddělení. S ironií jemu vlastní Šklovskij toto chybné umístění připisuje skutečnosti, že „tiskař vysázel titul starobylym písmem“ (Šklovskij, 1928, s. 107).

¹¹ Patří se dodat, že pro mladého Šklovského měla spřízněnost mezi literaturou a náboženstvím také svou jazykovou stránku. „Svévolná a ‚odvozená‘ slova futuristů,“ prohlásil ve své řeči z roku 1913, nejsou nepodobná „náboženské poezii téměř všech věků, psané podobným, polosrozumitelným jazykem“ (Šklovskij, 1990b, s. 40–41). Stejně lze říci i o futuristickém zaumu, „vyskytujícímu se pouze zřídka ve své čisté formě. Existují však výjimky,“ spěchá Šklovskij dodat. Jednou z nich je „zaum mystických sektářů. Napomohla tomu ta okolnost, že sektáři ztotožňovali zaum s glosolálií – darem mluvit v jazycích, který podle Skutků apoštolů obdrželi o Letnicích. Díky tomu se za zaum nestyděli, ale byli na něj pyšní, a dokonce i zaznamenávali jeho ukázky“ (Šklovskij, 1990a, s. 54–55).

s. 107). Ale kdyby se jím byl býval stal – nezapomínejme, že paralelně s filologickou fakultou Školovskij studoval sochařství v ateliéru Leonida Šervuda (Berezin, 2014, s. 25) –, měl by na vybranou?

Tož, proč byl postoj Školovského k zázrakům tak dvojznačný? Proč na jedné straně, pokud se mu to hodilo do krámu, se jich ochotně dovolával, když, na straně druhé, v ně současně odmítal věřit? Nezbyvá mi patrně, než si na tuto podivnou kategorii důkladněji posvítit. Nuže tedy, co je vlastně zázrak? Než se však pustit jen tak halabala na tenký metajazykový led, obezřetnost velí odvolat se na autoritu, potažmo na známou definici Davida Humea z 10. kapitoly jeho *Zkoumání o lidském rozumu*, jež jakoukoli jeho možnost zásadně popírá. „Zázrak,“ britský skeptik nikterak neskryval své nedůvěry k definiendu, „je porušení přírodních zákonů, a protože tyto ustavila pevná a neměnná zkušenost, průkaz proti zázraku je z povahy věci tak úplný, jak si jen u argumentu ze zkušenosti lze představit“ (Hume, 1996, s. 159).

Odtud i první námitka: jak Školovského futuristický básník násilníci jazyk svým zaumem, tak i Schmittův suverén překračující zákonnost výjimečným stavem neporušují zákony přírody, ale pouze mnohem poddajnější normy společenské – umělecké nebo právní – a proto nečiní zázraků v Humeově smyslu tohoto slova. Zadruhé, pojetí „ozvláštnění“ jako zázraku je spíše řečnickým obratem než suchým konstatováním. Vždyť i křesťansky založený Schmitt nenazývá právní výjimku zázrakem per se, nýbrž pouze jeho analogií. A nakonec, coby diskursivní žánr, *Vzkříšení slova* lze jen sotva pojmout jako empirickou hypotézu o povaze umění. Nepochybně je to rétorické cvičení, eristický manifest nové poetiky, snažící se přimět čtenáře k radikální změně jejich estetických preferencí. Podobně i Schmittův styl, jak již bylo řečeno výše, je „nepřetržitě kolísání mezi neosobním a vzrušeným, vědeckým a prorockým, analytickým a mytickým“ (Holmes, 1993, s. 39). Při horečné polemice s přívrženci pozitivizmu nadpřirozené konotace slova zázrak sloužily nepochybně stejnému účelu jako toreadorovi příslovečná muleta.

A přece, navzdory tomu všemu, nebylo by patrně zcela na místě bagatelizovat význam zázraku pro Školovského a Schmittovo teoretizování. Vždyť terčem jejich frontálního útoku bylo právě to, co podle Humea možnost zázraků zcela vylučovalo – „pevná a neměnná zkušenost“ (Hume, 1996, s. 159). Co v jejich očích dělalo umění uměním a právo právem, nebyl hluboce zakořeněný zvyk stálé, samu sebe opakující pravidelnosti, nýbrž jeho přesný opak: ne stvrzení očekávaného, ale jeho nenaplnění. Takže i kdybychom nakrásně souhlasili s Hudem, že ve světě podřízeném zákonům přírody k zázrakům docházet nemůže, nemusí tomu tak být nutně v oblastech předurčených být nepředvídatelnými. Ale je i přírodní zákonitost, dovolte mi se naivně otázat, natolik neslučitelná s nadpřirozenými jevy, jak by nás o tom chtěl přesvědčit Hume?¹² Leč abych mohl zodpovědět tuto otázku, musím do svého komparativního Eintopfu přidat jeho třetí přísadu – rakouského filozofa vědy Karla Poppera.

Na první pohled, a to je nutno sebekriticky připustit, ve stati zabývající se především Školovským a Schmittem působí jméno Poppera navýsost zvláště. Nebyl snad vídeňský kritický racionalista, na rozdíl od obou politických sršatců, výmluvným zastáncem liberalismu? Neobhajoval optimistickou teorii postupného růstu lidského poznání, jež je v příkrém rozporu se Školovským a Schmittovým katastrofickým pojetím dějin pojímajícím diachronii coby diskontinuitu? A v neposlední řadě, nezabýval se Popper převážně empirickými vědami, jejichž výsledky jsou neustále podrobovány důkladnému ověřování? Avšak přes všechny tyto zřejmé

¹² Pro zevrubnou kritiku Humeova pojetí zázraku viz Earman, 2000.

rozdíly se Popperovo myšlení shodovalo se Šklovského a Schmittovým v jednom významném bodě. Stejně jako oni byl i rakouský filozof zásadovým odpůrcem pozitivismu, důsledně odmítajícím spatřovat v pravidelné iteraci zkušenosti stěžejní podmínku procesu poznávání. A ačkoliv jeho teorie vědeckého zkoumání s pojmem zázraku nikterak nepracuje, povýšením výjimky na usměrňující činitel této činnosti Popper ze zázraku zprostředkovaně učinil *conditio sine qua non* vědy. Co tímto míním, se nyní pokusím objasnit.

Nejinak než Šklovskij a Schmitt, i epistemolog Popper usiloval o to, jasně vymežit pole svého zkoumání. Na začátku let třicátých viděl tento svůj úkol následovně: „Teorie poznání musí stanovit přísné a univerzálně použitelné kritérium, které nám dovolí rozlišovat mezi výroky empirických věd a metafyzickými tvrzeními („demarkační kritérium“).“ A dále: „problém demarkace [...] může být po právu nazván [jedním] ze dvou základních problémů teorie poznání“ (Popper, 2009, s. 4). K druhému problému se dostanu brzy, nejdříve si však dovolím upozornit na to, že i Popperova logika je vylučovací. Tak jako žena nemůže být těhotná jen trochu, ani výrok nemůže být jen trochu vědecký. Jaké přísné a bezpodmínečné kritérium odděluje pseudovědu od opravdové vědy? Filozofické myšlenky se však nerodí z ničeho, a proto zde musím napřed předdeslat něco o duchovním prostředí, jež spoluutvářelo Popperův intelektuální profil.

Ve svých vzpomínkách popisuje Popper svá raná filozofická hledání jako kritický dialog s tím, co „tvrdili Machovi pozitivisté a wittgensteinovci z Vídeňského kruhu“ (Popper, 1995, s. 77). Popper sice tleskal jejich radikálnímu empirismu, ale obecnou epistemologickou perspektivu pozitivismu považoval za znehodnocenou jedním jejím osudovým předsudkem. Právě ten představoval již zmíněný druhý základní problém teorie poznání: spornou otázku indukce. Ve svém sporém expoé Popperova myšlení nemohu v úplnosti rozebrat jeho všestrannou kritiku této metody, postupující od jednotlivého k obecnému. Pro mé srovnávání je důležité vypíchnout jen to, co bylo pro Poppera tím hlavním, že se totiž za „všemi teoriemi indukce“ skrývá jediný společný princip, jež nazval „doktrín[ou] primátu opakování“ (Popper, 1997, s. 492). Na rozdíl od Šklovského a Schmitta rozlišoval Popper mezi „logickými“ a „psychologickými“ variantami této doktríny: podle první z nich „opakované případy svým způsobem ospravedlňují přijetí universálního zákona“, zatímco podle druhé „v nás induk[ují] a bud[í] [...] očekávání a přesvědčení“ (s. 492). Ale stejně jako oni dva i on považoval opakování za neplodné a ochuzující. Nejenže opakování nedokáže „vytvořit nic nového,“ prohlásil Popper koncem dvacátých let, „ale právě naopak [...] může pouze [pomoci] něčemu zmizet (zrychlit tento proces); zvyk a praxe pouze eliminují oklidy v procesu reagování tím, že je zefektivní. Prostřednictvím opakování proto nic nevzniká. Zvýšení rychlosti reakce by nemělo být zaměňováno za postupné znovuvytváření (*natura facit saltus*)“ (Popper, 2009, s. 30).

Některé z Popperových námitek vůči indukci zobecňující opakování nám mohou znít povědomě. Jeho postřeh, že vědci nejsou nikdy jen jakýmsi pasivními záznamníky předem daných objektivních opakování, nýbrž činnými agenty vpisujícími do různorodých jevů nahlížených z omezené perspektivy právě jen jimi stanovenou pravidelnost (srov. Popper, 1997, s. 492–495), připomíná Schmittovu kritiku Kelsenovy „ryzí nauky právní“, podle níž přísluší „soudcům postavení pouhých prodejních automatů, mechanicky vydávajících rozsudky prosté jakékoli jejich duševní reflexe nebo aktivního vkladu“ (McCormick, 1997, s. 207).¹³ Další Popperovy výtky jsou rozvinutím klasických filozofických sporů, jako např. Humeova logického rozboru

¹³ Autorem této mechanické metafory je Schmittův učitel Max Weber (Weber, 1947, s. 507).

indukce, podle něhož induktivní důkaz není buď vůbec důkazem, anebo vede k nekonečnému regresu (srov. Popper, 2009, s. 35–44).

Popperovým cílem však nebylo pouze vyvrátit názor jdoucí zpět až k Baconovi a Newtonovi, podle něž je indukce jedinou vědě adekvátní logikou. O co mu šlo především, bylo nabídnout alternativní teorii poznání, jež by se, vycházejíc z čistě deduktivistických premis, vystříhala omylů vlastních metodě vyvozující obecné zákony z jednotlivých pozorování. Pro Poppera vědecká praxe musí být procesem postupujícím „von oben nach unten“, jenž nezačíná nahlížením faktů, nýbrž rozvíjením více či méně podložených hypotéz. Ale jak mohou obecná tvrzení o skutečnosti, tvořená tak nahodile, podiví se jistě induktivisty, být vůbec pravdivá? A právě v tom tkví pro Poppera jádro pudla. Nemohou, pokud bychom je chápali jako jisté. Empirická věda se podle jeho názoru k pravdě víže pouze asymptoticky – může se k ní sice do nekonečna přibližovat, aby na ni však nikdy nedosáhla. Rozdíl mezi ní a metafyzikou nespočívá totiž v tom, že by ta první na rozdíl od té druhé ustanovovala věčné pravdy, ale v tom, že jsou si vědoma své vlastní omylnosti, věda dokáže těžit z chyb, kterých se vždy nevyhnutelně dopouští. Přírnost metody pokus a omyl pro naše poznání nemůže být podle Poppera nikdy přeceněna. Jestliže totiž žádné opakování pokusu – ať už by bylo sebehojnější – nemůže s plnou platností stvrdit obecný zákon, protože žádná logická nutnost nezaručuje, že v příštím kole budou výsledky totožné, pak jediné jeho popření, jedinký skutečný protipříklad, zruší tento zákon nadobro. Proto vyznačujícím rysem všech „empirických vědeckých výroků nebo systémů výroků“ je Popperovi „princip falzifikovatelnosti“ (Popper, 2009, s. 417), tj. okolnost, že všechny takové hypotézy mohou být empiricky vyvráceny.

Účelem mé hutné zkratky Popperovy filozofie vědy, vyvozené z jeho nejranějších děl, však nebylo jen ukázat nápadnou spřízněnost jeho pojetí výjimky s myšlenkami Školovského a Schmitta na to samé téma, nýbrž také doložit, že kategorii zázraku, využívanou oběma těmito mysliteli způsobem jim vlastním, netřeba považovat za cosi tak metafyzického, jak se původně jevilo. Není-li „pevná a neměnná zkušenost“ schopna osnovat zákony přírody, na zázrak ve finále přece jen dojít musí, byť třeba jen implicitně, aby takové zákony byly vůbec možné. Proč?

Od počátku své vědecké dráhy Popper neustále zdůrazňoval rozdíl mezi „singulárními empirickými výroky“ na straně jedné a „přírodními zákony, teoriemi a univerzálními empirickými výroky“ na té opačné. Ty druhé „vytvářejí deduktivní základnu předpovědí, sloužící dedukci singulárních empirických výroků, jejichž pravdivost či nesprávnost může být rozhodnuta pomocí zkušenosti“ (Popper, 2009, s. 9). Co to v praxi znamená, se pokusím osvětlit na konkrétním příkladu: vycházejí z gravitačního zákona teoreticky zformulovaného Newtonem, mohu nabídnout singulární empirický výrok předpovídající, že pustím-li brýle, které držím v ruce před sebou, ony spadnou. A tuto triviální hypotézu jsem s to, i když pohříchu raději opatrně, snadno empiricky ověřit. Oproti tomu přírodní zákony a teorie „mající ty logické vlastnosti [...], které ‚deduktivní základny‘ mít musí, nemohou-li být otestovány přímo, ale jen nepřímo prostřednictvím svých následků, jsou empiricky falzifikovatelné, ale nikoli ověřitelné. A ač nemohou být odůvodněny [...] mohou být vždy [...] nezvratně vyvráceny zkušeností“ (s. 9). Takže vzhledem k „principu falzifikace“ coby matce všech empirických vědeckých výroků, k tomu, aby si Newtonova teorie podržela svůj vědecký status, musí existovat možnost, ať už jakkoli nepatrná, že otevřu-li svou dlaň, brýle se buď vůbec nepohnou, anebo snad i vyletí vzhůru. Avšak uhlídám-li někdy takový kontrafaktuální jev, padnuv na kolena, „oslavovati [tě] budu, Hospodine, celým srdcem svým, vypravovati budu všechny divné skutky tvé“

(Žalmy 9:1), protože užijím zázrak. Neznamená to snad, dovolte mi zakončit otázkou, že zetetická pouť vědy za pravdou je podle Poppera nemyslitelná bez thaumaturgie?

LITERATURA

- BEREZIN, Vladimir. 2014. *Viktor Šklovskij*. Moskva: Molodaja gvardija, 2014. ISBN 978-5-235-03706-9.
- BOGDANOV, Alexei. 2005. Ostranenie, Kenosis, and Dialogue. The Metaphysics of Formalism According to Shklovsky. *The Slavic and East European Journal*, 2005, roč. 49, č. 1, s. 48–62. ISSN 0037-6752.
- BUZADŽI, Dmitrij Michajlovič. 2007. „Ostraněnije“ v aspekte sopostavitelnoj stilistiki i jeho peređača v perevode (Na materiale anglijskogo i ruskogo jazykov). Moskva: MGLU, 2007. Dostupné na: <http://www.thinkaloud.ru/science/buz-disser.pdf>.
- CALDWELL, Peter C. 1997. *Popular Sovereignty and the Crisis of German Constitutional Law. The Theory and Practice of Weimar Constitutionalism*. Durham, NC: Duke University Press, 1997. ISBN 0-8223-1988-8.
- CRAWFORD, Lawrence. 1984. Viktor Shklovskij: Différance in Defamiliarization. *Comparative Literature*, 1984, roč. 36, č. 3, s. 209–219. ISSN 0010-4124.
- CURTIS, James M. 1976. Bergson and Russian Formalism. *Comparative Literature*, 1976, roč. 28, č. 2, s. 109–121. ISSN 0010-4124.
- DERRIDA, Jacques. 1986. Declarations of Independence. Přel. Tom Keenan a Tom Pepper. *New Political Science*, 1986, roč. 7, č. 1, s. 7–15. ISSN 0739-3148.
- EARMAN, John. 2000. *Hume's Abject Failure. The Argument against Miracles*. Oxford: Oxford University Press, 2000. ISBN 0-19-512737-4.
- ERLICH, Victor. 1955. *Russian Formalism. History – Doctrine*. Haag: Mouton & Co., 1955.
- GINSBURG, Carlo. 1996. Making Things Strange. The Prehistory of a Literary Device. *Representations*, 1996, č. 56, s. 8–28. ISSN 0734-6018.
- HANSEN-LÖVE, Aage A. 1978. *Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1978. ISBN 978-3700-10251-9.
- HOLLINGER, Veronica. 1999. (Re)reading Queerly. Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender. *Science Fiction Studies*, 1999, roč. 26, č. 1, s. 23–40. ISSN 0091-7729.
- HOLMES, Stephen. 1993. *The Anatomy of Antiliberalism*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1993. ISBN 978-0-674-03185-2.
- HOWSE, Robert. 1998. From Legitimacy to Dictatorship – and Back Again. Leo Strauss' Critique of the Anti-Liberalism of Carl Schmitt. In: DYZENHAUS, David (ed.). *Law as Politics. Carl Schmitt's Critique of Liberalism*. Durham: Duke University Press, 1998. ISBN 978-082-2322-276.
- HUME, David. 1996. *Zkoumání o lidském rozumu*. Přel. Josef Mural. Praha: Svoboda, 1996. ISBN 80-205-0521-0.
- JAKOBSON, Roman. 1995. O generaci, která promrhala své básníky. Přel. Miroslav Červenka. In: *Poetická funkce*. Jinočany: H&H, 1995, s. 690–714. ISBN 80-85787-83-0.
- JAUSS, Hans Robert. 2001. Dějiny literatury jako výzva literární vědě. In: SEDMIDUBSKÝ, Miloš – ČERVENKA, Miroslav – VÍZDALOVÁ, Ivana (eds.). *Čtenář jako výzva. Výbor z prací Kostnické školy recepční estetiky*. Brno: Host, 2001, s. 7–38. ISBN 80-86055-92-2.
- KELSEN, Hans. 1911. *Hauptprobleme der Staatsrechtslehre entwickelt aus der Lehre vom Rechtssatz*. Tübingen: J. C. B. Mohr, 1911.
- KELSEN, Hans. 1933. *Ryzí nauka právní. Metoda a základní pojmy*. Přel. Václav Chytil. Brno – Praha: Orbis, 1933.
- KELSEN, Hans. 1934. *Reine Rechtslehre. Einleitung in die rechtswissenschaftliche Problematik*. Leipzig – Wien: Franz Deuticke, 1934.
- KUJUNDŽIĆ, Dragan. 1997. *The Returns of History. Russian Nietzscheans After Modernity*. Albany: State University of New York Press, 1997. ISBN 978-0791-4323-41.

- LAFERRIÈRE, Daniel. 1976. Potebnja, Šklovskij, and the Familiarity/Strangeness Paradox. *Russian Literature*, 1976, roč. 4, č. 2, s. 175-198. ISSN 0304-3479.
- LEVI, Neil. 2007. Carl Schmitt and the Question of the Aesthetic. *New German Critique*, 2007, roč. 34, č. 2, s. 27-43. ISSN 1558-1462.
- MARX, Karl. 1978a. Osmnáctý brumaire Ludvíka Napoleona. In: *Třídní boje ve Francii 1848-1850 - Osmnáctý brumaire Ludvíka Napoleona*. Přel. Ladislav Štoll a kol. Praha: Svoboda, 1978, s. 167-276.
- MARX, Karl. 1978b. Třídní boje ve Francii 1848-1850. In: *Třídní boje ve Francii 1848-1850 - Osmnáctý brumaire Ludvíka Napoleona*. Přel. Ladislav Štoll a kol. Praha: Svoboda, 1978, s. 35-145.
- MCCORMICK, John P. 1997. *Carl Schmitt's Critique of Liberalism. Against Politics as Technology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997. ISBN 978-0521-664-578.
- OEVER, Annie van den (ed.). 2010. *Ostrannen: On "Strangeness" and the Moving Image. The History, Reception, and Relevance of a Concept*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2010. ISBN 978-9089-640-796.
- PARAMONOV, Boris. 1996. Formalizm: Metod ili mirovozzrenije? *Novoje literaturnoje obozrenije*, 1996, č. 14, s. 35-52. ISSN 0869-6365.
- POPPER, Karl. 1995. *Věčné hledání. Intelektuální autobiografie*. Přel. Jana Odehnalová. Praha: Prostor - Oikoymenh, 1995. ISBN 80-85241-92-7.
- POPPER, Karl. 1997. *Logika vědeckého zkoumání*. Přel. Jiří Fiala. Praha: Oikoymenh, 1997. ISBN 80-86005-45-3.
- POPPER, Karl. 2009. *The Two Fundamental Problems of the Theory of Knowledge*. Přel. Andreas Pickel. London: Routledge, 2009. ISBN 978-0415-610-223.
- POTĚBŇA, Aleksandr. 1905. *Iz zapisok po teorii slovesnosti*. Charkov: M. Zilberberg, 1905.
- RASCH, William. 2004. The Judgment. The Emergence of Legal Norms. *Cultural Critique*, 2004, č. 57, s. 93-103. ISSN 0882-4371.
- ROBINSON, Douglas. 2008. *Estrangement and Somatics in Literature: Tolstoy, Shklovsky, Brecht*. Baltimore: Johns Hopkins Press, 2008. ISBN 978-080-188-7963.
- SALTER, Michael G. 2012. *Carl Schmitt: Law as Politics, Ideology and Strategic Myth*. Abingdon: Routledge, 2012. ISBN 978-0415-478-502.
- SCHEURMAN, William E. 1994. *Between the Norm and the Exception. The Frankfurt School and the Rule of Law*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1994. ISBN 978-02626-919-63.
- SCHMITT, Carl. 1921. *Die Diktatur. Von den Anfängen des modernen Souveränitätsgedankens bis zum proletarischen Klassenkampf*. Mnichov: Duncker & Humboldt, 1921.
- SCHMITT, Carl. 1986. *Political Romanticism*. Přel. Guy Oakes. Cambridge, MA: The MIT Press, 1986. ISBN 978-1-4128-1472-0.
- SCHMITT, Carl. 2007. *Pojem politična*. Přel. Otakar Vochoč. Brno - Praha: CDK - Oikoymenh, 2007. ISBN 978-80-7298-127-4.
- SCHMITT, Carl. 2012. *Politická theologie. Čtyři kapitoly k učení o suverenitě*. Přel. Jan Kranát a Otakar Vochoč. Praha: Oikoymenh, 2012. ISBN 978-80-7298-401-5.
- STERNBERG, Meir. 2006. Telling in Time (III): Chronology, Estrangement, and Stories of Literary History. *Poetics Today*, 2006, 27, č. 1, s. 125-235. ISSN 0333-5372.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1922. Pismo k Romanu Jakobsonu. *Věšč: Meždunarodnoe obozrenije so-vremennogo iskusstva*, 1922, roč. 1, č. 1-2, s. 5.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1923. *Chod konja. Sbornik statej*. Moskva: Gelikon, 1923.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1923. *Literatura i kinematograf*. Berlin: Ruskoje univerzalnoje izdatel-stvo, 1923.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1928. *Gamburskij sčet*. Leningrad: Izdatelstvo pisatelej, 1928.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1967. Třetí fabrika. Přel. Jan Zábřana. *Světová literatura*, 1967, roč. 12, č. 5, s. 3-43.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1983. *O teorii prozy*. Moskva: Krug, 1983.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1990a. O poeziji i zaumnom jazyke. In: *Gamburskij sčet: Statji - vospomi-nanija - esse (1914-1933)*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1990, s. 45-58. ISBN 978-526-5009-517.

- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1990b. Voskřešenije slova. In: *Gamburskij sčet. Statji – vospominanija – esse (1914-1933)*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1990, s. 36–42. ISBN 978-526-5009-517.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 1990c. Vyšla kniga Majakovskogo Oblako v štanach. In: *Gamburskij sčet. Statji – vospominanija – esse (1914-1933)*. Moskva: Sovetskij pisatel, 1990, s. 42–45. ISBN 978-526-5009-517.
- ŠKLOVSKIJ, Viktor Borisovič. 2003. Umění jako metoda. In: *Teorie prózy*. Přel. Bohumil Mathesius. Praha: Akropolis, 2003, s. 8–25. ISBN 80-7304-026-3.
- TIHANOV, Galin. 2005. The Politics of Estrangement. The Case of the Early Shklovsky. *Poetics Today*, 2005, roč. 26, č. 4, s. 665–696. ISSN 0333-5372.
- TOMBA, Massimiliano. 2013. Marx as the Historical Materialist. Re-reading The Eighteenth Brumaire. *Historical Materialism*, 2013, roč. 21, č. 2, s. 21–46. ISSN 1570-1522.
- TULČINSKIJ, Grigorij. 1980. K uporjadočeniju meždisciplinarnoj terminologii. In: MEILAKH, Boris a kol. (ed.). *Psichologija processov chudožestvennogo tvorčestva*. Leningrad: Nauka, 1980, s. 241–245.
- VESELOVSKÝ, Alexandr. 1940. Tri glavy iz istoričeskoj poetiki. In: ŽIRMUNSKIJ, Viktor M. (ed.). *Istoričeskaja poetika*. Leningrad: Chudožestvennaja literatura, 1940.
- WEBER, Max. 1947. *Grundriss der Sozialökonomik*. III Abteilung: Wirtschaft und Gesellschaft. Tübingen, J. C. B. Mohr, 1947.
- WOLIN, Richard. 1992. Carl Schmitt. The Conservative Revolutionary Habitus and the Aesthetics of Horror. *Political Theory*, 1992, roč. 20, č. 3, 424–447. ISSN 0090-5917.
- ZENKIN, Sergej. 2004. Otkrytije ,byta‘ russkimi formalistami. In: *Lotmanovskij sbornik*, sv. 3. Moskva: OGI, 2004, s. 806–821. ISBN 5-94282-151-8.

Ediční poznámka

Studie Petra Steinera vyšla již v různých verzích, viz např. STEINER, Peter. *Iskusstvo, pravo i nauka v modernistickom ključe: Šklovskij, Šmitt, Popper. Novoe literaturnoe obozrenie*, 2016, 139/č. 3, s. 16–30. ISSN 0869-6365; STEINER, Peter. *Poetic Justice: Viktor Shklovsky and Carl Schmitt. Contradictions*, 2017, roč. 1, č. 2, s. 119–141. ISSN 2570-7485. Text z angličtiny do češtiny přeložil František A. Podhajský.

.....

Petr Steiner, professor emeritus
 Department of Russian and East European Studies
 University of Pennsylvania
 745 Williams Hall/6305
 Philadelphia, PA 19104
 United States of America
 psteiner@sas.upenn.edu

Zlomky k Williamovi Ritterovi a k *Obrazom (vy)snívanej krajiny*

Katarína Bednárová
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Fragments to William Ritter and *The Images of Dreamland*

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 33-45

The author focuses on the personality of William Ritter on the basis of the book *The Image of Dreamland*, written by French professor Xavier Galmiche. The article reveals the background of Ritter's relationship with Slovakia, its culture and its inhabitants. His notes and diaries from the beginning of the 20th century, where he presented an unusual picture of Slovakia, are especially inspiring.

Keywords: William Ritter, Xavier Galmiche, Janko Cádra, Slovakia, travel diaries

Na úvod niekoľko citátov: „Všetky národy chcú vyorať hlbokú brázdú v dejinách ľudstva, chcú sa presiahnuť, hoci si zatiaľ nesiahajú ani po päty, jedine Slováci, božie deti, vidia zmysel a náplň svojej existencie v tom, že sú,“ napísal s veľkou dávkou irónie a subverzie Pavel Vilikovský (1989, s. 60). A žiada sa s trochou prehánania v autorovom duchu dodať, že najlepšie by bolo bývalo, keby správu o existencii Slovákov, o tej eventuálnej brázde boli podali iní. Napríklad „[s]ú to *William Ritter* (Švajčiar), *R. W. Seton-Watson* (Angličan) a *Ernst Denis* (Francúz). Estét-umelec (Ritter), publicista-politik (Watson), učenec-historik (Denis) mali vo vyššej pragmatike dejinnej úlohu predstaviť *Slovákov* vzdelanému svetu, keďže nebolo súdené, aby si to urobili Slováci sami,“ napísal tentoraz Alojz Kolísek v roku 1927 v zdravici k šesťdesiatinám Williama Rittera (Kolísek, 1927, s. 424). Na margo Švajčiara ešte dodal: „William Ritter má [...] prvenstvo nielen času, ale i *citú*. *Watson* je publicista, neskoršie profesor, *Denis* je historik, a tiež muž katedry, *Ritter* je *umelec*: básnik, maliar, estét, je zaľúbenec s horúcou vášnivostou, zaľúbenec do Slovenska, bez ohľadu, či láska je opätovaná alebo nie, tedy s citom najčistejším, najsvätejším“ (s. 424). Od napísania týchto riadkov, ktorých interesom bolo vzdať hold W. Ritterovi a pozrieť sa na to, ako a čo písal o Slovensku a Slovákoch, uplynulo viac ako osemdesiat rokov. Vilikovského úsmevná subverzia spred tridsiatich rokov, priznajme aj s istou dávkou pravdy, ostro kontrastuje s pátosom Kolískovho vďačného upierania zraku k švajčiarskemu cestovateľovi, medzikultúrnemu prostredníkovi, ktorý bezpochyby zohral istú úlohu v poznaní nielen slovenskej kultúry v západnej Európe. W. Ritter bol vášnivým cestovateľom, do istej miery aj objaviteľom slovanskej strednej Európy a jej kultúry, predovšetkým výtvarného umenia a hudby. Cesty do vzdialených končín majú rôzne ciele. Bývajú to cesty objavné, ak je primárnym

inštinkt lovca nepoznaného. Ich hybnou silou však môže byť aj potreba nájsť seba samého, nájsť miesto, v ktorom vnútorný osobnostný život a individuálne ustrojenie ľudskej bytosti nebude v rozpore s očakávaním externého prostredia. Cesta môže byť v takom prípade aj útekom.

Ako to bolo s W. Ritterom, aký bol jeho dôvod chodiť na Slovensko a po Slovensku, ako tu pôsobil? W. Ritter – helvetus peregrinus, ktorý od konca 19. storočia „spravil zo svojej existencie čosi ako permanentný výlet, zároveň podobný na veľké prázdniny oneskoreného adolescenta i objaviteľské nájazdy: kult, ktorý si vytvoril v prvých rokoch 20. storočia zo slovenskej krajiny, sa zakladal *de facto* na tom, že sa nachádzala uprostred toho širšieho priestoru rozorvaného blízkym vzťahom k Viedni, politickou subordináciou Budapešti, mocenského a administratívneho centra, a politickou a kultúrnou inklináciou slovanskej populácie k Prahe,“ napísal Xavier Galmiche v monografii *William Ritter voyage en Slovaquie (1903-1914). Images d'un pays rêvé – William Ritter na cestách po Slovensku (1903 – 1914). Obrazy vysnívanej krajiny* (Galmiche, 2019, s. 33).¹ Autor v knihe rozkrýva Ritterov vzťah k Slovensku a k strednej Európe a ponúka diametrálne odlišný uhol pohľadu na jeho osobnosť, než sme mali možnosť čítať v literatúre o ňom doteraz. Ďalej o W. Ritterovi uvažuje: „Máme súhlasiť s tým, že zredukujeme Rittera na Eckermanna strednej Európy? Jeho dnes málo známe dielo sa odkrýva iba vďaka reputácii slávnych ľudí. Ritter sa dnes číta len ako kritik a pozorovateľ umeleckého sveta – sveta hudobníkov i výtvarníkov“ (s. 93).² Ten zaplňajú také mená, ako Józef Mehoffer, Nicolae Grigorescu, Arnold Böcklin, Nikolaos Gysis, Edvard Much, Johann Strauss, Edgar Tinel, Gustav Mahler, Bedřich Smetana, Antonín Dvořák alebo Karel Kovařovic. Z výtvarnej scény moravskej a slovenskej Joža a František Uprkovi a Martin Benka (viac Ritter, 2006). „Ide najmä o tvorcov vychýrených vo svojej krajine, ale ktorých renomé v zahraničí veľmi závisí od toho, akú geopolitickú váhu má Ritter, a teda od jeho schopností šíriť do zahraničia ich kultúru...“ (Galmiche, 2019, s. 93 – 94).³

W. Ritter zanechal po sebe pomerne obsiahle literárne a kritické dielo. Pôsobil ako kritik umenia a estetik, ako komparatista hľadal paralely medzi hudbou, výtvarným umením a literatúrou, pričom jeho krédom bolo, že iba komparatívnou metódou sa možno dopracovať k všeobecne platným estetickým kritériám. Ako spisovateľ písal romány, románové cykly, poviedky, črty a eseje. Disponoval však aj schopnosťami výtvarníka – v jeho pozostalosti sú vo veľkom počte uložené akvarely, akvarely kombinované s kriedou, kresby ceruzkou, uhľom, tušom, pastely, ale tiež fotografie. Mnohé z nich vznikli za opakovaných pobytov na Slovensku.

¹ „Ritter avait depuis le début des années 1890 transformé son existence en une sorte d'excursion permanente, qui ressemblait en même temps à des grandes vacances d'adolescent attardé et à des courses d'explorateur: le culte qu'il édifia dans les années 1900 pour le pays slovaque supposait *de facto* qu'il fût au cœur de cet espace plus vaste et écartelé entre sa proximité avec Vienne, sa subordination politique à Budapest, centre du pouvoir et cœur administratif, et l'inclination politique et culturelle de sa population slave pour Prague.“ Ak nie je uvedené inak, všetky preklady z francúzštiny – Katarína Bednárová.

² „Faut-il accepter de réduire Ritter à un Eckermann d'Europe centrale? L'obscurité qui aujourd'hui entoure son œuvre ne se dissipe que grâce à la réputation d'hommes célèbres. C'est en tant que critique et observateur des mondes artistiques – des musiciens, autant que des plasticiens – que Ritter est lu aujourd'hui.“

³ „Il s'agit surtout de créateurs célèbriissimes en leurs pays respectifs main dont le renom à l'étranger dépend beaucoup du poids géopolitique de ce dernier et donc de ses capacités à exporter sa culture...“

W. Ritter, ktorý publikoval o Slovensku články v rôznych západoeurópskych literárnych periodikách a žil aj jeho realitu v rokoch 1903 – 1927 predovšetkým prostredníctvom pobytov na Myjave a v spolupráci s Jankom Cádrom, je dnes v slovenskom kultúrnom kontexte málo známy. Najviac sa v posledných desaťročiach reflektoval v priestore výtvarnej kritiky a dejín umenia cez vzťah k M. Benkovi a slovenskej moderne. V slovenčine nie sú k dispozícii jeho literárne diela, ktoré majú priamy vzťah k Slovensku a mohli by poslúžiť ako zaujímavý dobový dokument. Je to predovšetkým román *La Fillette slovaque*⁴ (*Slovenské dievča*) z roku 1903; do češtiny je preložená novela *Entêtement slovaque*⁵ (*Paličatosť slovenská*) z roku 1910; v slovenčine vyšli len kratšie Ritterove texty: *Architektúra Myjavy* ako súčasť knihy *Myjava* (1911) od Júliusa Bodnára, ďalej predslov k zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* (1931), kde vyšla aj esej o M. Benkovi. Texty redigoval Ján Smrek, s ktorým bol W. Ritter v priateľskom styku. Nemenej zaujímavý je aj fakt, že W. Ritter si vymenil s M. Benkom viac ako dvesto listov. Zdá sa, že slovenský maliar W. Rittera profesionálne zaujímal. Napísal o ňom monografiu v rozsahu tristo strán, ako o tom píše Jozef Kuzmík, jediný Ritterov životopisec na Slovensku. Bol s ním po roku 1945 v písomnom styku. Vtedy mu W. Ritter poslal rukopisné spomienky na Slovensko a prehľadnú autobiografiu. J. Kuzmík sa odhodlal vydať o Ritterovi reprezentatívnu monografiu až začiatkom deväťdesiatych rokov. Nevedno, čo do jeho plánov zasiahlo, lebo v roku 1999 vyšla iba jej strojopisná verzia. Podobné okolnosti zasiahli aj do vydania Ritterovej monografie o M. Benkovi, plánovaného podľa J. Kuzmíka v Matici slovenskej. Rukopis mal v roku 1948 do slovenčiny prekladať Blahoslav Hečko, text mal vyjsť bilingválne, ale zo všetkých plánov zišlo. Napokon po rôznych peripetiách a presúvaní rukopisu medzi vydavateľstvami Ritterov dedič Josef Ritter-Tcherv v roku 1955 zamýšľané vydanie zastavil (pozri Kuzmík, 1999, s. 110 – 111).

Záujmy propagovať Slovensko v zmysle Kolískovej dejinnej pragmatiky prebýjali záujem o samotnú Ritterovu osobnosť. V predvojnovom a medzivojnovom období sa vytváral jeho obraz skôr v zmysle priateľstva k Slovákom a ich kultúre, ktorej bol propagátorom. Vtedy boli ešte živé aj aké-také medziliterárne výmeny medzi W. Ritterom a Svetozárom Hurbanom Vajanským, neskôr s ním bol v styku J. Smrek. Nemáme správy o tom, ako a o čom komunikovali, do akej miery boli Slovákom zrozumiteľné a prijateľné Ritterove estetické názory. V roku 1947 sa uskutočnila Ritterova štátna návšteva na Slovensku a s ňou skrsla aj nádej, že vyjde spomínaná monografia o M. Benkovi a že J. Kuzmík napíše a vydá o W. Ritterovi monografiu. Po dlhej prestávke, zapríčinenej ruptúrou v období rokov 1948 – 1989, keď na Slovensku

⁴ A. Kolísek v zdravici k šesťdesiatym narodeninám W. Rittera napísal: „Najväčšou a najcennejšou prácou Ritterovou z tohto [1895 – 1908, pozn. K. B.] obdobia je román *La Fillette slovaque* (Slovenské dievča), ktorý som prečítal hneď, ako vyšiel, a z väčšej časti s jedným priateľom i do češtiny preložil. Prekladu českého vydať som nemienil ani knižne, ani v časopise, mala to byť príprava na preklad do slovenčiny, ale márne som tu hľadal spolupracovníka i vydavateľa...“ (Kolísek, 1927, s. 426). V závere zdravice píše o želaní Prúdiv román preložiť a vydať. Navrhuje doplniť aj autorov životopis a preložiť text so slovenským námetom *La tragique ridicule* (*Smiešna tragika*), ktorý vyšiel vo švajčiarskej literárnej revue *La Semaine littéraire*.

⁵ O preklad sa organizačne zaslúžil A. Kolísek. Prekladateľ Peter Princ bol profesorom francúzštiny na reálnom gymnáziu v Hodoníne, dielo vyšlo u Otakara Skypalu v Moravskej Ostrave najprv v Moravsko-sliezskej revue, neskôr knižne (1911).

v podstate vyšiel iba krátky text *Janko Cádru a William Ritter* Evy Kostolnej (1973, s. 67 – 74),⁶ ktorá spracovala aj pozostalosť J. Cádru, už máme do činenia s diskurzom, ktorý ho vníma trochu inak.

Monografia X. Galmichea je z tohto pohľadu prvou súvislou prácou, ktorá prináša pohľad nielen na Ritterovo pôsobenie na Slovensku, na jeho vzťah ku krajine, k ľuďom a kultúre. Komentáre sústredené v úvodných štúdiách hovoria o postupnom Ritterovom zblížovaní sa s geografickým priestorom na východ od Francúzska, Švajčiarska a Nemecka, o jeho, nazvime to tak, ideologických, umelecko-estetických a osobných postojoch a rozhodnutiach, ktoré rozkrývajú porozumenie jeho písaného diela. Tento pohľad je podporený rekonštrukciou Ritterových cestovných zápiskov z rokov 1903 – 1914 a ďalších pramenných textov a materiálov publikovaných v knihe. Práca s nimi je textologicky náročným podujatím, ktorého postup a charakter X. Galmichea podrobne opísal. Rekonštruoval Ritterove denníkové a cestovné zápisky, čomu, samozrejme, predchádzal niekoľkoročný výskum v archívoch, výber materiálu, identifikácia fotografií a kresieb, zostavenie kulturematickej lexiky, pričom netreba zabúdať, že kniha je písaná vo francúzskom prostredí a aj cielená pre francúzskeho, resp. neslovanského čitateľa, čo si vyžadovalo tiež osobitný spôsob výkladu, nehovoriac o osobitom Ritterovom štýle a spôsobe záznamu. „Čítanie jeho zápiskov načrtnutých len tak v rýchlosti, s často nečitateľnými výrazmi, je mäťúce: text písaný ceruzkou sa miestami stráca, je v ňom málo interpunkcie, menné vety, neporiadne zaznačené toponymá (napr. Šachčín namiesto Šaštín, Kutti namiesto Kúty): spisovateľ-pútnik všetko pletie (napokon má si čo popliesť medzi slovenskými, maďarskými a nemeckými variantmi toponým), ale je mu to v podstate jedno: z tohto amalgámu pocitov, obrazov a znakov naopak vyťaží veľa potešenia...“ (Galmiche, 2019, s. 101).⁷ Index mien a zemepisných názvov v druhom diele, rozsiahla predmetná bibliografia a v neposlednom rade reprodukcie Ritterových fotografií, kresieb a akvarelov, pričom vzácné sú publikované aj paralelné fotografie, ktoré konfrontujú slovenské lokality v Ritterovej dobe a dnes, tvoria textologicky a dokumentárne vedecky spracovaný rozsiahly materiál. Treba však poznamenať, že vzhľadom na Ritterovo umenovedné a spisovateľské účinkovanie je to predsa len iba časť.⁸ Spracovaná cesta na Slovensko (1903 – 1914) je súčasťou rekonštrukcie Ritterovho ego-príbehu, osobného príbehu: „Ritter si ‚viedol denník‘ od štrnástich rokov, od roku 1881 až do smrti. Denník predstavuje základnú zložku jeho osobného príbehu. Tomuto náročnému zvyku sa William podrobí každý deň (s výnimkou ciest, keď prejde k cestovným zápiskom); keď

⁶ Aj E. Kostolná píše o W. Ritterovi v súlade s jeho obrazom priateľa Slovenska: „Životné vzťahy a dielo Williama Rittera majú pre nás význam tým, že tu ide o trváce pochopenie, záujem, obdiv a propagáciu slovenského života a kultúry. Ritter prejavil záujem o náš národ v každom odbore svojej literárnej činnosti, podľa okolností a potreby. Práve pre trvalý záujem o Slovensko, ktorý sa nevyčerpal iba v chvíľkových a príležitostných prejavoch, treba Rittera náležite oceniť“ (Kostolná, 1973, s. 74).

⁷ „La lecture de ses notations jetées à la volée, laissant des expressions souvent illisibles, est déroutante: le texte au crayon s'efface par endroit; peu de ponctuation, des phrases nominales, toponymes notés à la diable (Šachčín au lieu de Šaštín; Kutti au lieu de Kúty, par exemple): l'écrivain pèlerin confond (il y a de quoi se perdre entre les variantes slovaques, hongroises et allemandes des toponymes), mais il n'en a pas vraiment cure: il tire au contraire trop de jouissance de cet amalgame de sensations, images et signe...“

⁸ K W. Ritterovi a k prácam X. Galmichea pozri *Plateforme William Ritter* (<http://www.circe.paris-sorbonne.fr/spip.php?article194&lang=fr>) a *Série Cultures d'Europe centrale* (<http://www.circe.paris-sorbonne.fr/spip.php?article10>).

sa usadí niekde na letovisku, neváha začať nový zošit (čo komplikuje súvislé čítanie). Pretože tu ide *in spe* o integrálny sumár existencie, tak povediac jej zaznamenávanie v „reálnom čase“ (Galmiche, 2019, s. 70 – 71).⁹ Cestovné zápisky, kresby, kalendáre a diáre charakterizuje X. Galmiche ako ezoterický systém obsedantnej pravidelnosti, v ktorom W. Ritter zaznamenáva fyzické premeny reálneho života, aby ich potom presunul k javom snívaného/snitého života – la vie rêvée, čo sa premietlo aj do podnázvu Galmicheovej knihy *Images d'un pays rêvé – Obrazy vysnívanej krajiny*. Vysnívanej, zázračnej, snovej, neobyčajnej, vybájenej, ideálnej – preklad tohto adjektíva nie je ani jednoduchý, už vôbec nie jednoznačný. Vyplavuje sa tu alúzia na Ritterov zamýšľaný románový cyklus *Rêves vécus et vies rêvées*; cyklus o prežívaných snoch a snitých životoch? O predstavách? Ideáloch? Adjektívum *snitý* sa v slovníku slovenského jazyka nenachádza (použil ho Jozef Kuzmík). W. Ritter sa zmieňuje o tejto svojej fascinácii už z detských čias: „[...] slovenská krajina znamenala pre mňa už od detstva krajinu krásneho vzdialeného sna“ – a dodá: „A čo je ešte zvláštnejšie, zostala takou pre mňa aj potom, čo som ju zakúsil, i po štvrtstoročí spoločného života s Jankom Cádrom, ktorý mi ju stelesňoval“ (Galmiche, 2019, s. 33; cit. podľa Rydlo, 1993).¹⁰ Ritterovu fascináciu určite umocnila aj lektúra cestopisnej literatúry z 19. storočia, ktorá bola orientovaná na strednú Európu.¹¹

Z hľadiska slovenského kultúrneho priestoru je v tejto súvislosti dôležité spomenúť, že cestovné zápisky a denníky z rokov 1903 – 1914 boli základom Ritterovho rukopisu *Voyage slovaque*, ktorý sa stratil z jeho mníchovského ateliéru za prvej svetovej vojny, a že sa viažu k textom o Slovensku, publikovaným vo Francúzsku a Švajčiarsku.¹² Dôležité je to aj preto, že W. Ritter v týchto textoch rozkrýva osobný príbeh Janka Cádru,¹³ svojho životného druhu, prostredníctvom ktorého sa Ritterov sen o krajine akoby naplnil. J. Cádru označovali v oficiálnych kruhoch na Slovensku ako jeho tajomníka. Faktom je, že sa stal Ritterovým prekladateľom aj tlmočníkom v česko-slovenskom kontexte. V jeho prekladoch vychádzali Ritterovi eseje a state

⁹ „Ritter a ,tenu son journal' depuis ses quatorze ans, en 1881, jusqu'à sa mort. Le journal constitue une pièce essentielle de l'égo-histoire. C'est une pratique exigeante, à laquelle William s'astreint quotidiennement (sauf durant les voyages pendant lesquels il passe aux calepins); il n'hésite pas, quand il s'installe en villégiature, à entamer un nouveau cahier (ce qui complique le suivi de lecture). Car il s'agit *in spe* du compte rendu intégral de l'existence, pour ainsi dire, son enregistrement ,en temps réel.“

¹⁰ „[...] le pays slovaque m'a été depuis l'enfance le pays du beau Rêve lointain. Et chose encore plus étrange, il me l'est resté après que j'eus fait l'expérience, et après un quart de siècle de vie avec Janko Cádru qui l'incarnait pour moi.“

¹¹ X. Galmiche (2019, s. 27 – 28) ako lektúru, s ktorou sa W. Ritter v mladosti identifikoval, uvádza Chateaubriandove *Mémoires d'outre-tombe* (1848), *Voyage pittoresque en Allemagne* (1859) Xaviera Marmiera, *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* (1830) Charlesa Nodiera a i.

¹² „Možno, že som schybil, keď som neprečítal Slovenska sa týkajúce stránky veľmi pekného Všeobecného zemepisu od Elysée Reclusa, v tej časti, ktorá zaoberá sa Uhorskom. Ale stačí vedieť, že pracoval výhradne podľa maďarských dát a že jeho vodcom po Karpatoch bol Attila de Gérando. Bolo by to, ako hľadať poučenie v Oesterreich-Ungarn im Wort und Bild od korunného princa Rudolfa“ (Ritter, 1931, s. 11). W. Ritter má na mysli devätnásťdielny opus francúzskeho geografa Elysée Reclusa (1830 – 1905) *Nouvelle géographie universelle* z rokov 1876 – 1894.

¹³ „[...] oboznámil sa William Ritter na Myjave – v jeseni 1903 – s mladým šuhajom slovenským Jankom Cádrom, a to bolo pre neho sľaby druhé zjavenie (od objavu Slovákov na národopisnej výstave); obľúbil si hneď mladého Slováka, sústredil na jeho osobu – tiež anticipando – všetky svoje nádeje a ideály slovenské, ako čierny rytier (Ritter) kríža smútku opásal Janka za svojho zbrojnoša a všetku svoju vášnivú lásku k budúcnosti Slovenska“ (Kolísek, 1927, s. 427).

predovšetkým v českej, ale aj v slovenskej tlači (Světozor, Osvěta, Česká hudba, Hudební revue, Naše Slovensko atď.). J. Cádra začal prekladať aj slovenskú beletriu do francúzštiny, preklad autobiografickej knihy (denníkových zápiskov – sic!) Eleny Maróthy-Šoltésovej *Moje deti* však nestihol dokončiť. Preložil iba prvý diel, ktorý vyšiel v roku 1928.

Mladý J. Cádra mal v Ritterovom živote omnoho hlbší význam, než sa zvyklo tradovať, viazal sa k telesnej i duševnej spriaznenosti a spojeniu. Denníky si pod Ritterovým vplyvom písal aj on. Konfrontácia zápiskov bola istým spôsobom praxou starostlivosti o dušu. W. Ritter si písal texty o Jankovi a pre neho, záznamy o prežitej duševnej, citovej i telesnej skúsenosti v diároch šifroval v gréckej abecede. Podobné šifry používal aj maliar Ladislav Mednyánszky, o ktorom ešte bude reč, keď si robil poznámky o intímnom živote. V oboch prípadoch bolo praktizované striktné oddelenie najhlbšieho intímneho života a verejnej sféry. U W. Rittera však alternatívne písaný denník oboma aktérmi predstavoval typ homoerotického denníka, ktorý spolu so záznamami v diároch (i cestovnými zápiskami, korešpondenciou, grafickými dielami) je kľúčom k hypertextovej stavbe ego-príbehu. Ako píše X. Galmiche, „tento písaný korpus zaznamenáva fyzické metamorfózy ‚reálneho života‘ a presúva ich k súčasťam ‚snívaného života‘: diár teda treba pochopiť ako iniciačný prvok, ktorý privádza k pozorovaniu vysnívaného [/ideálneho – pozn. K. B.] korpusu [/tela – pozn. K. B.]“ (Galmiche, 2019, s. 78 – 79).¹⁴

Komplexnosť obrazu Ritterovej osobnosti, o ktorej vedie úvahy X. Galmiche, je sústredene načrtnutá v úvode prvej z troch kapitol. Autor predstavuje tri Ritterove podoby. Najskôr dekonštruje ideologické motívy v Ritterovom pohľade (naivnom aj prezieravom, aký môže mať „novopríchodzí“ cudzinec) na sociálne, národnostné a náboženské otázky, ku ktorým W. Ritter zaujíma stanovisko v súvislosti so Slovenskom. X. Galmiche ich nazýva syndrómom empatie. Autor začrel do dávnej a neprestajne sa opakujúcej dilemy medzi literárnou tvorbou a ideologickým postojom; dilemy, či nechať literárne dielo vyrozprávať navzdory jeho autorovi. Sám sa pokúša poukázať na komplexnosť tohto javu, resp. Ritterovho postavenia. Syndróm empatie vysvetľuje ako začarovaný kruh stotožnenia sa s prežívanou skutočnosťou v krajine, ku ktorej má skúmaný subjekt blízko: tu stredná Európa a vtedajšie Slovensko v nej. W. Ritter strednú Európu poznával prostredníctvom ľudí, ktorých názory a zaujatosť preberal, či už to boli otázky politické (s nimi súvisel problém nacionalizmu a antisemitizmu), sociálne, resp. spoločenské, ako otázka náboženstva rozoklaného medzi katolicizmus a protestantizmus, otázka triedneho postavenia a pod. „Syndróm empatie je začarovaný kruh, vytvorený prehnanou pripútanosťou, ktorá spočíva na ambivalentnom vzťahu podradenosti a nadradenosti voči navštívenej krajine (krajinám) a ktorá je možno zhodná (alebo symetrická?) so vzťahom koloniálnym. Zdá sa, že Ritter mu podľahol, opakujúc a zveličujúc argumenty, ktoré neboli práve jeho vlastné: nacionalizmus, paséizmus a konzervativizmus,“ píše X. Galmiche a vo výpočte pokračuje, pridajúc regionalizmus, pripútanosť k „domovine“, exotizmu, prevzatému racializmu (vedeckému rasizmu), antisemitizmu, to všetko okorenené sentimentálnym bukolicizmom a náklonnosťou k nedoceneným kauzám, ktoré by sa dali nazvať „minoritizmom“ (s. 84).¹⁵ Je

¹⁴ „[...] ce corpus écrit enregistre les métamorphoses physiques de la ‚vie réelle‘ pour les faire passer parmi les éléments de la ‚vie rêvée‘: le calendrier est donc à comprendre comme un élément initiatique menant à la contemplation d’un *corpus* de rêve.“ Slovo *corpus* je tu použité v dvojitoj význame.

¹⁵ „Le syndrome empathique est ce cercle vicieux, fait d’une surenchère dans l’attachement qui repose sur une relation ambivalente d’infériorité et de supériorité envers la ou les région(s) visitées, peut-être similaire (ou symétrique?) à un rapport colonial. Ritter semble y avoir succombé en répétant et amplifiant des arguments qui n’étaient pas forcément les siens: nationalisme, passéisme et conservatisme,

to syndróm nepochybne komplikovaný. Jeho účinkovanie a podobu X. Galmiche rozkrýva v súvislosti s ego-dokumentmi, v ktorých sa W. Ritter prejavuje ako politicky zorientovaná, ale pomerne chaotická osobnosť, kým jeho literárne texty súvisle odrážajú nalievavosť ideológie, sú preťažené sociálnym a politickým diskurzom. Cez prizmu tohto syndrómu potom autor číta Ritterov román *La Fillette slovaque*, ktorý je v zmysle vyššie povedaného ilustratívnym príkladom. V rozprávačovi príbehu odhaľuje dva postoje: jeden vyplýva z odstupe, dištancu opierajúceho sa o zovšeobecnenie antisemitského reflexu zložkami jazykovej výpovede, a druhý z analýzy predstavujúcej tento reflex ako správanie v historickom kontexte pochopiteľné, ibaže neprijateľné. Okrem toho však X. Galmiche odkrýva aj iný, spirituálny rozmer – Ritter-sociograf spoznáva Slovensko ako centrum „mýtu, ktorý ho určuje ako krajinu idyllických končín, ideálnych pre návrat k pôvodným hodnotám. [...] Ritter sa stane narušivým propagátorom tohto mýtu...“ (s. 88 – 89).¹⁶

Druhou Ritterovou podobou, ktorú X. Galmiche načrtáva, je jeho estetická skúsenosť vo vzťahu k európskym, českým a slovenským umelcom.

Napokon hovorí o Ritterovom vzťahu k J. Cádovi, ale aj k iným životným partnerom, dotýka sa Ritterovho osobného intímneho života, neoddeliteľne spätého s umeleckou a intelektuálnou aktivitou. V súvislosti s ním zdôrazňuje antický model, v ktorom erotický vzťah posilňuje pedagogické pôsobenie: „Pokladal sa za učiteľa mládencov, ktorých miloval a prichýlil, ktorým vstúpil lásku k francúzštine, ak nebola ich materinskou rečou, a každodennú potrebu písať. Bezpochyby tu ide o viac ako o sexualitu, či dokonca vzťah, ide tu o duševnú spriaznenosť, v ktorej sa vzájomne dopĺňa telesnosť (medzi mužmi rôzneho veku) a intelektuálne spojenectvo...“ (s. 113).¹⁷

Pri čítaní Ritterových zápiskov často z textu vyskakuje epiteton pitoreskný – *pittoresque*, ktoré odkazuje aj na inú polohu Ritterovho vnímania vtedajšej slovenskej skutočnosti, než poznáme z jeho úvah o kultúre, o vzťahu národného a univerzálneho v umení. Adjektívum pitoreskný vnímame cez slovenský jazyk v trochu posunutom význame oproti francúzštine a máme zaň slovenský ekvivalent *malebný* (krásny, pekný, príjemne pôsobiaci na zmysly krásou, pôvabom, harmóniou farieb a tvarov). Takéto chápanie plne korešponduje s pôvodným významom, ktorý sa do francúzskeho jazyka dostal z taliančiny – *pittresco*, *alla pittoresca* – na spôsob maliarov, maľovania. Zaujímavými zmenami prešiel význam tohto slova vo francúzštine: v 17. storočí označovalo originálnosť, expresívnosť v zmysle senzibility výtvarného umenia, označoval sa ním výnimočný vzhľad, farebný, originálny, exotický, alebo vec hodná maľby, teda nadobudol charakter estetického pojmu. Na prelome 18. a 19. storočia sa dostali do módy cestovné výpravy do neprebádaných končín označované ako *voyages pittoresques* – malebné cesty; niesli sa v očakávaní exotiky, miest, ktoré môžu zaujať svojím originálnym charakterom. V tomto kontexte sa slovo spája s významom exotický a folklórny. Denníky a kvázi reportáže

mais aussi régionalisme, attachement à la ‚petite patrie‘, à l'exotisme, racialisme assumé, ... à l'antisémitisme, le tout teinté d'un bucolisme sentimental, et aussi d'un penchant pour les causes méconnues que l'on pourrait appeler ‚minoritisme‘.“

¹⁶ „[...] la Slovaquie est au cœur d'un mythe qui la désigne comme une région de confins idylliques, contrée idéale du ressourcement. [...] De ce mythe, Ritter devient un ardent propagateur...“

¹⁷ „Il se voyait en formateur des garçons qu'il aimait et recueillait, à qui il inculquait l'amour du français quand ce n'était pas leur langue maternelle et la pratique de l'écriture quotidienne. Il s'agit sans doute, plus que de sexualité ou même de liaison, d'affinités électives où se mélangent complémentarité physique (entre homme d'âges différents) et communion intellectuelle...“

vychádzali pod názvom *voyages pittoresques et historiques* (malebné a historické cesty), *voyages pittoresque et romantiques* (malebné a romantické cesty). Ku koncu 19. storočia však adjektívum *pittoresque* nadobudlo konotácie historicko-literárneho braku (viac pozri Rey, 2006). V čase Ritterových ciest na začiatku 20. storočia adjektívum *pittoresque* už konotovalo možno viac autentickú kuriozitu ako estetickú hodnotu.

Nájdeme mnoho cestovateľov, čo v minulosti prechádzali cez územie dnešného Slovenska.¹⁸ Jedným z nich bol aj Montesquieu, ktorý absolvoval cesty do okolia slovenských banských miest. Ako prvý o ňom referoval na Slovensku práve W. Ritter (1948, s. 152 – 161). To však už bola cesta študijná, bádateľská – na rozdiel od iných ciest podnietených laickou zvedavosťou. A boli tu ešte iné cesty: učňovské aj majstrovské putovanie výtvarníkov po krajine. Pripomenúť cestovateľský kontext je dôležité preto, že priestor cestopisnej literatúry (či už vážnej, alebo „pitoresknej“), priestor vykreslený malebnými cestami dopĺňajú ex post práve cestovné denníky a dojmy z ciest publikované po smrti autorov a zapadajú do mozaiky, ktorá vykresluje krajinu a jej ľudí pohľadom cudzinca, nezaujatého, očareného či citovo zaangažovaného.

Táto móda sa pravdepodobne dotkla aj mladého W. Rittera. Ako korešpondent špecializovaný na strednú Európu mnohokrát precestoval Balkán, Rumunsko a Transylvániu, vtedajšie Rakúsko-Uhorsko. Jeho cesty a zápisky, reflexie z nich majú svoj hlbší význam, ako už bolo spomenuté v súvislosti s cestou hľadania vlastného vnútra a s juvenilnou lektúrou. Určite tu bol aj záujem výtvarníka. Mám na mysli módu etnografického poznávania, keď sa aj výtvarné diela stali etnografickými dokumentmi. V tejto súvislosti bol preňho rozhodujúci impulz národopisnej výstavy v Prahe (1895), ktorú navštívil na podnet českých a moravských priateľov. Zoznámil sa tam aj s Dušanom Jurkovičom, o ktorom neskôr napísal stat *Jurkovič a mohyla Štefánikova*.¹⁹

V komentároch k Ritterovým denníkom a cestovným zápiskom X. Galmiche evokuje denníkové zápisky maliara L. Mednyánszkeho, Ritterovho generačného druhu, práve ako paralelu k osobnému životnému príbehu zaznamenávanému v reálnom čase. V sprievodných textoch k Mednyánszkeho *Denníkom* sa dočítame o dobovom módnom prejave secesie, možno tiež v rámci istého typu etnografie, akým bol „zostup“ do spoločenských kruhov medzi bedač, žobrákov, ale v opačnej zemepisnej súradnici, než sme svedkami u W. Rittera, teda o zostupe medzi „exotickú faunu prilahlých parížskych bulvárov“ a „veľkých a malých dravcov“. Na takéto zostupy sa nepodujal iba L. Mednyánszky, známy svojou vášnivou zvedavosťou skúmatela prírody a duše. Pre objavenie a typologizáciu „hlbinného života“ pitoreskných figúr sa vystavala celá ikonografická tradícia. Svet handrárov, tulákov, pouličných Sokratov a Diogenov bol daný (pozri Markója, 2007, s. 14). Aj tu nájdeme u W. Rittera paralelu v impresívnom zachytávaní ľudí pripútaných k zemi, jednoduchých, biednych, ale povýšených v kráse a svojej autenticite – pitoreskných figúrok, autentických, ale v danej dobe už z istého pohľadu kuriózných.

¹⁸ Pre zaujímavosť možno spomenúť, že jedným z prvých historicky, národopisne a literárne ladených cestopisov, ktoré sa priamo týkajú strednej Európy a Slovanov, je text *Le Danube, les Hongrois et les Slaves. Voyage pittoresque et historique en six parties par Madame la Baronne Aloyse de Carlowitz 1850-1851*.

¹⁹ O Jurkovičovej architektúre W. Ritter píše: „Križová cesta Jurkovičova [Svätý Hostýn na Morave] je svojho druhu čosi takého, ako rady v Carnacu, prenesené do úbočia hory. [...] Štefánikova mohyla mohla by za nejakých dvadsať storočí vynútiť pre náš svet a pre naše umenie takú istú, trochu bázlivú úctu, akú vnukuje nám teraz praeistoria Polynézie pred kolosmi jej ostrovov“ (Ritter, 1931, s. 218 – 219).

Ak teda pripustíme možné pôsobenie dobovej cestovateľskej módy, pri čítaní Ritterových zápiskov alebo pohľadníc a listov, ktoré denne posielal Marcelovi Montandonovi²⁰, pri čítaní Ritterových textov prevzatých a komentovaných v monografii Xaviera Galmichea (o architektúre Myjavy, predslov k zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká, Mladosť Miloša Jiráňka*, úryvky z druhého dielu Ritterovej biografie *Zrelosť*), čoraz intenzívnejšie si čitateľ uvedomuje, ako sa tento efemérny impulz mení v zaujatie, omámenie silným citovým zážitkom, celoživotné očarenie a bytostnú nevyhnutnosť. Očarenie nielen vonkajškom, ale najmä súzvukom duše s prostredím. Tieto city a pocity prejavoval až do takej miery, vtedy pravda v písanom a publikovanom diele, že si vyslúžil z úst Charlesa F. Ramuza hanlivé označenie „un Neuchâtelois slave, mieux slavisé“ – slovanský, či lepšie poslovančený obyvateľ Neuchâtelu.²¹

Od roku 1890, keď W. Ritter odišiel do Bukurešti, kde mal redigovať po francúzsky písaný časopis *Le Bas Danube*, sa jeho život stal permanentnou cestou. Pre W. Rittera tieto cesty znamenali pobyt vo veľmi jemne exotických krajinách (*paysages subtillement exotiques*), stret s rurálnymi civilizáciami, ktoré boli na pokraji vymiznutia (*civilisations rurales au bord de la disparition*), predstavovali mu priestory slobody (*espaces de liberté*), ale predovšetkým zmenu prostredia a s tým spojené vymanenie sa spod závislosti diktovaných mravov – a v tomto aj nádej nadobudnúť pokoj duše a stálosť vyrovnaného bytia. Na jednej pohľadnici M. Montandonovi W. Ritter píše: „Mať tak biely domček a dívať sa na západ slnka na Myjave! A stať sa tak d'Aurevillym tohto ľudu, svojím spôsobom zaujímavejšieho než Chouani, či dokonca Škóti sira W. [altera] S.[cotta]“ (Galmiche, 2019, s. 158).²² Inde mu zase napíše: „Som veľmi šťastný, veľmi jednoducho šťastný.“ Túži nájsť útočisko v pokoji, zabudnúť na všetko, na čo zabudnúť má. Je to preňho „un vrai bain moral“ – naozajstná morálna očista (s. 159).²³ Paix de Myjava, douce paix de Miava! Pokoj Myjavy, čo často vzyva a opakuje.

Krajinu okolo Myjavy, ale aj iné časti Slovenska, ktoré W. Ritter prešiel v rôznych obdobiach, sprostredkúva očami maliara: vidí hnedé rieky, čo zabúdajú na farbu (ako Hynaisova duša), ale pridržia sa a odrážajú smutnú oblohu krajiny; vidí čajovo-ružové zore, a deň rastie rýchlo – poznámka zasa na inom mieste, alebo ešte: stodoly stratené v zeleni polí sú sivé ako netopiere (s. 198).

Podmanivá je farebná škála, ktorou opisuje krajinu, ľudí a stavby, škála od bežne zaužívaných po špeciálne pomenovania farieb: sladká biela, neapolská žltá (tmavá), slamovožltá, ble dofialová, fialová, agátovo modrá, žltkasto sivá, špinavosivá, karmínová, kraplaková; Myjava je na jeseň sivá, o drevených barokových oltároch v interiéri katolíckeho kostola píše, že sú pomalované najdivšou býčou krvou a azúrom („le plus violent sang de boeuf et azur“, s. 181), a keď nevie presne určiť zelenú farbu, tak napíše, že je to niečo medzi práchnovcom (kopytovitým) a olivou v lete („d'une couleur entre l'amadou et l'olive“, s. 190). Ale farebnú škálu

²⁰ Marcel Montandon (1875 – 1942), prvý partner Williama Rittera, ktorý sa pod jeho vplyvom stal výtvarným a hudobným kritikom (Galmiche, 2019, s. 382).

²¹ W. Ritter: „Slave! Ce que toute ma vie je regretterai de n'être pas né! Slavien!“ Po všetok svoj čas budem ľutovať, že som sa ním nenarodil, napísal do pamätnej knihy v Hodoníne A. Kolískovi 31. augusta 1910 (Kolísek, 1927, s. 439).

²² „Avoir sa petite maison blanche devant les couchers de soleil de Miava! Et devenir le d'Aurevilly de ce peuple plus intéressant à sa manière que les Chouans et même que les Ecosais de Sir W.[alter] S.[cott].“

²³ „Mais je l'assume que je suis bien heureux d'avoir trouvé un asile de paix, de l'oubli de tout ce qu'il faut oublier et un vrai bain moral!“

krajinomalby vidí ešte presnejšie, keď určuje, že niečo je Gyzisovej modrej či Payneovej sivej²⁴ – David Payne, ktorý maľoval vidiecke krajiny, namiešal špeciálne pre svojich žiakov modrastú sivú ako melanž indiga, prírodnej sieny a kvapky alizarínovej červene, to všetko W. Ritter vidí na Myjave. Pohľady a výseky krajiny vníma ako obrazy: „plein Uprka“ – celý Uprka, „une infante de Velázquez“ – Velázquezova infantka, „les michelangelesques jambières“ – michelangelovské holene (s. 146; všetky citáty). Prvotné, takmer až patetické očarenie estéta prepukne do extatickej poznámky: „Tatárske črty tváre u niektorých. Lenže Beethoven mal slovenské črty tváre. Keby sa nebol narodil v Bone, zlorečil by som jeho chudere matke“ (s. 138).²⁵ Dalo by sa pokračovať v poeticko-bukolických opisoch výjavov, dojmov, opisov ľudí, miest a krajiny. Niekoľkokrát v nich zaznelo slovo idyla. V Ritterových pozorovaniach a úvahách sa odráža obnova zraku, očisťuje sa od zvyku zmenou prostredia, tak ako to W. Ritter sám konštatuje, keď píše o Milošovi Jiránkovi na Slovensku (pozri Ritter, 2019, s. 215 – 233). W. Ritter vidí to, čo nevidí oko privyknuté, obdiv však miestami koriguje myseľ estéta a zmysel pre krásu v racionálnejšom duchu. Keď píše o architektúre v Myjave, tvrdí: „Je tu predsa len dosť pôvabných motívov, ale také možno nájsť takmer všade, lenže patria k tomu, čo je malebné, nie architektonické“ (Galmiche, 2019, s. 196).²⁶ A inde zasa: „Slovenské ľudové umenie nepreukazuje veľké majstrovstvo v stavbe kamenného schodišťa, ani by som nevedel nájsť taký príklad, poznám iba schodište v takzvaných husitských vežiach, a zopár kamenných schodov v myjavskom katolíckom kostole...“ (s. 194).²⁷ V celej Myjave omilostuje iba dva kostoly, zvyšok budov sa podľa neho nedá nazvať architektúrou, je to len manufaktúrna výroba bez estetickej hodnoty.

Tóny obdivné sa miešajú s kritickými, tak ako sa v Ritterovom vnímaní umenia mieša kvapka konzervativizmu so zmyslom pre modernu s hranicou, na ktorej dáva stop extravaganciám a provokáciám, pri obrane Gustava Mahlera, Arnolda Böcklina, či napokon aj Edvarda Muncha, ktorého však spočiatku označil za patologický prípad, a o Ěmilovi Zolovi a Gustavovi Flaubertovi si myslel, že isté témy nie sú vhodné na literárne spracovanie z estetického hľadiska.

V stati *Naše cesty k francúzskej literatúre* (1995) Miloš Tomčík o W. Ritterovi píše: „Ritterovo dielo, ktoré nám venoval, by si zaslúžilo monografické spracovanie. Nielen preto, že predstavoval slovenskú kultúru ľuďom z francúzskej a nemeckej jazykovej oblasti, ale aj preto, že reálne uvažoval o rozličných stránkach slovenského života, o nízkom stupni slovenského kultúrneho sebedomia, a teda aj o slovenskom sklone zvažovať príčiny krízových situácií v národnom a sociálnom živote na druhých“ (Tomčík, 1995, s. 15). V knihe X. Galmichea čítame, že „slovenská krajina sa mu [Ritterovi – pozn. K. B.] teda ukazuje ‚pod obojím‘ rozkoše a znechutenia“; „[š]karedá krása Myjavy je o to dojemnejšia, že kráčajúca modernosť ju odsudzuje na zánik“ (Galmiche, 2019, s. 130).²⁸ Istú protirečivosť Ritterovho vnímania a prežívania my-

²⁴ Nikolaos Gyzis (1842 – 1901), grécky maliar, predstaviteľ Mníchovskej školy; David Payne (1843 – 1894), škótsky krajinkár.

²⁵ „Masque tartare de certains. Or Beethoven avait un masque slovaque. S’il n’était né à Bonn, je ca-lomnierais sa pauvre mère.“

²⁶ „Il y a là encore bien des motifs charmants quand même ils sont tels à peu près qu’on les trouve par-tout, mais cela est du domaine du pittoresque et non de l’architecture.“

²⁷ „L’art populaire slovaque est très maladroite dans la construction d’un escalier de pierre, je n’en connais du reste guère d’exemples, je ne connais que ceux de tours dites hussites et que le bout d’escalier de pierre de l’église catholique de Myjava...“

²⁸ „Le ‚pays slovaque‘, apparaît donc sous les deux espèces de la délectation et du dégoût [...] De plus, la ‚laide beauté‘ de Myjava est d’autant plus touchante que la modernité en marche la condamne à

javskej/slovenskej skutočnosti možno teda sledovať cez konotácie toho, čo označuje za snité, pitoreskné, estetické a škaredé. Možno jeho hlboká citová zaujatosť a pripútanosť k J. Cádromu spôsobila tento nepokoj rozličných polôh vnímania krásy a umenia, či už ľudového alebo akademického, vnímania slovenskej skutočnosti vôbec.

O W. Ritterovi pravdepodobne najviac písali na Slovensku po roku 1989 umenovedci v súvislosti so slovenskou modernou a mýtom romantickej podoby Slovenska. Písal o ňom najmä Aurel Hrabušický (2006, s. 29 – 45). Je pravdepodobné, že W. Ritter k ustanoveniu protomýtu patriarchálneho Slovenska plne prispel, ak aj nie, tak sa s ním nevedomky plne stotožnil cez vlastné cítenie mýtu, ako o ňom písal X. Galmiche. Patriarchálnosť W. Ritter navyše zdôrazňoval pripodobnením slovenskej krajiny k Rumunsku, Transylvánii, reminiscencie a očarenie z balkánskych ciest sa prenášali do pohľadu na Slovákov, u ktorých s nadšením niekedy konštatoval bulharské a bosniacke črty (!). Ale ak sa protomýtus charakterizuje ako viera v patriarchálnu čistotu vidieckeho ľudu a jeho života, potom treba citovať Rittera-literáta, ktorý radí mladým slovenským spisovateľom uchrániť obraz krajiny a jej osobitej civilizácie, zachovať ju pre nás v rovnakých dielach, aké napísali Miguel de Cervantes, Walter Scott, Lope de Vega, Alessandro Manzoni či Panait Istrati: „[...] nedovoľme, aby sa staré pôvodné Slovensko zmenilo v dotyku s kozmopolitizmom, kým neponúkame kozmopolitnému svetu jeho autentický obraz, ale najmä kým zanecháme našim nasledovníkom obraz života ich predkov a galériu portrétov nielen najvynikajúcejších z nich, ale aj tých najponíženejších a bezmenných“ (Galmiche, 2019, s. 211).²⁹ Pokračuje v tom zmysle, že portrét života ľudu, ktorý sa pomaly stráca, je omnoho dôležitejší než niekoľko prípravných názorných príkladov slovenského univerzálneho génia, ktorý sa tak či tak neskôr prejaví, ako sa už prejavil v maľbe Martina Benku, ktorý pre W. Rittera do istej miery predstavoval zjavenie, až mystérium.

Skladanie týchto skusmých zlomkov k monografii o W. Ritterovi by sa žiadalo ukončiť v duchu spirituálnej revelácie. Ako konštatuje X. Galmiche, „Ritter dospel na Myjave k ataraxii – k pokoju, ktorému sa naučil, aby umlčal svoje súženie – a k istej duševnej disciplíne, ale tiež sa z toho usiloval vyťažiť komplexné estetické poučenie, pokiaľ mu to umožnil jeho temperament monomaniaka i eklektika zároveň. Volný uprostred krajiny, „kde je na všetko dost času“, Ritter žiadostivo pil ten čarovný nápoj lásky, jedovatý aj útešný zároveň“ (s. 131).³⁰ Tieto slová potvrdzujú význam cesty ako hľadania seba samého. Natískajú sa však ešte iné možné závery – a dôležitejšie. Ritterova literárna pozostalosť sa dá čítať rôznymi spôsobmi. Nám sa

disparaître.“ Francúzske *laide beauté* – doslova *škaredá krása* – je alúziou na sládkovičovské „špatno-krásne“.

²⁹ „[...] ne permettons pas que la vieille Slovaquie autochtone se modifie aux contacts cosmopolites, avant que nous en ayons donné à ce monde cosmopolite l'authentique image, et surtout avant que nous ayons laissé à nos après-venants cette image de la vie de leurs ancêtres, et cette galerie des portraits non seulement des illustres d'entre eux, mais des plus humbles, des plus anonymes aussi.“ Belnayov preklad uverejnený v zborníku *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká* (s. 13 – 14): „[...] nedopúšťajme, aby sa stará autochtónna slovenskosť premieňala medzinárodnými stykmi prv, ako by sme dali o nej tomuto medzinárodnému svetu autentický obraz...“. Francúzske adjektívum *cosmopolite* je tu preložené ako *medzinárodný!*

³⁰ „Ritter trouva à Myjava l'ataraxie – cette tranquillité apprise pour faire taire les tourments – comme une discipline de l'âme, mais il s'est aussi appliqué à en tirer une leçon esthétique, complexe, à la mesure de son tempérament à la fois monomaniacque et éclectique. Vacant au cœur de ce pays „qui a de longs loisirs“, c'est ce philtre, entre venin et dictame, que Ritter but avec avidité.“

nestačí uspokojiť s faktom, že v cudzincovej literárnej tvorbe sú slovenské motívy, ako to bolo v prevažnej väčšine doposiaľ. Mali by sme poznať, ako fungujú, čo hovoria o nás, v akých súvislostiach sa formujú. X. Galmiche ukázal iný spôsob čítania. Edičná rekonštrukcia Ritterových cestovných zápiskov a ďalších textov je významným literárnym činom obohacujúcim kultúrnu pamäť. Samozrejme, aj slovenskú – za predpokladu, že W. Rittera budeme poznať v prekladoch a tieto preklady budeme interpretovať v historickom kontexte.

Dôvetok na záver: V sprievodných textoch slovenských spisovateľov a literárnych kritikov, uverejnených v publikácii *Slovenský mýtus*, ktorá inšpirovala aj úvodný citát tohto článku, sú publikované úryvky z textu *Romantická tvár Slovenska* od Michala Chorvátha. Kritik hovorí o konštantách, bez ktorých je kultúrna tvorba nemožná, v čase, keď W. Ritter ešte písal. Korešpondujú v podstate s tým, čoho bol W. Ritter svedkom. Navyše, ich aktuálnosť ešte ani dnes nemožno poprieť: „Musí sa predovšetkým prekonať priepasť medzi nacionalizmom a univerzalizmom, aby mohlo nastať zrovnávanie s inými kultúrami. Ďalej sa Slovensko musí zbaviť pocitu menejcnosti, ktorý v rozličnej podobe prekáža mu spoznať seba i druhých. Napokon si musí vytvoriť metódu kritického bádania, ktorá mu umožní miesto diletantského ‚azda‘ a ‚aj tak sa môže‘ vysloviť mienku, ktorá nebude mať cenu len momentálnu. Pokiaľ ide o mravnú obrodu, potrebovalo by Slovensko nie tak moralizovanie, ako dôraz na sebaovládanie a systematickú prácu“ (Chorváth, 1939, s. 31 – 32).

LITERATÚRA

- GALMICHE, Xavier. 2019. *William Ritter voyage en Slovaquie (1903-1914). Images d'un pays rêvé. T.I – Textes, T.II – Livre d'images*. Paris: Eur'ORBEM Éditions, 2019. ISBN 979-10-96982-11-0.
- HRABUŠICKÝ, Aurel. 2006. Okrajová kultúrna križovatka ako pôda slovenského mýtu. In: HRABUŠICKÝ, Aurel (ed.). *Slovenský mýtus*. Bratislava: Slovenská národná galéria, 2006, s. 29 – 45. ISBN 978-80-8059-125-0.
- CHORVÁTH, Michal. 1939. *Romantická tvár Slovenska*. Praha: Václav Petr, 1939.
- KOLÍSEK, Alojz. 1927. S Williamom Ritterom (K 60-tym narodeninám). *Slovenské pohľady*, 1927, roč. 43, č. 6 – 8, s. 424 – 441.
- KOSTOLNÁ, Eva. 1973. Janko Cádra a William Ritter. In: VALENTOVIČ, Štefan (ed.). *Biografické štúdie IV*. Martin: Matica slovenská, 1973, s. 67 – 74.
- KUZMÍK, Jozef. 1999. *Francúzsko-švajčiarsky spisovateľ William Ritter a Slováci*, rkp. vydanie, 1999.
- MARKÓJA, Csilla. 2007. Predslov. In: MEDNYÁNSZKY, Ladislav. *Denníky 1877 – 1918*. Bratislava: Slovenská národná galéria – Kalligram, 2007, s. 12 – 18. ISBN 80-7149-995-1.
- REY, Alain (ed.). 2006. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris: Dictionnaires LeRobert, 2006. ISBN 2-84902-236-5.
- RITTER, William. 1906. *Études d'Art étranger*. Paris: Societé du Mercure de France, 1906.
- RITTER, William. 1931. Jurkovič a mohyla Štefánikova. In: SMREK, Ján (ed.). *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha: Leopold Mazáč, 1931, s. 221 – 220.
- RITTER, William. 1931. Predmluva k tejto knihe. In: SMREK, Ján (ed.). *Slovenská prítomnosť literárna a umelecká*. Praha: Leopold Mazáč, 1931, s. 10 – 14.
- RITTER, William. 1948. Montesquieu na Slovensku. *Slovensko*, 1948, roč. 13, č. 7, s. 152 – 161.
- RITTER, William. 2019. La jeunesse de Miloš Jiránek. In: GALMICHE, Xavier. *William Ritter voyage en Slovaquie (1903-1914). Images d'un pays rêvé. T.I – Textes*. Paris: Eur'ORBEM Éditions, 2019, s. 215 – 233. ISBN 979-10-96982-11-0.
- RYDLO, Joseph M. 1993. William Ritter et la Slovaquie. In: *XI^e congrès international des slavistes*. Lausanne: Boissonnet 81, 1993, s. 9.

- TOMČÍK, Miloš. 1995. Naše cesty k francúzskej literatúre. In: VANTUCH, Anton – POVCHANIČ, Štefan – KENÍŽOVÁ-BEDNÁROVÁ, Katarína – ŠIMKOVÁ, Soňa (eds.). *Dejiny francúzskej literatúry*. Bratislava: Causa editio, 1995, s. 7 – 35. ISBN 80-85533-14-6.
- VILIKOVSKÝ, Pavel. 1989. *Večne je zelený*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1989.

.....

Prof. PhDr. Katarína Bednárová, CSc.
Katedra romanistiky
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Gondova 2
818 01 Bratislava
Slovenská republika
katarina.bednarova@uniba.sk

De/tabuizace výrazu v *Rivers of Babylon*?

K problematice českého překladu

Jana Pátková

Katedra středoevropských studií
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy

De/tabuization of Expression in *Rivers of Babylon*?

On the Problem of Czech Translation

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 46-55

The paper focuses on translations from Slovak into Czech after 1989 on the example of a key post-revolutionary text by Peter Pišťanek. In connection with the recent anniversary of the thirty years since the revolution, the key texts of the post-revolutionary period were also intensively discussed. Pišťanek's novel *Rivers of Babylon* from 1991 repeatedly appeared in the most diverse reviews and balances in important places. The Czech reflection of Pišťanek's key book of the post-revolutionary period has a different value message than the one we encounter in the Slovak context. The quality of the translation and its delayed introduction in the Czech language, which was absolutely essential for the Czech-Slovak literary context, also played an important role in the contextualization of the text in the Czech environment. On a deeper analysis of Pišťanek's novel, it is possible to demonstrate in which other inter literary and intercultural connections the quality of translation is inscribed.

Keywords: Peter Pišťanek, *Rivers of Babylon*, Czech translation, de/tabuization of expression

1. Vstupní kontextualizace

Na příkladu Petra Pišťanky a jeho v mnoha aspektech klíčové porevoluční knihy *Rivers of Babylon* (1991) se ukazuje, jak důležitou roli sehrává překlad, byť jde o překlad zdánlivě do tak blízkého jazyka, jakým je pro české čtenáře slovenština. Na jedinečnost vztahu mezi češtinou a slovenštinou v souvislosti s překlady umělecké literatury opakovaně upozorňoval český slavista a překladatel Emil Charous (1998, s. 5).¹

¹ Kromě literárních historiků se k problematice opakovaně vraceli zejména jazykovědci, např. Alois Jedlička či Zdeňka Sochová. Z porevolučního období je třeba zmínit Miru Nábělkovou či Ivu Dvořákovou.

Z tvorby P. Pišťanka bylo přeloženo do češtiny jen několik jeho prozaických textů.² Za těmito překlady až na jednu výjimku stojí překladatelská dvojice Kristýna a Miroslav Zelinští. Trilogie *Rivers of Babylon* zůstala v českém překladu neúplná. Třetí díl dosud nebyl přeložen a je dost pravděpodobné, že se překladu ani nikdo neujme. Kromě argumentů objektivních, jako je sestupná estetická hodnota dalších děl navazujících na úspěšný knižní debut, vystupují do popředí i specifika překladu mezi slovenštinou a češtinou. Ve třetím díle své románové trilogie P. Pišťanek využil v nezanedbatelné míře vedle slovenštiny také češtinu.³ Důvody pro nezařazení třetího dílu do českých edičních plánů mají právě pozadí překladatelského charakteru a jsou zajímavé nejen z hlediska české čtenářské percepcce, která zůstává nutně neúplná, ale i z hlediska překladatelské praxe.

Po roce 1989 se výrazně proměnila překladatelská scéna v neprospěch překladů ze slovenštiny. V devadesátých letech, zejména krátce po revoluci a následně po rozdělení Československa v roce 1993, byla celá řada již připravených překladů ze slovenské prózy smetena ze stolu.⁴ V druhé polovině devadesátých let najdeme jen minimum překladů původní slovenské literatury do češtiny.⁵ Předrevoluční koncepční přístupy známých českých překladatelů ze slovenštiny byly nahrazeny na prahu milénia novými jmény překladatelů. Proměnila se i erudice a kompetence nových překladatelů. Na příkladu E. Charouse, ale i dalších předrevolučních překladatelů ze slovenštiny,⁶ je tento rozdíl markantně vidět. Profesní role překladatele ze slovenštiny byla mnohem vrstevnatější a měla širší poslání. Zatímco naši klíčoví překladatelé ze slovenštiny před rokem 1989 napomáhali svými překlady formovat obraz slovenské literatury v našem kulturním kontextu a po celou druhou polovinu 20. století tříbili myšlení českých čtenářů o slovenské literatuře, tak koncem devadesátých let vstupuje na scénu celá řada nových, leckdy i náhodných překladatelů.⁷ Prvním viditelným důsledkem této změny bylo ome-

² Dosud si mohou čeští čtenáři přečíst v češtině *Rivers of Babylon 1* (česky 2009), *Rivers of Babylon 2* *alebo Drevená dedina* (česky 2011) a soubor kratších próz *Muzika* (slovensky *Mladý Dôňč* 1993, česky 2008), za kterými stojí stejná překladatelská dvojice Kristýny a Miroslava Zelinského. Na dosud poslední přeložené próze P. Pišťanka *Rukojmí – lokomotivy v dešti* (česky 2014) se podílela už jiná dvojice překladatelů: Josef Šmatlák a Jan Hanzlík.

³ Překlad umělecké literatury se komplikuje, pokud se vyskytuje kromě jazyka původního (v našem případě jde o slovenštinu) i cílový jazyk, do kterého se má text překládat (čeština). Taková situace kladé vysoké nároky na překladatelovu erudici. O to je situace ještě náročnější, když autor používá i starší vrstvy češtiny. Typickým příkladem jsou povídky Tomáše Horvátha z devadesátých let (*Niekoľko náhlych konfigurácií*, 1997). Jednu z jeho povídek přeložila roku 2012 pro tematické číslo časopisu *Plav* Iva Dvořáková. Číslo neslo název *Visegrádská vícejazyčnost*.

⁴ Situaci po roce 1989 a po roce 1993 přibližuje Emil Charous: „V roce 1990 tři přední pražské nakladatelské domy vypustily ne z plánu, ale přímo z výrobního procesu excelentní slovenské tituly – přeložené, vysazené, vykorigované a v jednom případě titul imprimovaný: Odeon tak zabil román J. C. Hronského *Písař Gráč*, který by byl dělal čest Světové četbě, Melantrich smetl ze stolu výbor povídek Rudolfa Slobody, Československý spisovatel odstřelil novelistický triptych Andreje Chudoby a pak novelistický cyklus Ladislava Ťažkého. [...] Rozumně se zachovala jen Mladá fronta vydáním Johanidesových *Slonů v Mauthausenu* a Naše vojsko Ballekovým *Lesním divadlem*“ (Charous, 2005, s. 16).

⁵ Zcela jinou podobu měla oblast populární literatury, která si podobné otázky nekladla a přímo usilovala o distribuci svých knih na český knižní trh. Žánr fantasy literatury i romány pro ženy byly díky překladu do češtiny od devadesátých let zcela přirozeně součástí českého knižního trhu.

⁶ Za všechny alespoň: Jiřina Kintnerová či Vladimír Reis.

⁷ Jde zejména o překladatele z oblasti populární literatury.

zení překladů ze slovenské poezie. Dnes se původní slovenská poezie prakticky nepřekládá. Takováto překladatelská situace je v evropském kontextu zcela ojedinělá a vychází samozřejmě z jazykové blízkosti, respektive z naší pasivní znalosti slovenštiny a z historicky daných okolností našeho společného státního soužití.

2. Překladatelská situace po roce 1989

Mezi prvními překladateli ze slovenštiny byl také univerzitní pedagog, literární historik a znalec slovenské literatury M. Zelinský.⁸ Jeho erudice z oblasti moderní i současné slovenské literatury mu umožňovala kvalitní výběr původních textů k překladu (např. stojí za překlady P. Viličkové, D. Kapitáňové, M. Kopcsay, P. Rankova, Bally, ale i P. Pišťanka). Dnes zůstává za M. Zelinským již několik desítek knižních překladů.⁹ Pozitivní je, že u nich můžeme sledovat zvyšující se kvalitu. Na začátku jeho kariéry coby překladatele stála nepřehlédnutelná *Kniha o cintoríne* Samka Táleho od autorky Daniely Kapitáňové, kterou v roce 2004 přeložil do češtiny a o tři roky později vyšlo její druhé vydání. Zároveň šlo o knižní titul, který byl opakovaně reflektován v českých literárních periodikách.¹⁰ To byla v souvislosti se slovenskou literaturou v naší čtenářské porevoluční praxi nejen ojedinělá situace, ale zároveň i výrazný signál, který předznamenával začátek změny v překladatelských strategiích. Po období útlumu, nezájmu o slovenskou literaturu u nás se jako v minulosti už mnohokrát začalo uvažovat o překladu. Slovenská literatura v překladu do češtiny si začala hledat cestu přes česká vydavatelství k našim čtenářům. Relativně na začátku této řady přeložených původních knih ze slovenštiny do češtiny stojí i překlad Pišťankova románu *Rivers of Babylon* (česky 2009). Nelze si však nevšimnout, že překlad vyšel až osmnáct let po vydání na Slovensku. Románový text vstupuje u nás do zcela jiné literární situace, než jaká byla na začátku devadesátých let. Časová proluka mezi slovenským a českým vydáním měla výrazný vliv na čtenářskou percepci. Krátce po listopadu 1989 byla čtenářská očekávání ve středoevropském prostoru víc než jinde a v jinou dobu otevřena mnohoúrovňové detabuizaci umělecké literatury. V tomto smyslu zastával ve slovenském literárním kontextu Pišťankův román klíčovou roli právě na začátku devadesátých let. V dalších románových pokračováních *Rivers of Babylon*¹¹ autor spíš už jen opakoval úspěšnou tonalitu vyprávění z prvního románu, než nabízel nové estetické koncepty. Čtenáři umělecké literatury, která byla vydávána na konci první dekády nového milénia u nás i na Slovensku, už nevyhledávali texty, ve kterých by tematická a jazyková detabuizace hrála hlavní roli. V tomto

⁸ Míra Nábělková ve své knize *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu* (2008) upozorňuje na M. Zelinského jako jednoho z neaktivnějších současných překladatelů ze slovenštiny (viz Nábělková, 2008, s. 85).

⁹ Jak upozorňuje autorská dvojice Machala – Jareš: „Neaktivnějším překladatelem je Miroslav Zelinský, který se svou manželkou a dcerami přeložil více než čtyřicet titulů. [...] Zelinský a spol. to stihli zhruba za patnáct let“ (Machala – Jareš, 2018, s. 82).

¹⁰ Kontextualizaci překladu Daniely Kapitáňové: *Samko Tále – Kniha o cintoríne* v českém literárním prostoru viz ve studii J. Pátkové *Reflexe slovenské literatury v českém prostředí po roce 2000* (Pátková, 2019, s. 185).

¹¹ Jedná se o druhý a třetí díl: *Rivers of Babylon 2 alebo Drevená dedina* (1994) a *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec* (1999).

smyslu přišel český překlad Pišťankova románu pozdě.¹² V první dekádě mnohem více rezonovala v českém literárním kontextu už zmiňovaná *Kniha o cintoríne* od D. Kapitáňové.

Špatné načasování překladu nebylo jediným problémem při uvádění Pišťankova románu do českého čtenářského kontextu. Jako podstatnější problém se ukazuje samotný překlad, ve kterém se jeho autor vzdálil od počátečního Pišťankova záměru provokovat i detabuizovat na různých textových úrovních. Nedotažený překlad Pišťankova románu je v českém překladatelském prostředí dokladem toho, jaký vliv může mít podoba překladu na čtenářskou percepci.

Po vydání českého překladu vyšla v kulturním časopisu A2 minirecenze, ve které její autorka Joanna Derdowska v závěru zmiňuje svůj kritický postoj k textu: „Aniž by si kniha dělala nároky na vysokou literaturu [...]“.¹³ Tento výrok ostře kontrastuje s postoji slovenské literární kritiky. Pars pro toto vyjádření Petra Darovce, který již krátce po vydání Pišťankova románu upozorňoval na jeho příslušnost k textům, které naplňují vysoká estetická kritéria: „Napriek tomu jeho prózy majú vždy ambíciu ostať vo sfére umeleckého, literárne hodnotného, čoho dokladom je okrem iného už spomenutá inakosť, odlišnosť, novosť jeho písania – teda prvky, ktoré práve v brakovej spisbe patria medzi najprisnejšie zakázané“ (Darovec, 1998, s. 125). Rovněž Marta Součková upozorňuje na rovinu jazykové detabuizace (jistě „novosti“), která je u P. Pišťanka klíčová. Nezrodila se až po revoluci, ale najdeme konkrétní doklady Pišťankova zájmu o specifickou práci s jazykem už v jeho kratších předrevolučních prózách. Poprvé upozornil P. Pišťanek na klíčové postavení jazyka ve své povídce z konce osmdesátých let *Súdruh Bozonča, ideálna pracovná sila* (1989).¹⁴ Autor v ní dokázal využít rozmanitých podob institucionalizovaného, odosobněného jazyka úředních nařízení a stvořit jednorozměrnou postavu, která jako by vystoupila z vsudypřítomných stranických plakátů.¹⁵ Právě tato nenápadná povídka už signalizovala Pišťankovu fokalizaci na práci s výrazem, která je v jeho románovém debutu bohatě využívána. M. Součková ve své studii *K detabuizácii v tvorbe Petra Pišťanka*¹⁶ upozorňuje na detabuizaci „v jazykovom pláne (detabuizácii zodpovedá zvýšená, často až preexponovaná expresivita výrazu)“ (Součková, 2009, s. 106). Základní otázkou pro zhodnocení překladu bude právě ověření, zda překladatel dokázal vhodně interpretovat text originálu a převést spolu s atmosférou zobrazeného prostředí i specifika Pišťankova jazyka, která mají nemalý podíl na interpretaci textu jako celku. Nebo zda v překladu do češtiny nedošlo k jazykovému, žánrovému a potažmo kulturnímu posunu.

Na vícerozměrnou detabuizaci v Pišťankově románovém debutu upozorňovalo v literárněkritické reflexi vícero recenzentů, kromě P. Darovce také už zmiňovaná M. Součková, která vyvozuje souvislost nejen s dobou vzniku, „ale tiež so spôsobom postmoderného písania,

¹² Odlišný názor zastává Michaela Hečková, která v Hostu (2009) naopak upozorňuje na nadčasový rozměr Pišťankova knižního debutu.

¹³ Viz celý text zde: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/9/knihy>.

¹⁴ Povídka vyšla pod názvem *Ideálna pracovná sila* ještě před listopadem roku 1989 v časopisu Dotyky.

¹⁵ Základní rozdíl mezi touto povídkou a románovým debutem spatřuje Ivana Taranenková v odlišném vztahu k literární a společenské tradici, upozorňuje na „převrácení hodnot“ v souvislosti s modelováním prostoru kotelny, ve které se Ráčžův příběh odehrává: „Právě touto prepojeností s aktuální přítomností sa román odlišuje od Pišťankových textov ako je *Súdruh Bozonča – ideálna pracovná sila* (1989), *Muzika, Mladý Dónč* (1993), ktoré sa konfrontujú s literárnou alebo spoločenskou minulosťou“ (Taranenková, 2018, s. 187).

¹⁶ Studie byla zařazena do knihy *P[r]ózy po roku 1989* (viz Součková, 2009, s. 106–131).

ďalej s uvedeným úsilím získať si čitateľa“ (Součková, 2009, s. 121). Za lexikální detabuizaci vidí zejména volbu typu postavy a samotného prostředí bratislavského podsvětí, ve kterém se pohybují veksláci, prostitutky a nejrůznější kšeftaři i drobní zlodějčci. Obojí má rozhodující vliv na práci s lexikální vrstvou textu, která v procesu čtení má dosah na čtenářský prožitek. Pokud nastane situace, že se překladatel odchýlí od původního autorského záměru a posouvá překlad do jiných lexikálních a významových vrstev, je zřejmé, že to má fatální vliv na základní věrohodnost vyprávěného příběhu. Navíc může nastat situace, že se vinou neadekvátního překladu posune i hranice pro zařazení literárního textu do umělecké nebo populární literatury. Všechny dosud zmiňované nedostatky i časové okolnosti překladu se podílely na tom, že Pišťankův románový debut *Rivers of Babylon* nenašel v českém prostředí své čtenáře. Dokonce je možné uvažovat v souvislosti s tím o českém nepochopení P. Pišťanka jako jistého slovenského literárního fenoménu v těsně porevolučním období.

3. Na okraj tzv. kulturém v procesu překladu

Materiál k analýze překladu je bohatý, zastoupený vydáním několika Pišťankových románů i kratších próz v češtině. Ovšem prvním a zásadním vstupem Pišťankova způsobu vyprávění do českého literárního prostoru byl román *Rivers of Babylon*, u kterého také analyticky setrváme. Jako vysoce produktivní se jeví právě analyzovat tento první překlad do češtiny, zejména z důvodu dalšího navázání či opakování tonality vyprávění v jednotlivých textových segmentech podle vzoru prvního překladu. Z tohoto hlediska mají k sobě další přeložené texty velmi blízko. P. Pišťanek ve všech svých prózách z devadesátých let, které byly přeloženy do češtiny, využívá vedle spisovné vrstvy slovenštiny i její hovorovou podobu spolu s vulgarismy, slangem a expresivně zabarvenými lexiky.

Rozsáhlou a precizní analýzu Pišťankova románu *Rivers of Babylon* publikovala v roce 2014 Iva Dvořáková, která se dlouhodobě zajímá o problematiku vzájemného překladu mezi češtinou a slovenštinou. Předmětem této analýzy nebude opakované vyhledávání lexikálních a syntaktických posunů v překladu, ale soustředění pozornosti na proces de/tabuizace výrazu a na tzv. kulturémy, které mohou být společné slovenské i české kultuře, nebo naopak být specifickým jen jedné z nich. Jejich přesné pochopení v procesu překladu a následně čtenářské percepci má vliv na konstruování obrazu postavy a prostředí, v němž se protagonisté nacházejí. Obraz velkoměstského prostředí Bratislavy získává pomocí těchto jedinečných kulturních obrazů na sociální stratifikaci, která se odráží i ve volbě jazykových prostředků.

3.1 Koňak či pálenka

Široký pojem tzv. kulturém nachází své uplatnění nejen v oblasti sociologie, antropologie, či lingvistiky, ale zároveň i v překladatelství. Jedna z definic říká: „Kulturémy sú špecifické kultúrne pojmy jednej krajiny alebo kultúrneho prostredia a mnohé z nich majú sémantickú a pragmatickú komplexnú štruktúru“ (Maarová, 2015, s. 60). Je zřejmé, že některé kulturémy jsou společné české i slovenské kultuře. I. Maarová ve své studii navrhuje vytvořit slovník takových kulturém, z kterého by vzešla srovnávací studie. Lze si snadno představit, že by v takovém slovníku měla své místo také kultura požívání alkoholu. Rozdíly jsou zřejmé nejen mezi českou a slovenskou tradicí, ale i v rámci jedné země. V české a slovenské literatuře můžeme sledovat odlišné preference ve volbě alkoholického nápoje od 19. století. Zejména cestopisná tvorba

od dob národního obrození v bohatém zastoupení zachytila jednotlivé oblasti Slovenska v souvislosti s poznáváním obvyklých zvyklostí při výběru a pití alkoholu. Rýsují se tak základní difference mezi českou a slovenskou kulturou. V meziválečném období se volba alkoholu stává dokonce prostředkem pro demonstraci otevřeného neporozumění mezi Čechy a Slováky. Zatímco sociálně nejchudší oblasti např. Kysucka a Oravy ničí po domácku vyráběná pálenka,¹⁷ tak kavárenský život vyšší pražské společnosti je spojován s jinou kulturou pití alkoholu.¹⁸

K tomuto tématu směřuje také konfrontace původního textu Pišťankova románu s překladem K. a M. Zelinských. Rovněž v Pišťankově románu hraje důležitou roli kultura stolování i motiv alkoholu využívané pro charakteristiku Rácze, který se postupně etabluje ve vyšší společnosti. V úvodních pasážích románu se zobrazuje příchod Rácze do Bratislavy na pozadí pití blíže nespécifikovaného panáka. V originále nacházíme: „Hej, prehodí napokon neochotne a zdvihne **poldecák** k ústam“ (Pišťanek, 1995, s. 12). Překladatel se rozhodl nedržet neutrálního i nespécifikovaného „poldecáku“ a nabízí jeho překlad jako stylisticky příznakovou „odlivku“: „Ano, odpoví za chvíli neochotně a zvedne **odlivku** k ústům“ (Pišťanek, 2009, s. 16). V databázi národního korpusu například kolísá překlad slova „poldecák“ mezi těsným překladem „půldecák“ a vhodnějším „panákem“. Naopak „odlivku“ ani v jednom případě zmiňovaná databáze nenabízí v souvislosti s „poldecákem“. Pouze ve slovenském překladu Haškova románu *Osudy dobrého vojáka Švejka* od Zuzky Zgurišky se odlivka v jazyce originálu vyskytuje a je přeložena do slovenštiny jako „vínový pohár“.¹⁹

Naopak k nežádoucí neutralizaci výrazu se překladatel uchýlil v souvislosti s překladem vysoce příznakového „koňaku“, jehož požívání ve slovenské i české literatuře představuje signál, na základě kterého si čtenář lehce přiřadí postavu na škále společenské typologie právě k vyšší společnosti. Na zmiňované signály důležité pro interpretaci textu upozorňuje také Ivana Taranenková: „Napokon, príznačné sú i atribúty ‚lepšíeho‘ života, ku ktorým sa RácZ dostane ako k prvým a ktorými si začína vylepšovať svoj spoločenský status – značkový alkohol a cigarety“ (Taranenková, 2018, s. 193). Právě takovým signálem Ráczova možného vzestupu na společenském žebříčku je první setkání s koňakem, alkoholickým nápojem typickým pro jinou sociální skupinu, než z které RácZ pochází: „Donáth ešte raz naleje **koňaku**“ (Pišťanek, 1995, s. 20). Překladatel použil pro překlad koňaku²⁰ nejen neutrálnější, ale zároveň se zcela jiným sociálním prostředím související označení „pálenky“: „Donát ještě jednou nalije **pálenku**“ (Pišťanek, 2009, s. 31). Zatímco koňak v textu originálu signalizuje život vyšší společnosti,²¹ tak

¹⁷ Doklady najdeme zachycené např. u Ivana Hálka, který publikoval na pokračování v časopisu Hlas. Knižně vyšly až roce 1932 jako *Zápisky slovenského lekára*.

¹⁸ Např. Milo Urban ve svém meziválečném románu *Hmly na úsvite* z roku 1930 využil daný motiv pro zobrazení odlišností mezi Čechy a Slováky. Viz studie J. Pátkové: „Jiné postavení má i motiv alkoholu, který v pražských kavárnách nedoprovází sociální bídu, ale je naopak projevem hýření a nadbytku“ (Pátková, 2020, v tisku).

¹⁹ *Slovník spisovného jazyka českého* (1964) definuje odlivku následovně: „sklenička sloužící k odlévání tekutiny z větší nádoby“ (SSJČ, 1964, s. 308).

²⁰ Slovníkové heslo koňak se překládá jako koňak (*Česko-slovenský slovník*, Bratislava: VEDA, 1979, s. 160), i v opačném směru ze slovenštiny do češtiny (*Slovensko-český slovník*, Praha: SPN, 1983, s. 177). Databáze národního korpusu například neviduje ani jeden příklad jiného překladu ze slovenštiny do češtiny (i obráceně) než jako koňak.

²¹ S motivem koňaku pracuje autor nadále, překlad však nerespektuje tuto motivickou linku: „Onedlho sú tu dva koňaky. Urban vie, že je to vizovgnac, ale myslí si, že pije courvoisier“ (Pišťanek, 1995, s. 90). V překladu najdeme: „Zanedlouho jsou tady dvě whisky. Urban ví, že je to mix Korzára a nej-

pálenka patří k lidovému, až k archaickému motivu alkoholu přítomnému ve slovenské literatuře od 19. století. Koňak má být zároveň obrazem cizího světa, do kterého Rácz přichází právě z venkovského prostředí, pro které je typická pálenka. Také I. Taranenková upozorňuje ve své studii na to, že „jednou z nejvýraznějších črt románu Petra Pišťanka je sprítomnenie, zviditeľnenie momentu prechodu, tranzície, na dvoch úrovniach: na literárnej – na úrovni estetiky a poetiky – a na spoločenskej“ (Taranenková, 2018, s. 186). Neadekvátním překladem dochází k zastírání právě těchto signálů, které se podílejí na přechodu hlavní postavy z jednoho světa do druhého.

Necitlivým překladem dochází k oslabení sémantických vrstev, které pracují také se starší literární tradicí spodobování motivu alkoholu i s protichůdnými obrazy. Oba uvedené příklady z frekventované oblasti kultury požívání alkoholu už předpokládaly hlubší interpretaci textu, která by byla v takovém překladu zohledněna.

3.2 Expresivita nevede vždy k detabuizaci výrazu

Víceúrovňová hovorovost se od začátku objevuje v literárněkritických ohlasech na Slovensku jako výrazná přednost Pišťankova románu. Bohužel v překladu se hovorovost spíš ztrácí a je nahrazována spisovnější vrstvou jazyka, která vede k nechtěné neutralizaci výrazu. Ján Horecký jako jeden z prvních lingvistů věnoval pozornost jazyku Pišťankova debutu. Upozornil čtenáře na to, že „P. Pišťanek veľmi dôverne pozná ‚hovorenú podobu‘ bratislavskej slovenčiny“ (Horecký, 1993, s. 122). Jedním ze stěžejních úkolů překladatele bylo, jak tento typ hovorové slovenštiny převést do českého jazykového prostředí, aby nedošlo k neutralizaci rozsáhlých stylových vrstev. V překladu není neutralizace výrazu výsledkem neúplné interpretace, ale spíš souvisí s problematickou, respektive odlišnou stratifikací obou jazyků. Na asymetričnost ve stratifikaci obou jazyků upozornila již Iva Dvořáková, když napsala: „Vztah slovenského spisovného jazyka a jeho ‚standardní variety‘ neodpovídá vztahu spisovné a obecné češtiny“ (Dvořáková, 2014, s. 64). Ačkoli se překladatel snaží zachovat expresivnější lexika i v překladu do češtiny, nestačí tento postup na přiblížení atmosféry bratislavského podsvětí, k jehož zachycení autor bohatě využívá poetiku hnusu, respektive ve studii M. Součkové bychom narazili na konkretizaci téhož jako tzv. hyperrealismu (Součková, 2009, s. 121).

Dalo by se očekávat, že překladatel si bude tohoto úskalí vědom a vhodně využije zejména v oblasti přímé řeči nejen expresivní lexikální vrstvu, ale soustředí pozornost také na její propojení s jazykovými možnostmi hovorové a nespisovné češtiny.

Jako jeden příklad z mnohých v pásmu přímé řeči je možné uvést neutralizační překlad slovenského „zdochnúť“ jako v češtině neutrální „umřít“: „Najlepší spôsob, ako prechladnúť a **zdochnúť**“ (Pišťanek, 1995, s. 21) – „Nejlepší způsob, jak prochladnout a **umřít**“ (Pišťanek, 2009, s. 34). V češtině se pojí slovo „zdechnout“ v neutrální podobě se zvířaty a jako slovo zhrubělé ve spojení s člověkem. Při nahrazení slovesa „umřít“ za „zdechnout“ by se překladatel přiblížil více atmosféře všudypřítomného hnusu. Ani překlad jednotlivých lexik na stejné stylistické úrovni nezajišťuje ještě adekvátnost překladu románové atmosféry, která je u P. Pišťanka

levnější skotské whisky Grant's, ale nedává to najevo. Tváří se, že pije to, co si objednal“ (Pišťanek, 2009, s. 136). V dalších situacích dokonce překladatel vypouští koňak z textu: „Veď mám dlhý kabát, povie Vanda-Tiráčka a vypije koňak“ (Pišťanek, 1995, s. 90) jako „Vždyť mám dlouhý kabát, řekne Vanda-Tiráčka“ (Pišťanek, 2009, s. 136). V dalších situacích je koňak zase neutralizován jako „drink“ (Pišťanek, 2009, s. 137).

záměrně přexponovaná. Např. v přímé řeči, kterou pronáší prostitutka Edita: „Íha, aké máš **dlhočizné** nohy, začuduje sa Edita a položí jej dlaň na koleno“ (Pišťanek, 1995, s. 19) zvolil překladatel naprosto správný ekvivalent s expresivním zabarvením: „A jaké máš **dlouhatánské** nohy, diví se Edita a položí jí dlaň na koleno“ (Pišťanek, 2009, s. 30). Dlouhatánský má v češtině stejné expresivní zabarvení jako nabízí slovenština. Úskalí spočívá v kombinaci expresivního slova s důsledně spisovnou koncovkou, která se jeví v takovém postavení jako méně vhodná, protože vede v češtině mimo už vícekrát zmiňovanou neutralizaci výrazu také ke komickému efektu. Takovým příkladem je také spojení spisovných koncovek se slovy, která mají postavu dehonestovat, zesměšnit, či jsou pronášena v ironickém modu. Např. v této přímé řeči promlouvá vesnický řezník Kišš, otec Ráczovy vyvolené, kvůli které se vydává hlavní postava do velkého světa Bratislavy: „Chlapec nie je **žiadny** hlupák, povie“ (Pišťanek, 1995, s. 11) jako „Kluk není **žádný** hlupák, řekne“ (Pišťanek, 2009, s. 16). Jako další příklad lze uvést křížení spisovného jazyka s pejorativně zabarvenými slovy. V okamžiku jejich kolize v rámci jedné větné konstrukce dochází díky volbě důsledně spisovného okolí k nechtěnému efektu komiky: „... nějaký pupkatý starý **Nemčúr!**“ (Pišťanek, 1995, s. 20) jako „... nějaký starý břichatý **Němčour!**“ (Pišťanek, 2009, s. 31). Překladatel plošně neutralizuje výraz, který je považován za silnou stránku Pišťankova textu. Týká se to nejen lexikální stránky, ale také volby stylové jazykové vrstvy, když ponechává spisovnou češtinu i v místech, kde by měla být v popředí spíše obecná nebo alespoň hovorová čeština.

3.3 Cizí jazyky v procesu překlada

V souvislosti s překladem slovenské umělecké literatury se už v minulosti několikrát otevřela otázka překlada dalších cizích jazyků do češtiny. Do popředí se daná problematika vysouvá v souvislosti s historickými okolnostmi vývoje dnešního území Slovenska. Také naši cestovatelé na Slovensko si v první polovině 19. století všímali dalších zejména neslovanských jazyků na území Horních Uher, jako byla maďarština a němčina. V souladu s národně-romantickým diskursem interpretovali oba zmiňované neslovanské jazyky na pozadí širšího obrazu nepřítel. Nověji se vedle nich objevuje v umělecké literatuře také rusínština a chorvatština, nebo také romština a aktuálně angličtina.

Především historicky dané jazyky jako je maďarština a němčina na slovenském území zasahují do oblasti tzv. kulturém. Němčina na našem území a maďarština v Horních Uhrách se vyskytují ve starších literárních památkách 19. století jako prostředek nechtěného odnárodnování. Na základě toho by mohl vzniknout jistý paralelismus pro identifikaci role němčiny v české kultuře a maďarštiny ve slovenské. Takový paralelismus by jistě byl nežádoucím zjednodušením jak po stránce historické, tak literární. Starší překlad románu *Pomocník* od L. Balleka do češtiny zahrnuje i výše zmiňovaný „umělý“ paralelismus mezi maďarštinou a němčinou. Na jazykovou heterogenost literárních textů upozornila ve vztahu k překladatelským strategiím také Mira Nábělková. „Špecificky sa napr. slovensko-maďarská dvojjazyčnosť literárne stvárnená v diele L. Balleka *Pomocník* vynorila ako predmet lingvistickej reflexie v súvislosti s prekladom knihy do češtiny, kde bola slovensko-maďarská dvojjazyčnosť substituovaná česko-nemeckou dvojjazyčnosťou“ (Nábělková, 2008, s. 237). V novějších překladech se obvykle pracuje už s věrným přepisem ne-slovenských částí textu, ať už jde o jednotlivé výrazy, celé věty

či rozsáhlejší dialogy pronášené v angličtině či němčině.²² Problém nastává v okamžiku, kdy se v rámci jazykové charakteristiky jedné z postav kříží víc jazykových kódů, které se sbíhají v odlišném slovanském jazykovém prostředí. Příklad se komplikuje na úrovni převodu charakteristických rysů jazyka postavy pocházející z jihoslovanského areálu. V Pišťankově textu se jedná o Zdravka G., který pravidelně přijíždí do Bratislavy z Vídně, kde pracuje. Spornému překladu se věnovala již dříve I. Dvořáková, která upozornila na nevhodný překlad jihoslovanských rysů Zdravkova jazyka v českém vydání (Dvořáková, 2014, s. 77–78).

Z uvedeného příkladu rovněž vyplývá, že jazyková heterogenost v procesu překladu nezpůsobuje takové obtíže, jako v minulosti, protože autoři se zcela samozřejmě přiklánějí k těsnému převzetí cizího jazyka a jeho včlenění do českého překladu. Jedním z důvodů bude zřejmě i časová ekonomičnost vyplývající z dnešní překladatelské praxe.

3.4 Makrokompozice

Na makrokompoziční úrovni literárního díla vystupuje v překladu do češtiny odlišné grafické členění textu, které má vliv na tzv. glutinaci textu. Autorské mezery mezi jednotlivými významovými celky jsou v překladu nahrazené opticky méně výraznou mezerou, která ubírá na ostrém členění krátkých úseků. Ostré frázování děje ztrácí na své apelativnosti, která doprovázela i úsečnou syntax hovorového stylu originálu. Tím se ztrácí základní vlastnost Pišťankova románu, kterou je ne-souvislý,²³ přerušovaný tok vyprávění. Čtenářské porozumění se ubírá jiným směrem.

Na úsečnost i jistou údernost vět tolik typickou pro vyprávění P. Pišťanka v devadesátých letech upozorňuje jak P. Darovec (1994), tak I. Taranenková (2018), která zmiňuje ve své studii recenzi Igora Otčenáše. Výrazová struktura románu se pro I. Otčenáše stala symbolem sémantické vyprázdněnosti doby (Taranenková, 2018, s. 188).

4. Závěr

V souvislosti s nedávným výročím třiceti let od revoluce se intenzivně diskutovalo také o klíčových textech porevolučního období. Pišťankův román *Rivers of Babylon* z roku 1991 se opakovaně objevoval v nejrozmanitějších anketách a bilancích (např. Platforma pre literatúru a výskum, Literárny kvocient) na významově vysunutých pozicích. Česká reflexe Pišťankovy klíčové knihy porevolučního období má jiné hodnotové vyznění než, s jakým se setkáme ve slovenském kontextu. Všechny výše uvedené faktory sehrály nezanedbatelnou roli při kontextualizaci v českém prostředí, přičemž klíčovou úlohu měla právě kvalita překladu a jeho opožděné uvedení v češtině, které bylo pro česko-slovenský literární kontext zcela zásadní.²⁴ Na hlubší analýze Pišťankových románových textů je možné demonstrovat, do jakých dalších meziliterárních a mezikulturních vazeb se wpisuje kvalita překladu.

²² Alespoň jeden příklad za všechny na příkladu němčiny: „Gut, gut, povie Urban zdvorilo. Ich hábe genuk fír ale. Kajn angst“ (Pišťanek, 1995, s. 78) jako „Gut, gut, řekne Urban zdvořile. Ich hábe genuk fír ale. Kajn angst“ (Pišťanek, 2009, s. 119).

²³ Na jeho nízký stupeň glutinace upozorňuje také Maja Novković (2017, s. 278).

²⁴ Jiným případem je uvedení Pišťankova románu *Rivers of Babylon* např. v polském literárním prostředí. Teprve v roce 2019 přeložila do polštiny Pišťankův debut Olga Stawińska (Wrocław: Książkowe Klimaty, 2019). Časová proluka by se zdála v tomto případě ještě propastnější, ale mimo česko-slovenský historický rámec nevzniká již hluboká významová cézura, jako tomu bylo u českého překladu.

LITERATURA

Prameny

- PIŠŤANEK, Peter. 1989. Ideálna pracovná sila. *Dotyky*, 1989, roč. 1, č. 4, s. 11–12.
- PIŠŤANEK, Peter. 1994. *Rivers of Babylon 2 alebo Drevená dedina*. Bratislava: Champagne Avantgarde, 1994. ISBN 80-7150-191-3.
- PIŠŤANEK, Peter. 1995. *Rivers of Babylon*. Bratislava: Champagne Avantgarde, 1995. ISBN 80-7150-190-5.
- PIŠŤANEK, Peter. 1999. *Rivers of Babylon 3 alebo Fredyho koniec*. Bratislava: Fénix, 1999. ISBN 80-968037-3-5.

Sekundárni literatúra

- DAROVEC, Peter. 1994. Peter Pišťanek a budovateľský román alebo tradícia neumiera. In: *Fórum literárnej kritiky II*. Bratislava: Fragment, 1994, s. 17–30.
- DAROVEC, Peter. 1998. Peter Pišťanek. In: ZAMBOR, Ján (ed.). *Portréty slovenských spisovateľov I*. Bratislava: Univerzita Komenského, 1998, s. 125–131.
- DERDOWSKA, Joanna. 2010. Peter Pišťanek: Rivers of Babylon. *A2* (online), 26. 1. 2020. Dostupné na: <https://www.advojka.cz/archiv/2010/9/knihy>.
- DVOŘÁKOVÁ, Iva. 2012. Tomáš Horváth: Píseň o zámku Otrantském: jistý zámek, jisté události. *Plav*, 2012, roč. 8, č. 11, s. 42–45. ISSN 1802-4734.
- DVOŘÁKOVÁ, Iva. 2014. Nesnesitelně lehký překlad (historie a současnost literárního překládání mezi češtinou a slovenštinou). In: DUDOVÁ, Katarína (ed.). *Varia XXII*. Nitra: Katedra slovenského jazyka Filozofickej fakulty UKF v Nitre – Slovenská jazykovedná spoločnosť pri JÚLŠ SAV, 2014, s. 63–80. ISBN 978-80-558-0564-1.
- GAŠPARÍKOVÁ, Želmíra – KAMIŠ, Adolf. 1983. *Slovensko-český slovník*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1983.
- HÁLEK, Ivan. 1932. *Zápisky slovenského lekára*. Žilina: [s.t.], 1932.
- HAVRÁNEK, Bohuslav (ed.). 1964. *Slovník spisovného jazyka českého*. Praha: Nakladatelství Československé akademie věd, 1964.
- HEČKOVÁ, Michaela. 2009. Porevoluční podsvětí aneb Nejslavnější slovenský román o duchu doby. *Host*, 2009, roč. 25, č. 10, s. 55–56. ISSN 1211-9938.
- HORÁK, Gejza a kol. 1979. *Česko-slovenský slovník*. Bratislava: Veda, 1979.
- HORECKÝ, Ján. 1993. Jazykový obraz bratislavského polosveta. *Kultúra slova*, 1993, roč. 27, č. 4, s. 119–122. ISSN 0023-5202.
- CHAROUS, Emil. 2005. *Rozdíly sblíží. Čeští spisovatelé o Slovensku*. Praha: Slovenský literární klub v ČR, 2005. ISBN 80-903581-2-8.
- CHAROUS, Emil. 1998. *Druhý domov. Deset kapitol na téma Praha a slovenská literatura*. Praha: Trilabit, 1998. ISBN 80-902681-0-2.
- MAAROVÁ, Iveta. 2015. Kulturéma a jej charakteristika. *Lingua et vita*, 2015, roč. 4, č. 8, s. 59–68. ISSN 1338-6743.
- MACHALA, Lubomír – JAREŠ, Michal. 2018. Slovenská literatúra v Česku po rozdelení Československa. In: PASSIA, Radoslav (ed.). *Minulosť, súčasnosť a perspektívy literárnovednej slovakistiky*. Bratislava: Platforma pre literatúru a výskum v spolupráci s Ústavom slovenskej literatúry SAV v Bratislave, 2018, s. 77–83. ISBN 978-80-973125-0-3.
- NÁBĚLKOVÁ, Mira. 2008. *Slovenčina a čeština v kontakte. Pokračovanie príbehu*. Bratislava: VEDA, 2008. ISBN 978-80-224-1060-1.
- NOVKOVIČ, Maja. 2017. Jazykovo-štylistická analýza románu Rivers of Babylon od Petra Pišťanka. In: GAJDOŠOVÁ, Katarína (ed.). *Varia XXV*. Bratislava: Slovenská jazykovedná spoločnosť pri Jazykovednom ústave Ludovíta Štúra SAV, 2017, s. 272–286. ISBN 978-80-971690-2-2.

- PÁTKOVÁ, Jana. 2020. *Obraz Prahy v zapomenutých slovenských románech meziválečného období* (v tisku).
- SOUČKOVÁ, Marta. 2009. K detabuizácii v tvorbe Petra Pišťanka. In: *P[r]ózy po roku 1989*. Bratislava: Ars Poetica, 2009, s. 106–129. ISBN 978-80-89283-28-6.
- TARANENKOVÁ, Ivana. 2018. Rivers of Babylon – postmoderný Bildungsroman, román konca dejín. *Slovenská literatúra*, 2018, roč. 65, č. 3, s. 183–197. ISBN 0037-6973.

.....

PhDr. Jana Pátková, Ph.D.
Katedra stredoevropských študií
Filozofická fakulta Univerzity Karlovy
Náměstí Jana Palacha 2
116 38 Praha 1
Česká republika
jana.patkova@ff.cuni.cz

K symetrii a asymetrii antroponým v prozaickom texte

Andrea Fedorková

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

On Symmetry and Asymmetry of Anthroponyms in a Prose

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 57-67

In the study, we examine the question of (un)motivated character names in relation to the depiction of their actions, based on the opposition of symmetry and asymmetry of form and content, which is reflected in the semiotic opposition of the iconic-symbolic and arbitrary principle. We demonstrate this knowledge in the prose of the Slovak writer Vanda Rozenbergová.

Keywords: name, symmetry, asymmetry, character, Vanda Rozenbergová

Vzťah symetrie a asymetrie v jazyku je jedným zo základných teoretických východísk súčasného jazykovedného a literárnovedného bádania na Slovensku. Podľa teórie Jána Sabola je opozícia symetrie a asymetrie formy a obsahu základom všeobecnej jazykovedy, jej poznatky však presahujú rámec samotnej vednej disciplíny, a tak sa stávajú univerzálne platnými pre interdisciplinárne úvahy. Symetria a asymetria v jazyku sa premieta do binárnych opozícií, pričom na jednej strane stojí ikonicko-symbolický princíp (symetria medzi formou a obsahom) a na druhej strane arbitrárny princíp (asymetria medzi formou a obsahom). Treba zároveň pripomenúť, ako zdôrazňuje J. Sabol, že na základe vymedzenia týchto opozícií ďalej rozlišujeme systém ekvipolentných protikladov, ktoré sa realizujú buď na pozadí ikonicko-symbolického, alebo arbitrárneho princípu.¹

¹ Viac k problematike pozri *Symetria a asymetria v jazyku* (Sabol, 2011), *Semiotické pozadie kompozície umeleckého textu* (Sabol – Sabolová, 2011), *Ekvipolentné protiklady medzi členmi binárnych opozícií jazykovo-semiotických štruktúr* (Sabol, 2012), *Reflexný a nonreflexný typ symetrie a asymetrie v jazykovo-semiotických sústavách* (Sabol, 2016) a i.

Ikonicko-symbolický princíp	Arbitrárný princíp
asociatívnosť	lineárnosť
selekcia	kompozícia
metaforickosť	metonymickosť
motivovanosť	nemotivovanosť
paradigmatickosť	syntagmatickosť
simultánnosť	sukcesívnosť
poézia	próza
priestor	čas
statickosť	dynamickosť
odrazové gramatické kategórie	klasifikačné gramatické kategórie

Vzhľadom na uvedené východiská sa v našej práci budeme venovať protikladu motivovanosti a nemotivovanosti mien postáv a vzťahu symetrie a asymetrie medzi menom postavy a jej obrazom v konkrétnom literárnom diele.

Literárna postava môže byť v texte modelovaná rôznymi spôsobmi. Charakteristiku postavy rozlišujeme priamu, ak je postava charakterizovaná explicitne rozprávačom, inou postavou alebo o sebe vypovedá sama,² alebo nepriamu, prejavujúcu sa v konaní či myslení postáv. Jedným z prostriedkov priamej charakteristiky literárnej postavy je jej meno. Pomenovanie postavy je často prvou, vstupnou informáciou, ktorú čitateľ o postave dostáva. Meno je odlišovacím znakom osoby, ktorú označuje, jasne identifikuje a robí jedinečnou. Ruský formalista Boris Tomaševskij uviedol, že meno je najjednoduchším prvkom charakteristiky, a dodal, že „ve složitějších konstrukcích se požaduje, aby chování hrdinovo vyplývalo z určité psychologické jednoty, aby bylo pro danou postavu psychologicky odůvodněno (psychologická motivace činů)“ (Tomaševskij, 1970, s. 146). Tomaševského „psychologická jednota“ predstavuje, povedané terminológiou J. Sabola, symetriu medzi menom a konaním postavy, korešpondenciu a logickú súvislosť medzi jednotlivými zložkami postavy. Na druhej strane aj asymetria medzi menom a vystupovaním postavy môže byť v texte funkčne využitá. Spomenúť môžeme napríklad diela, v ktorých je dôležitý moment nečakaného zvratu či vyvrcholenia (novelistické postupy), prípadne diela, v ktorých je postava modelovaná na princípe kontrastu. Tento postup B. Tomaševskij označil za „metódu masky“ (s. 146).

Ukazuje sa, že symetria aj asymetria vzťahu mena a celkového obrazu postavy môže u čitateľa vyvolať želaný estetický účinok. Na vzťah mena postavy a jej sémantiky³ poukázala aj česká bádatelka Daniela Hodrová: „Právě jeho přítomnost a opakování postavu nejpřímochařeji sblíží s motivem a svými případnými významy ukazuje, lépe než jiné prvky této prezentace, její

² Priama charakteristika je v prácach viacerých teoretikov (napr. T. Žilka, F. Štraus a i.) definovaná ako „vymenovanie povahových vlastností autorom, inou postavou, samotným hrdinom“ (Štraus, 2005, s. 156). Vzhľadom na neprítomnosť autora v literárnom texte by bolo pri tejto definícii vhodnejšie použiť termín rozprávač, keďže opisovanie vlastností či charakteru postavy v texte nerealizuje autor, ale rozprávač. Vzhľadom na nepresnosť pomenovaní pre našu prácu nahrádzame autora zo Štrausovej definície rozprávačom.

³ Pod pojmom sémantika postavy chápeme jej vystupovanie, prezentáciu v texte, jej črty a charakter.

sepětí s lexikální složkou díla...“ (Hodrová, 2001, s. 525). Pri tejto definícii je potrebné zdôrazniť spojenie „případné významy“, ktoré poukazuje na častú mnohoznačnosť pomenovaní, a teda aj na pluralitu prípustných interpretácií antroponým. Vidíme teda, že meno postavy a jej obraz modelovaný v texte sú úzko späté a v kvalitne zostavených textoch aj funkčne využité.

Opozíciu motivovanosti a nemotivovanosti⁴ antroponým⁵ aplikujeme na texty súčasnej autorky Vandy Rozenbergovej. Postavy jej diel sa vyznačujú špecifickosťou a rozmanitosťou – vzhľadom na vek, pohlavie, národnosť i povahu. Podobne rozmanito, ba až príznakovito vyznievajú aj mnohé mená jej postáv: Altaluna, Lino, Mat, Kiril (zo zbierky poviedok *Slobodu bažantom*), ťažko však určiť ich motivácie.⁶ Otvorenou zostáva potom otázka, kedy v pomenovaní postáv hľadať motivovanosť pomenovaní a kedy je meno len príznakové, no nemotivované. Odpoveď nachádzame v teórii Stanislava Rakúsa, ktorý vo svojom vedeckom diele opísal a rozlíšil dva základné pojmy – látku a tému.⁷ Keďže postavy patria do tematického plánu diela, a teda nie sú skutočnosťou reality, ich podoba, a teda aj ich mená, sú výsledkom autorskej intencie. Ontológia textu nie je totožná s ontológiou skutočnosti. Autor kreuje svoje postavy, pomenúva ich a pripisuje im určité vlastnosti. Preto aj pomenovanie postáv v texte nie je náhodné, je v zásade motivované autorským zámerom, či už ide o postavy nesúce neutrálne mená, alebo o postavy pomenované príznakovito. Ďalšou odpoveďou na našu otázku môže byť aj teória motivácie. Aj jazykovedec Martin Ološtiak, venujúci sa motivácii slov, konštatoval, že „nie arbitrárnosť, ale motivovanosť jazykového znaku je absolútna. Arbitrárnosť platí len pre izolovanú jednotku, aj to len z pohľadu od formy k obsahu“ (Ološtiak, 2008, s. 31 – 32). Podľa M. Ološtiaka sa súčasným výskumom vyvracia saussurovská absolútna arbitrárnosť znaku a pripúšťa sa opačný pól tohto vzťahu – absolútna motivovanosť lexém. Z tohto pohľadu sú preto aj mená postáv (ako jednotky lexikálneho systému) absolútne motivované, pri niektorých z nich je však náročné dešifrovať ich pôvodnú, niekedy aj viacnásobnú motiváciu. Vzhľadom na vysokú frekvenciu nápadných a príznakových mien sme si preto pre našu prácu zvolili prózy *Moje more* (2012), *Slobodu bažantom* (2015) a *Tri smrťky sa plavia* (2018), v ktorých má, ako sa domnievame, motivovanosť mien veľký význam.

⁴ Problematike motivovanosti/nemotivovanosti lexikálnych jednotiek sa v minulosti venovali napríklad J. Horecký, J. Furdík, M. Ološtiak a ďalší. Problematikou vlastných mien sa zaoberá antroponomastika, u nás V. Blanár, P. Odaloš a i.

⁵ Problematika motivovanosti vlastných mien je pomerne špecifická, keďže z etymologického hľadiska sa všetky mená tvorili na základe ikonicko-symbolického princípu. Každé meno znamenalo pôvodne určitú vlastnosť alebo povahovú črtu a osobe, ktorá ho nosila, predznamenávalo určitý osud. Často si ľudia mená menili aj na základe životných okolností, spomenúť môžeme napríklad biblické postavy, historicky významné osobnosti či umelcov.

⁶ Je možné, že autorka vyberá mená na základe ich významu, konotácií alebo asociácií. Napríklad v prípade mena Altaluna môžeme hľadať pôvod mena v portugálčine, čo v preklade znamená vysoký mesiac. Takéto pomenovanie evokuje mytologické či mýtické konotácie, súvisiace s nadprirodzeným svetom. Postava Altaluny však nie je modelovaná mýtickým spôsobom, aj keď ide o svojskú, sebavedomú a výnimočne spravodlivú mladú ženu, ktorá sa nebojí potrestať zlo a surovosť. Ak sú teda naše dedukcie správne, môžeme konštatovať, že medzi personálnym pomenovaním a obrazom postavy nie je hlbšia vnútorná súvislosť a do hry tak vstupuje asymetria formy a obsahu.

⁷ Vychádzame z publikácie S. Rakúsa *Medzi látkou a témou* (2011), v ktorej sa venuje vzťahu látky (vonkajšej skutočnosti), témy (vnútornej literárnej skutočnosti), problému (disproporčne zameranej témy) a tvaru (konkrétneho jazykového stvárnenia témy).

Fakt, že sa V. Rozenbergová vo svojich textoch hrá s menami postáv, nám potvrdzuje aj jej próza *Moje more* (2012), v ktorej tematizuje vzťah mena a osoby prostredníctvom motívu veštenia z mena. Protagonistka prózy Kalista, inteligentná žena v stredných rokoch, dobrovoľne odchádza z trvalého zamestnania a začína ľuďom predpovedať budúcnosť na základe ich mena. Nevšedné meno Kalista si postava vyberá sama, aby sa diferencovala od obyčajných ľudí. Jej pôvodné meno je Slávka Mokrá. Aj v prípade prvého mena, ktoré protagonistka odmieta pre jeho všednosť, nachádzame istý stupeň motivovanosti. Meno Slávka v nás vyvoláva konotácie spojené so slávou, oslavou človeka, jeho popularitou. Tie sa neskôr ukážu ako opodstatnené, keďže Slávka Mokrá alias Kalista sa vďaka vešteniu a naplneným predpovediam stane populárnou a obľúbenou, dokonca až natoľko, že klientov bude musieť odmietať. Okrem krstného mena protagonistky má však aj jej priezvisko svoju motiváciu. Jednou zo vstupných informácií, ktoré sa o hrdinke čitateľ dozvedá, je spôsob smrti jej manžela: „Keď vtedy dávno našli jej muža, hlavu mal ponorenú v malom potoku Zelanka“ (Rozenbergová, 2012, s. 9), a ďalej: „Ten muž sa teda utopil v potoku, keď kráčal domov zo zabíjačky a bol to Kalistin muž“ (s. 10). Príčinou smrti jej manžela bola nešťastná nehoda, spadol hlavou do potoka a takto bizarne sa utopil. Jeho smrť bola spätá s vodou, čo nám pripomína priezvisko protagonistky – Mokrá. Vidíme teda, že sa krstné meno aj priezvisko stáva prostriedkom na predpovedanie budúcnosti, akoby protagonistka na základe svojho mena nemohla ujsť svojmu osudu. V tomto smere je v modelovaní hlavnej postavy využitá symetria, hoci tá sa ďalším vývinom deja postupne narúša.

Aj v prípade druhého mena sú prípustné viaceré interpretácie. Meno Kalista je gréckeho pôvodu a znamená najkrajší. Kalistin vzhľad je opísaný pomerne jednoducho: „Mala peknú tvár, jamku na líci a biele zuby“ (s. 13), no v modelovaní postavy nie je podstatný. Dôležitým znakom v jej modelovaní je vzťah k mužom. Po tom, čo sa jej prvý manžel utopil, si Kalista po rokoch nájde druhého muža, ktorý sa stáva jej osudovou láskou. Obaja Kalistini manželia ju zbožňovali, ich postoj k nej sa približuje až k uctievaniu: „Raz videli v televízii príbeh bezdetných manželov, kde žena smrteľne ochorela, a tak sa muž rozhodol, že umrú spolu... – Aj ja by som to urobil, – vyhlásil vtedy Mikov otec“ (s. 11). Pre oboch mužov bola Kalista najkrajšia, vnímali ju ako stelesnenie ideálu. Z tohto hľadiska by jej meno mohlo vypovedať o dôležitosti protagonistky pre jej partnerov.

Etymológia mena nás vedie do gréckej mytológie. Kalisto bola dcéra kráľa Lykaóna. Vďaka jej výnimočnej kráse sa do nej zalúbil boh Zeus, s ktorým počala dieťa. Bohyňa lovu Artemida sa nahnevala, Kalisto vyhnala do lesa, kde porodila svojho syna. Héra ju zo žiarlivosti premenila na medvedicu (pozri Zamarovský, 1998, s. 226). Tento grécky mýtus sa v nemalej miere podobá na príbeh Kalisty – opustená matka, ktorá vychováva syna sama, sa prediera životom, ktorý ju zocelí na pevnú, odvážnu, sebavedomú ženu (pripomína motív medvedice). Je teda možné, že meno protagonistky je inšpirované aj gréckou mytológiou. Ďalšou z možností je priznať menu predznamenačiacu funkciu, ktorá v prípade Kalisty konotuje jej budúce povolanie vešťačky. Aj pri tejto interpretácii by meno anticipovalo nasledujúci chod udalostí. Okrem veštických konotácií má meno Kalista aj náboženské zázemie. Prípustná je aj možnosť, že meno je odvodené od pápeža Kalixta,⁸ čím sa vynárajú duchovné asociácie – postava sa stáva akýmsi prostriedkom na prepájanie reality a nadmyslového sveta. Vzhľadom na fakt, že Kalista sa stáva vešticou, ktorá budúcnosť svojim klientom vytvára, je možné pripísať jej aj nadprirodzené schopnosti. Tu je

⁸ Pápež sa stal motiváciou mena protagonistky aj v texte *Tri smrtky sa plavia*. Fakt, že takúto motiváciu autorka využíva na inom mieste, podporuje aj nami načrtnutú interpretáciu Kalistinho mena.

však potrebné zdôrazniť, že modalita textu je realistická, aj keď v ňom nachádzame fantastický prvok práve v napĺňaní absurdných predpovedí. Každá z navrhnutých interpretácií však potvrdzuje prítomnosť symetrie v modelovaní postavy.

Vzťah mena a postavy sa využíva aj v modelovaní vedľajších postáv. Kalistini zákazníci majú predurčený osud na základe svojho mena, ktoré sa v tejto pozícii stáva rozhodujúcim a jediným faktorom, ktorý ich determinuje: „Kalista si je vedomá, že ľuďom vnucuje, aby sa cítili ako ich vlastné meno“ (Rozenbergová, 2012, s. 52). Napriek absurdnosti celej situácie sa Kalistine predpovede naozaj napĺňajú. Meno, jeho ikonicko-symbolický význam, ovplyvňuje konanie a osud postavy – obsah sa podriaduje forme. Nakoniec sa tak aj v prípade vedľajších postáv vytvára symetria v ich modelovaní, čo na čitateľa pôsobí harmonizujúco, aj keď prekvapivo (nečakané napĺňanie niekedy až bizarných predpovedí).

Symetria, ktorá pri modelovaní postáv vzniká, však v konečnom dôsledku pôsobí rušivo a próze uberať na jej autentickosti a estetickosti. Alexander Halvoník vo svojej recenzii poznamenal, že v próze *Moje more* čitateľa „skôr ako veľkú romantickú vodu nájdú bezbrehú pavučinu vzťahov uložených v dušiach napohľad uletených postáv“ (Halvoník, 2012, s. 4). S jeho tvrdením však nesúhlasíme. Postavy prózy sú skutočne „uletené“ a prekvapivo pospájané v mori vzťahov, no podľa nás naozaj plávajú v „romantickej vode“ života. Prílišná harmonizácia problémového hraničí na niektorých častiach textu až s idylickosťou a sentimentálnosťou. Jedným z príkladov je vzťah Kalisty a jej druhého muža Heljeho, ktorý je v texte prezentovaný ako osudový a ideálny. „Najvyššou Kalistinou potrebou je milovať Heljeho, dívať sa neho v spánku a variť mu o siedmej mäťový čaj“ (Rozenbergová, 2012, s. 43). Spôsob, akým partneri spolu komunikujú (Helje oslovuje protagonistku srdiečko, nikdy na ňu nezdvihol hlas), ako sa k sebe správajú, ako spolu trávia čas (napr. hrajú pexeso v záhrade) – to všetko vypovedá o idyle a do istej miery aj o utopickosti. Sentimentálne a pateticky pôsobí text aj v závere: „Opätovaná láska je pre ženu zber úrody. Zrnká, čo čakali na vyklíčenie, v nej boli azda ešte pred jej narodením. [...] Helje sa k nej posadí čo najbližšie, noviny dáva na stôl. Ruky nenáhľivo položí na ženinu tvár a veľmi pomaly, tak jemne, akoby na nej pristával padajúci brezový list, ju pobozká“ (s. 199). Ich mená (Kalista – najkrajšia, Helje – predjarný vánok) síce korešpondujú s ich správaním v kontexte harmonizujúcich tendencií, no z estetického hľadiska text pôsobí preexponovane, povrchno a nereálne. Rovnaký, zásadne pozitívny postup sa realizuje aj prostredníctvom motívu veštenia – Kalista tvorí principiálne len kladné predpovede, postavám vytvára idylickú budúcnosť, je tvorkyňou happyendov, ktoré však podobne ako partnerský vzťah protagonistky vyznievajú nerealisticky.⁹ Peter Valček uviedol, že „estetický účinok sa v umení aj v kompozičnej výstavbe slovesných štruktúr dosahuje najmä narušením, neprítomnosťou symetrie“ (Valček, 2006, s. 317). Môžeme teda konštatovať, že prítomnosť symetrie medzi menom a postavou, resp. v tomto prípade preexponovanosť a jej nadmerné zdôrazňovanie, uberať textu na kvalite.¹⁰

⁹ V prípade, ak by bol text fantastický a nie realistický, mohli by sme polemizovať o funkčnosti takejto idylizácie. Tá môže byť v texte s fantastickou modalitou výsledkom nadprirodzeného diania a nemusí byť logicky vysvetliteľná. Aj utopickosť motívov je vo fantastike prijateľná (napr. science fiction či fantasy literatúra).

¹⁰ Postava, samozrejme, nie je v texte jediným faktorom, ktorý rozhoduje o umeleckej hodnote textu. Dôležité sú tiež formálne (kompozícia textu, jazyk, štylizácia atď.) a obsahové kritériá (tematika, rozpracovanie problému a motívov a pod.).

Ďalším príkladom na nefunkčné využitie symetrie v modelovaní postáv môže byť prvoplánovosť motivácie mena postavy. Ako príklad spomeňme vedľajšie postavy zo zbierky *Slobodu bažantom*: Mária Šedivá z poviedky *Sauno Paulo* je slobodná dievka, oblieka sa do šedých farieb a je rovnako šedá aj svojím vystupovaním a správaním; Marcel Ničík (poviedka *Vykrádači svetov*) ako adolescent, ktorý nemá v živote žiadne plány ani očakávania a ktorý roky nedokáže ani vytiahnuť klinec z lavice, hoci mu zavadzia, je charakterizovaný svojím menom (nič) aj názvom poviedky ako vykrádač svojho sveta. Ďalší dobrý príklad predstavujú bratia Čet a Fet z novely *Tri smrtky sa plavia*. Motivovanosť ich mien je zrejmalá a priezračná, korešponduje s ich sémantikou – bratia sú dídžeji a voľný životný štýl plne vystihuje ich pomenovanie. Aj keď sú takéto charakterizačné postupy vtipným a zaujímavým osviežením textu, v kontexte celého diela nemajú žiadnu funkciu ani ho významnejším spôsobom neovplyvňujú. Takáto jednoznačnosť motivovanosti vytvára plochú a typizovanú postavu, ktorá pôsobí len ako figúra, nie ako plnohodnotná postava. Vzhľadom na fakt, že nami uvedené postavy sú len epizódne (v niektorých prípadoch sa len zjavia a následne zmiznú), takýto spôsob nefunkčného využitia symetrie má len malý dopad na kvalitu celého textu.

Bližšie si teraz všimnime hlavnú postavu Rozenbergovej knihy *Tri smrtky sa plavia*. Volá sa Karola Vojtylová. Motivovanosť jej mena je zjavná od prvej chvíle, logicky vedie čitateľa k osobe pápeža Jána Pavla II. – vlastným menom Karol Wojtyła. Dôležitosť tejto motivácie zosilňuje aj vstupná informácia, ktorá nám vysvetľuje pôvod tohto netypického mena: „Krstné meno mám po džúse, priezvisko po pápežovi. Volám sa Karola Vojtylová a niektorí ľudia si myslia, že po pápežovi mám aj to krstné, keďže on bol Karol, ale mýlia sa. Moji prví rodičia si kedysi kupovali džús v modrej plechovke a volal sa Karola“ (Rozenbergová, 2018, s. 5). Absurdnosť tohto mena je dvojnásobná – krstné meno hrdinka údajne zdedila po džúse, čo vyznieva prinajmenšom smiešne. Vzhľadom na fakt, že Karola je Rómka a narodila sa v osade, je však takéto motivácia prípustná. Okrem toho vidíme absurdnosť aj v motivovanosti priezviska postavy – priezviská ľudia získavajú po rodičoch a nie svojím svojvoľným rozhodnutím.¹¹ Pre našu interpretáciu je však dôležitý fakt, že incipit textu tvorí práve vysvetlenie motivovanosti mena protagonistky. Text nám takto ponúka prvú indíciu na dešifrovanie hlavnej postavy.

Karola Vojtylová je v texte modelovaná najmä prostredníctvom svojho rozprávania a konania. Retrospektívne a útržkovité fragmenty z jej života nám prezrádzajú, že je Rómka narodená v osade, ako osemročnú ju adoptovala rodina Moldingovcov. Karola často opisuje lásku novej rodiny a uvedomuje si šťastie, ktoré sa jej adopciou dostalo: „Jediné, na čom im záležalo, bolo, aby som nasávala tú ľudskú lásku a aby som zabudla na všetko zlé...“ (s. 6). Pod vplyvom novej rodiny a prostredia sa tak z potkanom pohryzeného dievčaťa stala sebavedomá žena, kvetnárka. Až idylicky pôsobiaca premena protagonistky je v závere prózy narušená jej skratom a násilím spáchaným na psovi Linovi. Motivácia jej mena sa premieňa aj do jej modelovania. Sama sa v texte často označuje ako „Božie dieťa“, cíti sa milovaná a prijatá každým členom jej novej rodiny. Svoje šťastie dokonca pripisuje genetike, keď verí, že má v sebe „gén Božích detí“ (s. 56). Jej brat Oskar o nej vraví: „Tvoja duša je snehobiela“ (s. 82), poukazujúc na jej nevinnosť a bezhriešnosť. Takto využitá symetria mena a vyobrazenia postavy je funkčná a postavu kreuje do jednoty a harmónie. Ideálnosť sa však v texte na viacerých miestach narúša, čo poukazuje

¹¹ V realistickom texte takto nelogicky motivované priezvisko vyznieva nefunkčne, no vzhľadom na fakt, že tvorcom postáv je sám autor, nepotrebujeme sa nad nelogickým pôvodom hrdinkinho mena hlbšie zamýšľať.

na reálnosť a rozporuplnosť postavy. Karola nemá problém vlámať sa do susedovho domu či mať milostný pomer so ženatým mužom. Prvé stretnutie s milencom je vykreslené kontrastne: „Zaborila som sa do jeho veľkého tela. Za oknom bolo počuť Ave Mariu, iste z kostola, ktorý stál v tesnom susedstve...“ (s. 54). Asymetria je teda zdôraznená hudobným náboženským motívom, ktorý prehľbuje kontrast medzi sakrálnym prostredím vonkajšieho priestoru a „svetskou“, morálne odsúditelnou situáciou, ktorá sa odohráva vo vnútri. Priestorový protiklad vonku – vnútri sa realizuje aj v modelovaní postavy. Zatiaľ čo navonok Karola svojím menom aj správaním pôsobí nevinne, svojím vnútorným prežívaním a morálnymi postojmi sa približuje skôr k profánosti. Spirituálny motív v texte zdôrazňuje duchovný rozmer postavy, ktorý je v rozpore s jej konaním, ako aj s jej menom. Rozporuplne pôsobí protagonistka aj po afére, keď po príchode domov vyskočí na stôl a vykrikuje o sebe, že je Božím dieťaťom. Cíti sa milovaná a naplnená, no morálne dôsledky svojho správania si neuvedomuje. Autorka postavu zámerne modeluje do polohy „nevinnej“, no súčasne aj morálne nehodnotiteľnej – odvolávaním sa na genetiku, pudy, pižmo či vrodené inštinkty ju zbavuje zodpovednosti za jej konanie. To, čo sa v čiastkových náznakoch realizuje na ploche celého textu, autorka v závere zavŕši nečakaným zvratom – Karola, Božie dieťa, prinesie tretiu, čitateľom očakávanú smrť¹². Pri hre so svojou dcérou Karola latou brutálne dobije na smrť ich psa: „Ďalšou ranou som psovi zasiahla chrbát. Pudy majú pre každé zviera najvyššiu dôležitosť, preto nie sme zvieratá. Sme ľudia. Aj ja...“ (s. 158). Pudovosť v nej po dlhých rokoch prevládla (v čase incidentu má už tridsaťtri rokov¹³) a vyplávala na povrch ako dlho potláčaná identita. Postava Karoly akoby nebola schopná uniesť svoju vlastnú rozporuplnosť – svoju vrodenu podstatu a model, ktorý jej bol výchovou vtlačaný ako správny. V konečnom dôsledku je však protagonistka tejto prózy stvárnená veľmi živo, plasticky a realisticky. Využitie asymetrie v jej modelovaní je funkčným prostriedkom na dosiahnutie estetického zážitku.

Okrem hlavnej postavy sú v próze *Tri smrtky sa plavia* zaujímavým spôsobom modelované aj vedľajšie postavy. V ďalších úvahách sa pokúsime analyzovať rodinu Moldingovú, do ktorej bola malá Karola adoptovaná. Hlavou rodiny je otec Ján, jeho žena Monika Moldingová, neskôr sa Karole narodí aj nevlastný brat Oskar. Jednotlivé postavy novej rodiny však v kontexte celého príbehu nehrajú dôležitú úlohu, podstatnou črtou je ich kolektívnosť. V osobnom rozprávaní z Karolinho pohľadu tak vystupujú ako figúrky plniace charakterizačnú funkciu.¹⁴ V prípade vedľajších postáv tohto textu preto nie sú podstatné ich krstné mená, ale ich priezvisko. Meno Molding je na naše pomery netypické. Pátrajúc po jeho možnom význame, prechádzame do angličtiny, v ktorej sloveso *mold* znamená formovať, modelovať, stvárňovať alebo liať do formy. Molding by tak zjednodušene znamenal proces formovania. V kontexte témy tejto prózy (adopcia rómskeho dievčatka z osady) nie je preto sémantika priezviska Molding náhodná. Rodina Moldingovcov, do ktorej Karola prichádza, ju od začiatku obdarúva veľkou láskou, možno aj preto nemá dievča problém nazývať nových rodičov otec a mama. Ich krstné mená sa v texte

¹² Vychádzame z názvu *Tri smrtky sa plavia* – pričom prvá smrť patrí Karolinej sestričke z osady, druhá jej nevlastnému bratovi Oskarovi.

¹³ Karolin vek môže v duchu číselnej symboliky evokovať tzv. Kristove roky, a tak odkazovať na spirituálnosť kontrastovanú s konaním postavy.

¹⁴ Postavy modelované za účelom plniť funkciu pripomínajú funkcie rozprávkových postáv, ktoré podrobne rozpracoval V. Propp. V kontexte jeho teórie sú potom vedľajšie postavy len prostriedkom posúvania deja a charakteristiky hrdinu.

vyskytujú len sporadicky, čo tiež vypovedá o dôležitosti priezviska. K láske a starostlivosti rodičov sa pridáva aj dedo, predstavujúci pól drsnej mužskosti, hrdosti a sily: „Dedo si utieral slzy, ale vysvetlil mi, že pokiaľ bude žiť, nedopustí, aby ma niekto šikanoval“ (s. 18). Rodina Karolku prijíma v jej celistvosti, ako Rómku s ťažkou minulosťou, no svetlou budúcnosťou. Veria, že jej dokážu vynahradiť všetko zlé, čo zažila, a preukazujú jej svoju pozornosť a lásku rôznymi spôsobmi (dajú jej vyrobiť posteľ na mieru). Osemročná dievča si nečakanú dávku starostlivosti vychutnáva a nasáva ju ako suchá špongia. Z Karoly je tvárna hmota, ktorú sa jej nová rodina pokúša formovať do určitého tvaru. Aj keď Moldingovci rešpektujú Karolin pôvod, usilujú sa z nej vychovať slušnú ženu, ktorá sa dokáže integrovať do majoritnej spoločnosti. Napriek snahe však v Karole ostáva čosi živelné, neskrotiteľné, čosi z rómskej „náture“, čo ovplyvniť nemôžu. Karola Vojtylová akoby nemá na výber. Tento determinizmus sa prejavuje v jej nutkavom dopovedávaní detských riekaniak či v necitlivom podaní pravdy v nepravý čas. „Skratovo“ koná viackrát, akoby racionálne nedokázala zväziť dôsledky svojich činov.

Ako teda môžeme vidieť, Moldingovci sa Karolu snažia akoby „nalívať do určitej formy“, vytvoriť z nej osobu, ktorou by sa mala stať. V ich modelovaní je preto prítomná symetria medzi menom (priezviskom) a konaním. To plne korešponduje s významom, na ktorý sme poukázali. Keďže ich snaha je v texte permanentne prítomná ako kolektívna práca na Karolinom stvárňovaní, považujeme využitie symetrie za funkčné. Práve neschopnosť Moldingovcov dosiahnuť určitý „ideálny tvar“ je autentickým spôsobom modelovania postavy – text približuje realite. Kľúčom k funkčnosti tejto symetrie je návrat k významu slova *molding*, ktorý sme preložili ako určitý proces. Karola sa v novej rodine ocitla v procese formovania, ktorý je podstatnejší ako výsledok. Z tohto pohľadu je symetria (v prípade rodiny Moldingovcov) funkčne využitým prostriedkom textu.

Vzťah symetrie v modelovaní postáv využíva V. Rozenbergová aj v iných prípadoch. Spomenúť môžeme napríklad vedľajšie mužské postavy zo zbierky *Slobodu bažantom* – Chlebič je prezývka, ktorou hrdinka prózy *Altaluna* volá svojho otca. V tomto pomenovaní sa tak implicitne odráža funkcia otca v rodine – ten, ktorý zarába na chlieb, prináša obživiť, no zároveň však deminutívna forma tohto mena naznačuje postoj dcéry k otcovi – posmešný až pohrdavý vzťah k nemu. Mnohoznačnosť významov mien postáv sa ponúka aj v prípade postavy Jazdca z poviedky *Výbuch ako prudká exotermická reakcia*. Jazdec je despotický tyran, ktorý svoju manželku utláča rôznymi praktikami psychickej manipulácie. Jeho meno je primárne spojené s koníčkom – rád jazdí. Tento význam naberá viaceré konotácie – jednou je jazda autom, ktorá je v jednej z vypätých scén poviedky aj tematizovaná. Aj Jazdcovo správanie v texte je opísané prostredníctvom automobilovej terminológie: „Jazdcov hlas vie zasvišťať ako pneumatika na suchej ceste“ (Rozenbergová, 2015, s. 79). Podobný postup je v próze využitý na odkrytie druhej konotácie jeho mena – a síce na pomenovanie sexuálneho vzťahu so ženou, ktorý opisuje ako „doplnenie nádrže“ (s. 83). Intímny akt sa tak stáva len naplnením jeho prázdnoty, akoby týmto spojením vysával život zo svojej manželky. Do tretice je Jazdec tým, kto svoju manželku zakaždým „zjazdí“. Zakazuje jej čítať ženské časopisy, na narodeniny ju prinúti variť domáci kečup alebo ju nazýva vulgárnymi prezývkami, keď zabudne kúpiť synovi šnúrky do topánok. V modelovaní tejto postavy preto len postupne odkrývame možné významy jej mena, ktoré sa špecificky na seba navrstvujú, a tak vytvárajú komplexný obraz o postave vytvorený na základe symetrie v jej modelovaní.

Pre naše ďalšie úvahy sme si vybrali mužské postavy z poviedok *Altaluna*, *Vykrádači svetov*, *Výtvarné techniky* a *Koža* zo zbierky *Slobodu bažantom*. Tieto postavy analyzujeme jednotlivo, no z pohľadu funkčnosti/nefunkčnosti ich budeme hodnotiť kolektívne.

Jednou z hlavných postáv poviedky *Altaluna* je muž v stredných rokoch menom Blažej. Toto meno v nás vzbudzuje pozitívne konotácie – koreň slova nás vedie k sémantike blaženého človeka. Predstava blaženosti v sebe skrýva príjemné pocity, blažený je ten, kto je spokojný, radostný, hodný cti, expresívne možno povedať až božský, nadľudský. Blažej z poviedky *Altaluna* na prvý pohľad pôsobí takýmto príjemným, dokonalým dojmom. Pre dospievajúcu Alenu je vzorom skúseného, rozhladeného muža, ktorého istým spôsobom obdivuje. V skutočnosti je však Blažej tyranom, ktorý ubližuje svojmu psovi. V modelovaní tejto postavy je teda prítomná asymetria, ktorá v kontexte celej poviedky pôsobí funkčne. Čitateľa Blažejova „temná tvár“ prekvapí aj vzhľadom na rozprávačskú perspektívu, keďže text je podávaný z pohľadu Altaluny (Aleny).

Ďalšou poviedkou, ktorá pracuje s princípom asymetrie v modelovaní postáv, je próza *Vykrádači svetov* s hlavným hrdinom Jozefom Bergmanom. Incipit textu nás vovádza do sémantiky postavy: „Volá sa Bergman a je na to meno strašne hrdý. Od prvého ročníka nám opakuje, že sa tak volal aj slávny režisér“ (s. 35). Úvodná veta prózy orientuje interpretáciu postavy k slávnemu švédskemu režisérovi 20. storočia Ingmarovi Bergmanovi. Takto koncipovaná postava pôsobí vznešene, úspešne, budí dojem tvorcu, produktívneho umelca. Táto podoba je v próze aj tematizovaná, keďže Jozef Bergman ako učiteľ v chlapčenskej triede vstúpuje svojim žiakom princípy aktivity, spolutvorenia života, poukazuje na potrebu zasadiť sa za dobro a rozvoj svojho prostredia. Pre chlapcov je najlepším učiteľom, vzorom, ktorý akceptujú a uznávajú. Bergman sa tak doslova stáva „režisérom“ ich životov. Tento ideálny obraz je však vzápätí narušený súkromným životom protagonistu, ktorý svojou surovosťou a despotizmom voči manželke odhaľuje svoju skutočnú tvár.

Motív narušania pôvodnej predstavy o postave V. Rozenbergová uplatnila aj v ďalších prózach *Výtvarné techniky* a *Koža*. V oboch vystupujú vedľajšie postavy, muži, partneri, ktorí na prvý pohľad pôsobia sofistikovane, ako silní, zaujímaví muži, no postupom času text čitateľovi odkrýva ich podstatu a poukazuje na rozpor pôvodnej sémantiky ich mien s realitou. V prózach vystupuje Roland (*Koža*) a posmrtná postava Alojz Veith (*Výtvarné techniky*), pričom obe mená znamenajú v preklade slávny, silný, bojovník. A opäť – tak ako v predošlých textoch, aj tieto mená vzbudzujú pozitívne asociácie a v predstavách vytvárajú postavu statočného, udatného ochrancu. Aj v týchto poviedkach však nachádzame asymetrické zobrazenie postáv, keďže tieto ideály sú vyvrátené postupným odkrývaním reality.

Jednotlivé poviedky funkčne odrážajú tematiku celej knihy – slobodu všetkým utláčaným. Problémom v týchto poviedkach sa však stáva práve opakovanie „nečakanej“ asymetrie v modelovaní mužských postáv, ktorá sa pre čitateľa stáva prvoplánovou a ľahko predvídateľnou. Polarizáciu záporných mužských a utláčaných ženských postáv vzniká čierno-biely svet, ktorý nekorešponduje s realitou.¹⁵ Opakovaním tých istých kompozičných postupov zbierka stráca na estetickú hodnotu, aj keď jednotlivé poviedky by samostatne fungovali účinne a kvalitne.

¹⁵ V textoch nenachádzame „negatívne“ ženské postavy. Ženy sa v poviedkach nachádzajú v rôznych polohách – utláčané manželky, odvážne mladé ženy či výnimočné umelkyne. Často majú vzbudzovať súcit alebo údiv, no na rozdiel od mužských postáv však vždy pôsobia kladne.

Prostredníctvom modelovania mužských postáv v nami vybraných poviedkach sa ukázalo, že aj keď asymetria v modelovaní jednotlivých postáv je použitá funkčným spôsobom, kumulovaním toho istého postupu sa stráca moment prekvapenia. Niekoľkonásobné opakovanie podobných výstavbových postupov bez posúvania pôvodnej sémantiky pôsobí schematicky a v konečnom dôsledku budí dojem autorskej zaujatosti voči mužským postavám.¹⁶

Zhrnúc naše úvahy o vzťahu symetrie a asymetrie mena postavy a jej obrazu v texte, môžeme konštatovať, že symetria aj asymetria majú svoje miesto vo funkčnom, esteticky príťažlivom texte. Na druhej strane však oba princípy môžu byť použité nefunkčným spôsobom a postavu i text oberať o jej kvality. Výsledky nami skúmaných textov sú schematicky znázornené v nasledujúcej tabuľke, ktorá obsahuje príklady tvarovania postáv prostredníctvom funkčnej i nefunkčnej symetrie a asymetrie.

	Symetria	Asymetria
Funkčné využitie	Moldingovci	Karola Wojtylová
Nefunkčné využitie	Kalista a Helje Marcel Ničík Mária Šedivá Čet a Fet	(Blažej + Jozef Bergmann + Roland + Alojz)

Takýmto kategorizovaním vznikajú štyri skupiny postáv, pričom nami uvedené postavy chápeme v zmysle *pars pro toto*, ako zastupujúce širšiu množinu postáv. Na základe nami vytvorených kategórií je možné analyzovať ďalšie postavy a načrtnutým spôsobom využiť vzťah symetrie a asymetrie v jazyku. Pozorujúc poetiku V. Rozenbergovej, nachádzame v jej tvorbe vysoký stupeň motivovanosti mien postáv. Na tento fakt upozornila vo svojej recenzii aj Jana Sokolová, tvrdiac, že „na prvý pohľad sa môže zdať, že ide o jednoduchých hrdinov, sú však vždy niečím špecifickí, ich odlišnosť je zdôraznená aj výberom ‚exkluzívnych‘ mien“ (Sokolová, 2016, s. 20). Pri modelovaní postáv sa V. Rozenbergová hrá nielen s výberom, ale aj s motiváciou ich mien. V textoch preto nachádzame rôzne druhy motivácie, ako napríklad biblickú, náboženskú, mytologickú, lexikálnu, metaforickú, cudzojazyčnú, príp. motiváciu pomocou spoločensko-kultúrneho kontextu.

V našej práci sme aplikovali jeden zo základných protikladov symetrie a asymetrie, protiklad motivovanosti – nemotivovanosti antropným vo vzťahu k vyobrazeniu postáv v texte. Na textoch V. Rozenbergovej sme demonštrovali vzťah motivovaného mena a obrazu postavy, pričom sme poukázali na esteticky funkčné aj nefunkčné využitie symetrie medzi antropným a podobou postavy v texte. Konštatujeme, že v nami skúmaných textoch *Moje more*, *Slobodu bažantom* a *Tri smrťky sa plavia* prevláda funkčný spôsob využívania symetrie a asymetrie v jazyku.

¹⁶ V. Rozenbergová nie je v odbornej literatúre priradovaná k autorkám s feministickými tendenciami, no niektoré z jej poviedok majú jasné znaky „protimužských“ nálad. Okrem nami skúmaných poviedok tematizujú vzťah muža egoistu, tyrana – ženy v polohe utlačanej a nepochopenej manželky aj prózy *Výbuch ako prudká exotermická reakcia*, *Rubenove narodeniny* alebo *Potkan*. Vystáva tak otázka, či niektoré z jej textov nemožno priradiť k feministickej literatúre.

LITERATÚRA

Pramene

- ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2012. *Moje more*. Bratislava: Premedia Group, 2012. ISBN 978-80-89594-05-4.
 ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2015. *Slobodu bažantom*. Bratislava: Slovart, 2015. ISBN 978-80-556-1454-0.
 ROZENBERGOVÁ, Vanda. 2018. *Tri smrtky sa plavia*. Bratislava: Slovart, 2018. ISBN 978-80-556-3568-2.

Sekundárna literatúra

- FURDÍK, Juraj. 2008. *Teória motivácie v lexikálnej zásobe*. Košice: LG, 2008. ISBN 978-80-969760-7-2.
 HALVONÍK, Alexander. 2012. Znesiteľná ľahkosť písania. *Knižná revue*, 2012, roč. 22, č. 19, s. 4. ISSN 1336-247X.
 HODROVÁ, Daniela. 2001. ...na okraji chaosu... *Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha: Torst, 2001. ISBN 80-7215-140-1.
 PROPP, Vladimír. 1999. *Morfologie pohádky a jiné studie*. Jinočany: H&H, 1999. ISBN 978-80-7319-085-9.
 RAKÚS, Stanislav. 2011. *Medzi látkou a témou*. Levoča: Modrý Peter, 2011. ISBN 978-80-89545-04-9.
 SABOL, Ján. 2011. Symetria a asymetria v jazyku. In: OLOŠTIAK, Martin – IVANOVÁ, Martina – SLANČOVÁ, Daniela (eds.). 2011. *Vidy jazyka a jazykovedy*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2011, s. 31 – 40. ISBN 978-80-555-0341-7. Dostupné na: <http://www.publib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Olostiak2>.
 SABOL, Ján – SABOLOVÁ, Oľga. 2011. Semiotické pozadie kompozície umeleckého textu. In: ŽIGOVÁ, Ludmila – VOJTECH, Miloslav (eds.). *Slovenčina (nielen) ako cudzí jazyk v súvislostiach*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2011, s. 241 – 248. ISBN 978-80-223-3066-4.
 SABOL, Ján. 2012. Ekvivalentné protiklady medzi členmi binárnych opozícií jazykovo-semiotických štruktúr. In: PATRÁŠ, Vladimír (ed.). *Polarity, paralely a prieniky jazykovej komunikácie*. Banská Bystrica: Belianum, 2014, s. 48 – 66. ISBN 978-80-557-0731-0.
 SABOL, Ján. 2016. Reflexný a nonreflexný typ symetrie a asymetrie v jazykovo-semiotických sústavách. In: BÓNOVÁ, Iveta – JASINSKÁ, Lucia (eds.). *Slovakistika vo všeobecnolingvistickej a literárnovednej perspektíve*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika, 2016, s. 15 – 23. ISBN 978-80-8152-449-3.
 SOKOLOVÁ, Jana. 2016. Slobodu bažantom. *Knižná revue*, 2016, roč. 26, č. 4, s. 20. ISSN 1336-247X.
 ŠTRAUS, František. 2005. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2005. ISBN 80-8061-208-0.
 TOMAŠEVSKIJ, Boris. 1970. *Teorie literatury*. Praha: Lidové nakladatelství, 1970.
 VALČEK, Peter. 2006. *Slovník literárnej teórie*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2006. ISBN 80-89222-09-9.
 ZAMAROVSKÝ, Vojtech. 1998. *Bohovia a hrdinovia antických bájí*. Bratislava: Perfekt, 1998. ISBN 80-80460-98-1.
 ŽILKA, Tibor. 1984. *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1984.

.....
 Mgr. Andrea Fedorková
 Katedra slovakistiky, slovanských filológií a komunikácie
 Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
 Moyzesova 9
 040 01 Košice
 Slovenská republika
 andrea.fedorkova@student.upjs.sk

„Smrti, má paní, má vzácná paní Smrti...“

Poetika bolesti a smrti v díle portugalské básničky Florbely Espancy

Kateřina Ritterová

Katedra romanistiky

Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci

“Death, my lady, my precious lady of Death...”

The Poetics of Pain and Death in the Work of the Portuguese poet Florbela Espanca

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 68-76

The basis of this short study is that the main theme and motive of the poetry of the Portuguese poet Florbela Espanca (1894-1930), one of the most significant Portuguese poetry authors of the first half of the XX. century is pain and death. The objective is to clarify the meaning of these two categories in her work and explain that it is not a romantic attachment to pain and death, but rather existential pain, from which death is the only escape. Through analyzing the themes in Florbela Espanca's work we find that the motive of death appears in all themes, it is included in amatory poetry, introspective poetry, even natural lyric poetry. In Florbela Espanca poetry it is pain from anxiety, the incognoscibility of oneself and the world.

Keywords: poetry, Florbela Espanca, Portuguese, pain, death

„Bolest je jen pro vyvolené...“

Smutek a bolest jsou v portugalské literatuře od jejich počátků chápány jako ty nejvznešenější pocity, představují důkaz náležitosti k vyšším bytostem, protože všechny vznešené duše trpí. Bolestný pocit, ať už je skutečnou bolestí nebo je to jen sladkobolný pocit portugalské duše „saudade“ (stesk), je podstatou portugalské poezie i prózy. Ve středověké literatuře se objevuje jak v cantigas de amor (písničkách o lásce), tak v cantigas de amigo (písničkách o milém), najdeme ho jako ctnost rytířských románů, je leitmotivem *Knihy stesku* Bernardima Ribeiry i jeho eklog: „Jiným aspektem, jenž v těchto skladbách bije do očí, je jisté narcistické lnutí k bolesti nebo snad lépe: rozhodnutí prožívat bolest až do konce, překonávat ji jejím plným prociťováním“ (Saraiva – Lopes, 1972, s. 125). Smutek je zde nepochybným znakem výjimečného ducha a je zajímavé sledovat, že je tento smutek spjatý s pojetím lásky, ke kterému patří jistá neměnná pravidla: panenství, tajemství, trpělivost a schopnost trpět. Bude i v básních Camõesových: „... podstupuje pro svou milostnou víru skutečná muka: jen se protřp svými neštěstími, abys jich byl hoden“ (s. 182), je přítomen v barokní poezii, v Bocageových sonetech, v prozaických

i poetických dílech romantismu, nemůže chybět v symbolismu a v dekadenci a samozřejmě je i v literatuře moderní.

„Má bolest je dokonalým klášteřem...“

Že portugalská básnířka Florbela Espanca (1894–1930) také chápala bolest jako výsadu výjimečných osobností, dokládá i její dopis přítelkyni Júlii Alves: „Na tomto světě máme jedinou jistotu, a tou je bolest, říká se, že bolest je jen pro vyvolené... a pokud jediné ti špatní jsou šťastní, blahorečená budiž bolest, která nás činí lepšími!“ (Espanca, 1992, s. 161). V díle této autorky najdeme trojjedinou kategorii Vášně – Bolest – Smrt. Můžeme ji chápat jako jednotu tří klíčových slov, tří pocitů, tří skutečností, které se prolínají, které společně existují a navzájem se ovlivňují. Bolest je jedním z hlavních leitmotivů díla Florbely Espancy, je koneckonců i hlavní a milovanou součástí jejího života, je jednou z kategorií, které jsou v poezii této básnířky psané velkým písmenem, je personifikovaná, je nazývána přítelkyní, podobně jako její družka smrt. Bolest se ale na druhou stranu stává i její konfirmací, sebeuplatněním a sebevyjádřením: „Jsem poutnice ve světě zabloudilá, / Jsem v životě beze směru, / Jsem sestrou snů, ach na mou věru, / Jsem ukřižovaná... bolestivá...“¹ (s. 11). V jiné básni jsou trpícími bytostmi oči, jsou personifikované, to ony jsou teď těmi vyššími bytostmi, které mohou číst a chápat básnířčiny bolestné verše: „... druhové mé bolesti, oči slzami zaplavené, / Vyplačte se mnou můj nesmírný bol, / Až budete číst mou knihu plnou hořkosti!“² (s. 120). Ze své bolesti si často staví paláce, kláštery a věže, které se tak stávají útočištěm trpících bytostí, vznešených a výjimečných duší: „Vznešená a plná pohrdání / Žiji sama ve svém paláci: Bolesti! // Má bolest je dokonalým klášteřem...“³ (s. 120). Bolest také charakterizuje ženu, dokonce můžeme říci, že je metaforou i metonymií ženiny existence, je jejím druhým jménem. Zde je obraz ženy až biblický, je to bytost, která se obětuje pro druhé: „Vášnivá bytost, obětování schopná, / Plná utrpení, to je žena! / své srdce v hrudi umlčíš, a ani tě snad nezabolí!“⁴ (s. 120). Další báseň zas odkazuje k situaci, kdy žena nemůže bojovat sama za sebe, za svou lásku, musí se přizpůsobit společenskému a sociálnímu diktátu: „Kolik vášně a lásky mívají / A nikdy ji nikomu nepřiznají. / Něžné duše bolesti a utrpení plné!“⁵ (s. 120).

Na druhou stranu ale v tvorbě básnířky najdeme i básně, které zobrazují trpící bytost, ženu, jako rytíře, jenž přišel o všechny svoje hmotné statky, o symboly svého rytířského stavu: „Ztratila jsem své nádherné paláce, / Jako mlhu vzdálenou, jež se rozplyne... / Chtěla jsem zvíťezit, bojovat, bránit je: / Zlámala jsem kopí, jedno po druhém! // Ztratila jsem pohár, i prsten svůj, / Svůj ocelový meč a bitevního koně, / Ztratila jsem svou přilbu ze zlata e drahokamů“⁶

¹ „Eu sou a que no mundo anda perdida, / Eu sou a que na vida não tem norte, / Sou a irmã do sonho, e desta sorte / Sou a crucificada... a dolorida...“

² „... irmãos na Dor, os olhos rasos de água, / chorai comigo a minha imensa mágoa, / lendo o meu livro só de mágoas cheio!...“

³ „A minha Dor é um convento ideal...“

⁴ „Um ente de paixão e sacrifício, de sofrimento cheio, eis a mulher! / Esmaga o coração dentro do peito, e nem te doas coração, sequer!“

⁵ „quanta paixão e amor às vezes tem / Sem nunca o confessarem a ninguém / Doces almas de dor e sofrimento!“

⁶ „Perdi os meus fantásticos castelos / Como névoa distante que se esfuma... / Quis vencer, quis lutar, quis defendê-los: / Quebrei as minhas lanças uma a uma! // ... // Perdi a minha taça, o meu anel, / A minha cota de aço, o meu corcel, / Perdi meu elmo de ouro e pedrarias...“

(s. 120). Bolest ze ztráty toho, co určuje osobnost subjektu, je v této básni zesílena anaforou ztratila jsem – ztratila jsem a v poslední strofě nekompletní anaforou na rtech – na srdci: „Na rtech mám podivné prosby... / Na srdci mém mě skály tíží... / Vyděšená na své prázdné ruce hledím...“⁷ (s. 120). V této poslední strofě je vyjádřen pocit absolutního zmaru, prázdna a marnosti. Metafora „na srdci mém mě skály tíží“ jako by navozovala pocit nejen hlubokého smutku, ale i výčitek svědomí. Opět se zde objevuje i motiv samoty, který úzce souvisí i s kategorií bolesti a je nutným východiskem k sebepoznání a zdokonalení.

Bolest jako podstata a charakteristická vlastnost subjektu, bolest jako něco neoddělitelného, jako kletba a zároveň kouzlo, které člověka odděluje od ostatních i od sebe samého, to je téma básně *Sem remédio* (*Nevyléčitelná, Beznadějná, případně Bez naděje*): „Ten, kdo mě má doopravdy rád, / Netuší, co cítím a kým jsem... / Netuší, že jednou bolest šla kolem / Mých dveří a vešla tentokrát. // A od té doby se tak strašně bojím, / Ten chlad, který mnou prochází a mrazí / To, co dobrého mi pán dal a co mi schází / Vždyť ani nevím, kam jdu a kudy chodím!“⁸ (s. 120). Bolest je zde opět personifikovaná, je jako zlá sudička, která na člověka uvrhne zlou kletbu, ze které není vysvobození. Paralyzuje celou osobnost, která už není schopna normálního života, žije ve strachu a zmatku: „Cítím ty kroky bolesti, ten rytmus / Sám je nekonečným mučením, je šílenstvím! / Je to chuť jen křičet k zbláznění! // Stále ta stejná bolest, to stejná únava je, / Stejně hluboká úzkost, bez naděje, / Co za mnou pořád chodí a nikdy mne neopouští!“⁹ (s. 92). Zde je bolest zobrazena jako skutečná duševní nemoc, se stavy šílenství, se záchvaty úzkosti, s mučivými sluchovými vjemy, s pocity bezvýchodnosti a nevléčitelnosti, které by určitě mohly vést i k sebevraždě.

Hluboký smutek a bolestný stesk jsou hlavními projevy duševní bolesti. Jejím ztělesněním může být symbolická postava Melancholie, „Malinconia“, jak ji nazval Albrecht Durer, když ji v roce 1514 namaloval. Stala se metaforou moderního básníka, který tvoří skrze svoje utrpení. V renesanci začala být zobrazována jako žena a byl to právě Durer, kdo jí poprvé dodal i pozitivní vlastnosti, stala se jakýmsi prostředkem k dosažení moudrosti a průvodkyní na těžké cestě vedoucí k objevení smyslu života. Podle Diderota je jejím symbolem postava krásné dospělé ženy, která svádí svým smutným výrazem a hypnotizujícím pohledem. Jako by bolest a smutek byly rubem lásky, jako by bolestný vzdech byl zároveň vzdechem milostným.

Symbolem Melancholie bývají často kámen nebo skála. Symbolizují zároveň neměnnost i moudrost, tvrdost i plodnost. Kámen, ať už jako skála, nebo náhrobní kámen, je častým obrazem poezie Florbely Espancy. Melancholie také trpí během času, chce čas zastavit – na obranu proti času se uzavírá ve svém vlastním prostoru. Proto si také vytváří své zámky, hrady, věže a labyrinty. Moderní zobrazení Melancholie už není symbolem strachu ze samoty, ale úzkosti z nicoty, z prázdnoty, která hrozí vyplnit celý svět a všechny světy. Nakonec je to vlastně jediné umělecká tvorba, co člověku skrze melancholii učiní život snesitelnějším (Walter, 2002, s. 1225–1229).

⁷ „Sobem-me aos lábios súplicas estranhas... / Sobre o meu coração pesam montanhas... / Olho assombrada as minhas mãos vazias...“

⁸ „E é desde então que eu sinto este pavor, / Este frio que anda em mim, e que gelou / O que de bom me deu Nosso Senhor! / Se eu nem sei por onde ando e onde vou!“

⁹ „Sinto os passos da Dor, essa cadência / Que é já tortura infinda, que é demência! / Que é já vontade doida de gritar! // E é sempre a mesma mágoa, o mesmo tédio, / A mesma angústia funda, sem remédio, / Andando atrás de mim, sem me largar!“

„Život je úsměv a smrt je jeho útočištěm...“

Vztah Florbely Espancy ke smrti je odrazem jejího vztahu k životu. Mnoho jejích básní pojednává o smrti nebo ke smrti promlouvá, ale vždy tuší, že jedině skrze ni pochopí tajemství života: „Snad jednou mi své tajemství poznat dáš, / Nehybné, v hřbitovním klidu až / Mé tělo hlad růžím zažene“¹⁰ (Espanca, 1992, s. 13). Jindy chápe smrt jako přerod: „A budu-li jednou jen prachem a popelem, / Ať moje noc je tím rozbřeskem, / V němž ztratím se, abych se našla znova...“¹¹ (s. 65). Nebo v ní vidí jedinou neměnnou pravdu: „Pohaslo světlo a začalo se smrákat, / Ústa jsou zavřená každé lži klamně, / Vždyť v bronzové urně mít pravdu je snadné. / Ach, být jak mrtvola, nehybná tak!“¹² (s. 49).

Deník z posledního roku života Florbely Espancy nám o jejím vztahu ke smrti řekne asi nejvíc. Můžeme z něj vyčíst postupné upínání se ke smrti jako k jedinému východisku, které uklidní její nesnesitelnou existenci: „Nic mi není dost, nic mě nepřesvědčí, nic mě nenaplní. Jsem chudák, co považuje všechny poklady světa za nehodné svých prázdných dlaní. Snad jen smrt...ta nekonečnost, ten dokonalý hluboký spánek... Nechtěla bych přijít o tu jistotu, že ona je tím vším, byla by to zlomyslnost, možná zločin“ (s. 85).

Smrt básnířku lákala jak v poezii, tak v životě, od počátku, koneckonců první báseň, kterou napsala ještě jako dítě, se jmenovala *A Vida e a Morte* (*Život a smrt*): „Co je život a co smrt / Ten pekelný nepřítel / Život je úsměv / A smrt jeho útočištěm. // Smrt má své nešťastníky / Život své šťastlivce / Hrob nese smutek / Život kořeny // Život a smrt jsou pokryteckým úsměvem / A láska má loďku svou / A na lodi námořník je“¹³ (Espanca, 2009, s. 32). Zdá se neuvěřitelné, že v osmi letech dokáže pochopit sepětí života se smrtí, pochopit, že „smrt je útočištěm života“, a rozeznat, že jejich úsměv je pokrytecký, jako by to byly přítelkyně, které se jen tváří jako nesmiřitelné sokyně. Aurélia Borges dokonce věnovala celou studii tématu smrti ve Florbelině díle: „Celé Florbelino dílo prostupuje tragická vášeň pro smrt – ať už křičí své bolesti, neuspokojení a revolty, nebo ať se modlí své stížnosti na lásku. Florbela toužila po životě, ale hledala jen smrt s tím zničujícím směřováním k vysvobození“ (Borges, 1946, s. 42).

Můžeme se ptát, zda Florbela Espanca viděla smrt tak, jako její oblíbený autor Leconte de Lisle v úvodu svých *Barbarských básní*: „Život, to je jen iluze, zemřít, to znamená dosáhnout Ničeho a rozplynout se ve věčnosti“¹⁴ (Leconte de Lisle, 1985, s. 5). Odpovědi jsou její verše věnované smrti, kde je setkání se smrtí vždy pozitivní a v jejím deníku je to dokonce stav, ke kterému se upíná. Smrt v jejím díle není nikdy zobrazována jako něco nežádoucího, smutného, nebo dokonce děsivého. Je to vždy přátelská, případně mateřská náruč, je to úleva a útočiště. Stejně jako např. u Baudelaira je vždy psána velkým písmenem, je to utěšující anděl spravedlnosti chudých a umělců: „Smrti, má paní, má vzácná paní Smrti, / Jak příjemné musí být tvé

¹⁰ „Talvez um dia entenda o teu mistério... / Quando, inerte, na paz do cemitério, / O meu corpo matar a fome às rosas!“

¹¹ „E se um dia hei de ser pó, cinza e nada, / Que seja a minha noite uma alvorada, / Que me saiba perder para me encontrar...“

¹² „Luz apagada ao alto e que alumia, / Boca fechada á fala que nao erra, / Urna de bronze que a Verdade encerra, / Ah! ser Eu essa morta inerte e fria!“

¹³ “O que é a vida e a morte / Aquela infernal inimiga / A vida é o sorriso / E a morte da vida a guardada. // A morte tem os desgostos / A vida tem os felizes / A cova tem a tristeza / E a vida tem as raízes. // A vida e a morte são / o sorriso lisonjeiro / E o amor tem o navio / E o navio o marinheiro.“

¹⁴ „la vie n'est qu'une illusion, mourir, c'est agagner le Rien et se fondre dans l'éternité“.

objetí, / Něžné a měkké jako jemné pouto / A jako kořen klidné a pevné“¹⁵ (Espanca, 2009, s. 260). Je lékem na všechna utrpení, fyzická i psychická, je jistotou, která zná správnou cestu, která trpícího člověka zbaví všech těžkostí: „Není bolesti, kterou by nevyлéčila / Tvá ruka, co nás vede krok za krokem / U tebe, v tvém klíně, v tvém náručí / Není zlý osud ani neštěstí“¹⁶ (s. 260). Smrt je v poezii Florbely Espancy často personifikovaná, je to podle všeho krásná, ušlechtilá dáma vždy uklidňující a přinášející úlevu: „Paní Smrti, se sametovou dlaní, / Zavři mé oči, které už všechno viděly / Zachyť má křídla, která už tolik létala!“¹⁷ (s. 260). Smrt také přináší konečně pochopení člověku, který se cítí být vyděděncem společnosti, který je izolovaný a nepochopený.

Tím, že svůj lyrický subjekt autorka přenáší do Maurské země, přidává smrti zvláštní, pradávno schopnost vysvobodit maurskou princeznu z prokletí žít sama, nepochopená, v cizí zemi: „Z Mauretánie přicházím, jsem dcerou krále, / Zlá víla mě zaklela a já tady stále / Na tebe čekám... zruš mé zakletí! // Nechejte vstoupit smrt zářivou / Přišla si pro mě, vezme mě pryč. // Otevřela jsem všechny dveře / Jako křídla, která vzlétnou“¹⁸ (s. 259).

„Ať tak či tak, všechno bude lepší než tento svět...“

Jedinou a poslední, i když extrémní možností, jak vzít život do svých rukou, je sebevražda. Právě proto, aby bylo možno docílit okamžiku, kdy smrt přijde včas a očekávána. Florbela zvolila tento způsob, jak dokázat sama sobě, že je schopna rozhodovat o svém životě v době, kdy pocit její nadbytečnosti přesahoval její síly. Tím, že Florbela Espanca zemřela na předávkování prášky na spaní, dala podnět k mnoha dohadům a sporům. Vzniklo mnoho článků a studií, které popisovaly, jak básnířka spáchala sebevraždu, a nejméně stejně tolik takových, které vysvětlovaly, že sebevraždu rozhodně nespáchala. Přitom je možné vyvodit, mimo jiné i z několika dopisů, ve kterých dala svým přítelkyním vědět, jak má být naloženo s jejími ostatky, že si tři lahvičky plné prášků na spaní vzala schválně. Nicméně je zde na místě vysvětlit, proč vlastně vznikla tak mohutná kampaň na popření tohoto prostého faktu. Pravděpodobně tato snaha vyšla ze samotné rodiny, jak nám potvrdil pan Dr. Alexandre José Torinha, poslední Florbelin příbuzný. Dokonce byla básnířce i přičtena poslední věta, kterou snad prý zaznamenal její poslední manžel Dr. Mário Lage: „Podej mi tužku, vymyslela jsem sonet.“¹⁹ A byla dále živena početnou skupinou Florbeliných obdivovatelů a obránců jejího díla. Církev totiž Florbelu odsoudila jak za její dílo, tak za její život (byla nemanželským dítětem, její otec uznal

¹⁵ „Morte, minha Senhora Dona Morte, / Tão bom deve ser o teu abraço! / Lânguido e doce como um doce laço / E como uma raiz, sereno e forte.“

¹⁶ „Não há mal que não sare ou não conforte / Tua mão que nos guia passo a passo, / Em ti, dentro de ti, no teu regaço / Não há triste destino nem má sorte.“

¹⁷ „Dona Morte dos dedos de veludo, / Fecha-me os olhos que já viram tudo! / Prende-me as asas que voaram tanto!“

¹⁸ „Deixai entrar a Morte, a Iluminada, / A que vem para mim, pra me levar. / Abri todas as portas par em par / como asas a bater em revoada.“

¹⁹ Zaznamenáno v rozhovoru autorky s J. A. Torrinhou ve Vile Viçose 14. ledna 1999. Je zde ale třeba toto tvrzení uvést na pravou míru. Tutéž větu, kterou Dr. Alexandre Torinha označil jako Florbelimu poslední, jsme totiž objevili v jednom dopisu, který poslední básnířčin manžel poslal A. Torrinhovi. Touto větou totiž trochu pohrdavě ilustroval, jakým způsobem Florbela psala verše: „Ležela v lenošce a říká: dej mi tužku, vymyslela jsem sonet. Jindy se to stejné stalo ve vlaku do Porta. Její verše byly křeče jejího duševního stavu, nebyly to literární kompozice“ (Espanca, 1986, s. 109).

otcovství až mnoho let po její smrti, a to na naléhání Spolku přátel F. E., v neposlední řadě byla třikrát vdaná). Fakt, že spáchala sebevraždu, by toto odsouzení jen posílil. Nakonec i Guido Battelli, básnířčin přítel a propagátor jejího díla v Portugalsku i Itálii, přistoupil na možnost, že ke smrti Florbely došlo nešťastnou shodou okolností, pravděpodobně i proto, aby konečně ukončil dlouholeté spory o umístění Florbeliny busty v městském parku v Évoře. Otázka, zda Florbela Espanca zemřela dobrovolně, nebude nikdy vyřešena, a samozřejmě pro pochopení jejího díla není podstatná. Smrt Florbely Espancy, stejně jako její život, bude vždy přitahovat romanopisce i scénáristy pro svoji dramatickosti i nekonvenčnost.²⁰ V románu *Bela Cristiny* Silvy je Florbelina smrt popsána velmi jednoduše a prozaicky: „Ve skleničce je hromádka bílých pilulek. Vypadají jako bonbóny, sladké pilulky, které přivedou duši ke klidu. Jeho rozšíření se dýchacími cestami, plicemi, mozkem až ke skutečnému obrazu závisí jen na několika bílých pilulkách. Uchopí lahvičky a vrací se do postele, užívá si okamžiku dokonalého triumfu. Neskončí tady, začne znovu po boku svého bratra“²¹ (Silva, 2005, s. 13).

Ve Florbelině poezii se objevují nejen básně přímo promlouvající se smrti, případně takové, které ji popisují jako uklidňující přítelkyni, ale v některých je smrt obsažena i nepřímou – v rozhovoru s umírajícím, vyjadřuje zde klid a úlevu, která čeká umírajícího člověka. Jeden z její sonetů (*A um moribundo*, čes. *Umírajícímu muži*) se vyznačuje paralelistickou stavbou zesílenou opakováním posledního řádku jako refrénu dvou prvních strof, které tím získávají charakter ukolébavky: „Neměj strach, ne, jen klidně / Tak jako podzimní noc usíná, / Zavři své oči pomalu a vlídně / Tak jako holubice znavená. // Zlehýnka nakloň hlavu svou / A klidně uvolni svá ramena / Tak jako těžce udýchaná večer jsou / Ta křídla holubice znavená...“²² (Espanca, 2009, s. 171). Oba tercety naopak vyznívají velmi dynamicky, dokonce znepokojivě – jsou složeny z otázek bez odpovědí a závěr ústí v rezignovanou odpověď: „A co je potom? Potom? Nebe blankytné? / Jiný svět? Věčné nic? Bůh? / Propast? Trest? Útočiště poklidné? // Co na tom záleží? Co tobě na tom záleží, kdo umíráš? / Ať tak či tak, všechno bude lepší než tento svět / Všechno bude lepší než tento život, který máš...“²³

V otázce smrti jako hlavního motivu díla a zároveň otázky smrti jako cíle a účelu života – sebevraždy se můžeme obrátit k velmi zajímavé studii Idy Kodrlové a Ivo Čermáka *Sebevražedná triáda*, která se zabývá sebevraždou tří autorek – Virginie Woolfové, Silvie Plathové a Sarah Kaneové jak z hlediska psychiatrického a psychoanalytického, tak z hlediska literárního. Je velmi zajímavé sledovat, jak se úmysl ukončení vlastního života odráží v díle a jak tato tvrzení

²⁰ V roce 2012 portugalský režisér Vicente Alves do Ó dokonce natočil velmi úspěšný biografický film *Florabela*.

²¹ „No interior do vidro apinham-se minúsculos comprimidos brancos. Parecem rebuçados, pílulas doces que, depois de tomadas, poderiam fincar o seu espírito ao apaziguamento. [...] A sua disseminação pelas vias respiratórias, pelos pulmões, pelo cérebro até a imagem real depende apenas de alguns comprimidos brancos. Agarra nos frascos e regressa à cama, gozando um instante de triunfo pleno. Não acabava ali, recomeçava ao lado de seu irmão.“

²² „Não tenhas medo, não! Tranquilamente, / Como adormece a noite pelo Outono, / Fecha os teus olhos, simples, docemente. / Como, à tarde, uma pomba que tem sono... / A cabeça reclinava levemente / E os braços deixa-os ir ao abandono, / Como tombam, arfando, ao sol poente, / As asas de uma pomba que tem sono...“

²³ „O que há depois? Depois? ... O azul dos céus? / Um outro mundo? O eterno nada? Deus? / Um abismo? Um castigo? Uma guarida? // Que importa? Que te importa, ó moribundo? / - Seja o que for, será melhor que o mundo! / Tudo será melhor do que esta vida!...“

odpovídají i dílu Florbely Espancy. Koneckonců najdeme i mnoho shodných rysů jak v živo- tech těchto autorek, a zahrnuji sem teď i Florbelu, tak v jejich tvorbě.

Tak jako v kapitole o vznešené bolesti, i zde mluvíme o vznešené smrti, o vznešenosti smrti. Jedná se o samotné sebepopření, sebezničení, které nacházíme v její poezii: „Myslím, že toto sebeničení, ke kterému se přiznává – jsem nic, jsem mrtvá, že tato sebestrukce je vlastně sebepotvrzením, je to zásadní potvrzení svého vnitřního já, mluví o zničení, které přichází zvenčí a je zničením... neřeknu ženy, řeknu všech, kdo nerespektují symbolické formy moci“ (Magalhães, 1999, s. 29).

V jednom z dopisů, které psala svému příteli Guidovi Battellimu, se svěruje se svými po- city, které odhalují její depresivní stavy, a především postavení, jaké Florbela dává smrti. Smrt je pro ni krása, vznešenost, nadpozemskost, lehkost: „Někdy se mi zdá, jako by se má duše vznášela v průsvitném vzletu citů, a tehdy tuším něco z toho tajemství nejvyšší a věčné krásy, zapomenu na ubohost lidského života a připadám si vznešená a velká, jako bych byla mrtvá“ (Espanca, 1986, s. 86). Toto vzepření se proti ovládnutí zvenčí, proti formám, do kterých se nechtěla vměstnat, ústí právě v to, co pojmenovává Ida Kodrlová: „Nejasná touha zrušit hra- nice self, touha po transcendenci tak přináší hrozbu dezintegrace a rozplynutí self (třeba ve smrti)“ (Kodrlová – Čermák, 2009, s. 128). Paradoxně to, co Florbela hledala, totiž klid, pocit, že o ni někdo pečuje, že má místo, kde může klidně spočinout, se stalo posledním důvodem jejího úniku – do nemoci a potom do smrti. Z dopisů, jak jejich, tak těch, které psal Dr. Lage – poslední Florbelin manžel – jejímu otci, vidíme, jak moc všichni Florbelu hlídali a snažili se ovlivňovat všechno, co dělala: „Drahý tcháne, Bela dnes odjela rychlíkem do Lisabonu, odkud pojede dnes nebo zítra dál. Jak víte, má už několik měsíců horečky, a tak uvidíme, jestli jí ta- kový měsíční pobyt dál od moře neudělá dobře. Léčba spočívá hlavně ve fyzickém a duševním odpočinku: musí co nejvíce ležet v posteli, chodit spát velmi brzo a vstávat co nejpozději a žád- né únavné procházky! Taktéž Vás žádám, abyste dohlédl, aby se nerozčílovala a nerozrušovala“ (Espanca, 1999, s. 241).

Není divu, že nakonec skončila zavřená ve svém pokoji, aby ji nikdo nerozrušoval, a na ten aseptický klid nakonec zemřela. Podobně vysvětluje Ida Kodrlová pohnutky Virginie Woolfové (koneckonců obě si vzaly za muže svého lékaře): „Možná se Woolfová také cítila být frustrova- ným otrokem – otrokem své nemoci, která ji zbavovala vlády nad myšlením i emocionálními stavy, otrokem Leonarda, který kontroloval každý její krok, otrokem svých čtenářů, které neu- stále musela a chtěla přesvědčovat o hodnotě svého díla...“ (Kodrlová – Čermák, 2009, s. 130).

Tak jako v poezii Florbely Espancy je smrt únikem, pravděpodobně i ve svém životě básníř- ka pocítovala potřebu uniknout světu, ve kterém nebyla šťastná. To ale neznamená nutně, že už nechtěla žít. Ida Kodrlová o tom píše: „Důležitým faktorem v rozvoji suicidálního procesu je podle Maltsbergera víra jedince, že fyzická sebestrukce není mentální sebestrukcí a že mentální self bude osvobozeno od utrpení“ (s. 120).

Skutečně není důležité rozhodnout o tom, zda Florbela spáchala sebevraždu nebo ne, je jisté, že se chtěla osvobodit, vydechnout, odpočinout si, být volná a jen svá. Neznamená to, že si brala prášky na spaní s úmyslem zemřít, jen už chtěla konečně „být stínem stínu mezi tolika stíny v mé duši, protože „všechno bude lepší než tento život!“ (Espanca, 2009, s. 171). O tomto hledisku dobrovolné smrti píše i Ida Kodrlová: „Zejména u suicidálních jedinců, kteří se žijí literární tvorbou, je pak důležité rozpoznat, zda pojmají smrt jako něco konečného – jako něco, co vypne jejich mysl jednou pro vždy [...] nebo ji vnímají jako akt osvobozující mysl

od utrpení“ (Kodrllová – Čermák, 2009, s. 120). Navíc, pokud bychom vycházeli z Florbeliny tvorby, najdeme, jak touhu vypnout mysl a už nikdy nemyslet: „Kéž bych se tak mohla vrátit k nevinnosti / Těch prostých, zdravých nehybných věcí, / Svléknout tu marnou hrdost nesouladnosti / Rozedraný plášť chromých sousoší!“²⁴ (Espanca, 2009, s. 200); „To utrpení myslet, bědné snažení! / Kéž by tak utichl tvůj hlas! / Kéž bych mohla uvnitř sebe snáz / Uškrtnit to zvíře v okamžení“²⁵ (s. 76); „Chtěla bych být kamenem nemyslícím, / Kamenem u cesty, tvrdým a silným!“²⁶ (s. 79).

Častým motivem v poezii Florbely Espancy je zastavení okamžiku a většinou je tato touha po zmrazení času vyřešena právě smrtí: „Ach, být jak mrtvola, studená tak, / Kněžsky nehybná v té zemi chladné / Nevědět, zda je mír, zda válka vládne, / Nevidět úsvit, ani slunce západ. // ... // Ach, zachytit okamžik prchavý, / V němž tvůj polibek láskou zoufalý, / Spaluje mé křehké tělo jantarové“²⁷ (Espanca, 1992, s. 49). Ačkoli je v této básni důvodem zastavení okamžiku láska a její zdánlivě delší trvání, přesto je to v podstatě zase smrt, která vše řeší. Způsobí, že se člověk netrápí s okolním světem, důležitá je jen láska, v tomto případě naplněná láska tělesná. Jako by měla pocit, že jedině tak uchová své pravé já. Ida Kodrllová to ve své studii nazývá „mumifikace self“ – je v díle výrazem touhy umělce zachytit své Já v podobě, v níž chce, aby bylo vnímáno čtenáři i po jeho smrti. Dochází pak k jakési sebekonstruční uvnitř uměleckého díla, jejímž účelem je „petrifikovat self, učinit jej statickým“ (Kodrllová – Čermák, 2009, s. 193).

„... zapomnění na ubohosti lidského života, vznešenost a velikost.“

Bolest i smrt hrají v díle Florbely Espancy bezpochyby pozitivní roli.²⁸ Bolest se projevuje dokonce jako podstatná charakteristika lyrického subjektu, je zobrazována také jako prokletí a zároveň kouzlo, které pozvedá lidskou bytost a přispívá k jejímu sebepoznání. Charakterizuje také vznešené bytosti, je znakem výjimečných, jedinečných osobností. Tato bolest není vyústěním nešťastné lásky, je to spíše bolest z nesnesitelné nepoznatelnosti bytí a vlastního já, z nemožnosti změnit své předurčení a osud. Je to především bolest existenciální. Smrt je zde

²⁴ „Quem me dera voltar à inocência / Das coisas brutas, sãs, inanimadas, / Despir o vão orgulho, a incoerência: / -Mantos rota de estátuas mutiladas!“

²⁵ „Tortura de pensar! Triste lamento! / Quem nos dera calar a tua voz! / Quem nos dera cá dentro, mui-to a sós, / Estrangular a hidra num momento!“

²⁶ „Desejos vãoos, eu queria ser a pedra que não pensa, / A pedra do caminho, rude e forte!“

²⁷ „Ser uma pobre morta inerte e fria, / Hierática, deitada sob a terra, / Sem saber se no mundo há paz ou guerra, / Sem ver nascer, sem ver morrer o dia, // ... // Ah, fixar o efêmero! Esse instante / Em que o teu beijo sôfrego de amante / Queima o meu corpo frágil de âmbar loiro“

²⁸ Jen v jedné básni není smrt vznešená a uklidňující, v básni *Renúncia (Odevzdání)* je smrt strašlivá, skoro hororová, evokující pohřbení zaživa: „Zavři dobře oči! Na nic se nedívej! / Víc zbledni! A pokorně odevzdej / své paže velikému kříži! // Zmraz rubáš, jenž tě svírá! / Ať tvá ústa naplní popel a hlína, / Ach mladosti moje, tolik rozkvetlá!“ [„Fecha os teus olhos bem! Nao vejas nada! / Empalidece mais! E, resignada, / Prende os teus brafos a uma cruz maior! // Gela ainda a mortalha que te encerra! / Enche a boca de cinzas e de terra / Ó minha mocidade toda em flor!“] (Espanca, 2009, s. 145). Obraz úst naplněných popelem a hlínou už snad ani nenáleží k dekadenci, jeví se snad až postmodernistickým. Antiteze mezi zmíněným obrazem a závěrečným veršem o rozkvetlém mládí je ledově ironická, morbidní, skoro až masochistická.

potom chápána jako lék na všechna utrpení, fyzická i psychická. Je to jediná jistota, mateřské objetí, útočiště, úleva. Dokáže zmrazit okamžik, zastavit čas, zvěčnit lásku. Smrt v díle Florbely Espancy neztělesňuje ani konec, ani tragédii. Je to spíš nový začátek, možnost nové existence bez utrpení.

LITERATURA

Prameny

- ESPANCA, Florbela. 1992. *Obras completas*. Vol. II. Poesia. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1992. ISBN 978-9722-005-54-8.
- ESPANCA, Florbela. 1986. *Obras completas*. Vol. VI. Cartas. Portugal: Publicações Dom Quixote, 1986.
- ESPANCA, Florbela. 2009. *Obra Poética*. Vol. I. Lisboa: Presença, 2009. ISBN 978-972-2342-117.
- ESPANCA, Florbela. 2010. *Obra Poética*. Vol. II. Lisboa: Presença, 2010. ISBN 978-972-2343-220.

Sekundární literatura

- BORGES, Aurélia. 1946. *Escola florbeliana*. Lisboa: Expansão, 1946.
- KODRLOVÁ, Ida – ČERMÁK Ivo. 2009. *Sebevražedná triáda*. Praha: Academia, 2009. ISBN 978-80-200-1524-2.
- LECONTE DE LISLE, Charles Marie. 1985. *Poèmes barbares*. Paris: Gallimard 1985.
- MAGALHÃES, Joaquim Manuel. 1999. Demasiado poucas palavras sobre Florbela. In: *Rima Pobre. Poesia Portuguesa de Agora*. Lisboa: Presença, 1999, s. 18–30. ISBN 972-23-2409-8.
- SARAIVA, António José – LOPES, Óscar. 1972. *Dějiny portugalské literatury*. Praha: Odeon, 1972.
- SILVA, Cristina. 2005. *Bela*. Lisboa: Ambar, 2005. ISBN 972-43-0995-9.
- WALTER, Philippe. 2002. *Dictionnaire des mythes féminines*. Paris: Edition Rocher, Bertrand, 2002.

Poznámka autorky

Příspěvek vznikl za podpory MŠMT ČR udělené UP v Olomouci (IGA_FF_2019_029).

.....

Mgr. Kateřina Ritterová, Ph.D.
 Katedra romanistiky
 Filozofická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
 Křížkovského 10
 779 00 Olomouc
 Česká republika
 katerina.ritterova@upol.cz

Uplatnenie binárnych opozícií v Tatarkovej próze *Pred zrkadlom*

Milan Kolesík

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre

Application of Binary Oppositions in Tatarka's prose *In Front of a Mirror*

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 77-90

The principle of contrast is considered to be a significant part of the structure of Dominik Tatarka's early proses (short stories and novellas written between 1933 and 1948). In the text itself, this is often manifested through the use of binary oppositions, implemented in the categories of motives, characters and setting. In our study, we aim to show the way how Tatarka uses the binary oppositions and how he combines them into a compact system. In order to achieve this goal, we decided to interpret a novella called *Pred zrkadlom* [In Front of a Mirror] from Tatarka's debut short stories collection *V úzkosti hľadania* [In the Anxiety of Searching], in which the use of binary oppositions is widespread and crucial to the overall structure of the novella.

Keywords: Dominik Tatarka, binarity, contrast

Úvodom

V súvislosti s krátkymi prózami z prvej etapy tvorby Dominika Tatarku (1933 – 1948) sa často spomínajú princípy kontrastnosti a paralelizmu ako zásadné prvky ich výstavby. V uplatňovaní týchto princípov môžeme rozoznať dedičstvo autorových pražských štúdií, počas ktorých sa D. Tatarka dôkladne oboznámil s prácami predstaviteľov ruského formalizmu. Tie sa stali jedným z najdôležitejších inšpiračných zdrojov pre Tatarkovo vlastné uvažovanie o literárnom diele a jeho výstavbe. Nemalú úlohu v tomto procese zohrali práce Viktora Šklovského, ktoré okrem iného ovplyvnili aj Tatarkovu koncepciu žánru novely (Bombíková, 1997, s. 188) a jeho názory na funkciu literárneho diela (pozri esej *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*; Tatarka, 1996b). Práve autorove ranné eseje zrejme najlepšie dokladujú, akú váhu mladý D. Tatarka pripisoval premyslenej výstavbe diela. V eseji *Neznáma tvár* (1940) kritizoval dobových autorov za to, že svoju pozornosť venujú prehnane zdobenej štylistike, než aby dielo ozvláštnili vhodnou voľbou výstavbového princípu, napr. paralelizmu (Tatarka, 1996a). V eseji *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii* (1940) zasa kriticky zhodnotil stav dobového slovenského spoločenského románu, jeho autorom vyčítal tendenčnosť a nezájum o umeleckú stránku diela v prospech „sociologického značenia faktov“ (Tatarka, 1996b, s. 13).

Mladý, vtedy ešte len dvadsaťsedemročný autor sa otvorene staval do opozície voči predstave, že literárne dielo predstavuje iba odraz skutočnosti, kritizoval nedostatok invencie v slovenskom spoločenskom románe, popri tom sa nezdráhal menovite spomenúť autorov ako M. Urban, Š. Gráf či P. Jilemnický. Svoju miestami až veľmi ostrú kritiku však vyvážil predložením vlastnej, už vtedy vyhranenej estetickej koncepcie svojbytného umenia, ktoré nesmie byť podriadené potrebám spoločnosti. Otázky formy zaujímajú v tejto koncepcii zásadné miesto: vychádzajúc z kresťanského dualizmu zmyslov a ducha, vnímal D. Tatarka formu ako produkt ducha a dejiny umenia v nadväznosti na názory predstaviteľov viedenskej školy ako dejiny ducha, teda vlastne dejiny premien formy (Tatarka, 1996b, s. 16). Zmena formy so sebou prináša nástup nového umeleckého prúdu, smeru či obdobia, čo D. Tatarka ilustroval na príklade maliab Giotto di Bondoneho (uvedenie kategórie priestorovosti do stredovekého maliarstva), ktoré európskemu výtvarnému umeniu otvorili dvere do obdobia renesancie. Forma je v Tatarkovom ponímaní nielen nástrojom umeleckého progresu, ale aj kultúrnym dedičstvom, ktoré spája v tom čase znepriatelené európske národy: „Desí rachot zbraní na bojištiach? Treba vidieť i protiklad chaosu a odstredivých síl – poriadok, disciplínu v najrozmanitejších odboroch tvorby ľudského ducha. [...] Poézia, výtvarné umenie, literatúra, veda sú najviditeľnejším putom Európy“ (Tatarka, 1996b, s. 17). V týchto miestach sa naplno prejavilo, že otázky formy u D. Tatarku ďaleko presiahli umenovednú problematiku, pretože boli postavené do opozície voči chaotickej situácii vtedajšieho sveta i človeka v ňom. Do istej miery dokonca platí, že v týchto miestach D. Tatarka predložil dobovému čitateľovi návrh myšlienkovvej koncepcie obnovy kultúrnych vzťahov medzi znepriatelenými národmi vojnovvej Európy. Ak patočkovskú blízkosť človeka k človeku považujeme za Tatarkovo riešenie existenciálneho osamotenía jednotlivca (Hamada, 1992, s. 19), jeho dôraz na usporiadanosť možno v istom zmysle považovať za odpoveď na chaotický stav dobového sveta.

Hádám sa nám aspoň čiastočne podarilo načrtnúť, aký veľký význam D. Tatarka prikladal otázkam výstavby, či už sa to týkalo literatúry, alebo širšieho, celospoločenského kontextu. Je iba prirodzené, že sa tento autorov dôraz odrazil aj na podobe jeho vlastných próz, v tom čase publikovaných časopisecky na stránkach Slovenských pohľadov. V roku 1942 vyšlo sedem z týchto próz knižne v jeho debute *V úzkosti hľadania* (Matica slovenská). Tatarkove krátke prózy z ranného obdobia, azda iba s výnimkou jeho próz z gymnaziálnych čias, sa vyznačujú premyslenou výstavbou, v ktorej sa často uplatňuje princíp kontrastnosti. Jednou z foriem konkrétnej realizácie tohto princípu je využívanie binárnych opozícií, ktoré autor používa na úrovni motívov, postáv i prostredia. V našej štúdiu by sme sa chceli zamerať práve na ne. Pokúsime sa priblížiť, akým spôsobom s nimi D. Tatarka pracoval a ako ich vzájomne prepojil v snahe o vytvorenie uceleného estetického systému. K týmto cieľom by sme sa chceli dopracovať prostredníctvom interpretácie binárnych opozícií z prózy *Pred zrkadlom*, ktorá sa nám v tomto ohľade javí ako veľmi vhodná. Binárne opozície sa v nej uplatňujú na viacerých úrovniach a majú kľúčový význam pre jej celkovú výstavbu. Pri našich interpretačných pokusoch vychádzame z tej verzie novely, ktorá bola publikovaná v najnovšom, v poradí piatom vydaní zberky *V úzkosti hľadania* (Tranoscius, 1997).

Tri vstupné opozície: detstvo – dospievanie, ľahkosť – ťažoba, zdanie – skutočnosť

Ústrednou postavou prózy *Pred zrkadlom* je Magda Maršalová, dcéra zámožného továrniká, pre ktorú jej rodičia usporiadali ples. Ten zastáva v próze úlohu hraničnej situácie, pretože určuje

hranicu medzi obdobím detstva a obdobím dospelovania. Podobne ako mnohé iné mladé príslušníčky majetnejších vrstiev, aj Magda sa nachádza priamo na hranici medzi nimi, čo je vyjadrené v spôsobe usporiadania úvodnej scény: cestou po schodisku (symbolicky vyjadruje spoločenské usporiadanie), popri zrkadle (symbolicky vyjadruje osobný priestor pre sebareflexiu) sa debutantka dostáva k dverám do plesovej dvorany (symbolicky vyjadrujú vstup do sveta dospelých). Maršalovci prichádzajú na ples v zovretej formácii, opäť s bohatými symbolickými presahmi: Magda ide popredu, po jej stranách kráčajú dvaja dôstojníci, ktorí plnia rolu jej ochrancov, až za nimi idú Magdini rodičia. Magdina pozícia na čele zoskupenia vyjadruje, že práve ona je centrom diania. Strážcovia po oboch stranách protagonistky indikujú zasa Magdinu dôležitosť, hodnú prislúchajúcej ochrany. Pozícia oboch rodičov v závese za ňou naznačuje, že Maršalovci prenechávajú tento zásadný moment v živote ich dcéry na nej samotnej, nechávajú ju, aby práve ona viedla. Maršalovci v tejto formácii najprv „závratne“ (Tatarka, 1997, s. 154) vystúpia po schodoch, čo symbolizuje ich rastúci význam a prestíž v miestnej spoločnosti. Podobne ako v prípade prózy *Ludia za priečkou*, aj tu je schodisko symbolom pre spoločenskú hierarchiu (Bombíková, 1997, s. 192). Význam Maršalovcov ešte väčšmi zdôrazňuje červený koberec, po ktorom vystupujú, pretože práve ten sa nám dodnes spája s obrazom exkluzivity a centra pozornosti. Vstupná scéna usporiadateľskej rodiny zanechá v ostatných účastníkoch plesu veľký dojem, čo sa odrazí aj na spôsobe, akým okolie tieto postavy vníma. Všimnime si nasledujúci úryvok: „Na samý posledok prichádza rodina Maršalova, hľa, vznáša sa v obdive po schodoch. [...] Celá rodina i s prívesnými heroldmi dôstojne sa rozvinula po schodoch a závratne stúpala po červenom behúni, lichotivo bežiacom pred nimi, a strácala sa zrakom šatniarok, ktoré s obdivom vyzerajú za nimi s plnou náručou kožušín“ (s. 154).

Tieto miesta v texte pôsobia až rozprávково: rodina sa étericky vznáša po schodoch, koberec im pod nohami lichotivo ubieha, pohľady šatniarok sú fixované na to, o čom ony samy iba snívajú. Rozprávkovú atmosféru tejto scény podporuje aj motív úderu na mestskej veži, ktorý signalizuje príchod rodiny Maršalovcov. Veľmi rýchlo však zisťujeme, že to všetko je len zdanie. „Vznášanie sa po schodoch“ sa v prípade oboch rodičov po bližšom pohľade mení: „... namáhavo zmáhajú schody za ňou mohutný pán, riaditeľ cukrovaru, a vážená dáma, dýchavičná trochu pre vážnosť“ (s. 154). Zdôraznením fyziologického aspektu pohybu stúpania po schodoch a námahy, ktorá sa s týmto pohybom spája, autor narúša pôvodné zdanie o rozprávkovej ľahkosti a symbolicky stvárnjuje úsilie, ktoré musia rodičia Maršalovci vynaložiť na to, aby si zachovali svoje postavenie a (zámerne zdôraznené v prípade Magdinej matky) vážnosť v miestnej komunite. Týmto spôsobom D. Tatarka ustanovil hneď dve zásadné binárne opozície, ktoré tu spolu úzko súvisia: ľahkosť – ťažoba a zdanie – skutočnosť. Pól ľahkosti sa viaže na zdanie, ktoré Maršalovci vo svojom okolí vyvolávajú, a na zdanlivo rozprávkový charakter celej vstupnej scény. Opačný pól ťažoby sa viaže na skutočnosť a po motivickej stránke sa bude spájať so somatickými motívmi (v prípade postáv rodičov to sú fyziologické prejavy námahy, u Magdy sa to neskôr prejaví zdôrazňovaním proporcií jej dospievajúceho tela).

Postupne sa rozprávkové vyznenie vstupnej scény stále viac narušuje. Zisťujeme, že mladí dôstojníci úlohu Magdiniých strážcov prijali iba preto, aby sa jej otec prihovril u ich veliteľa, o Magdinej pozícii na čele formácie zas zistíme, že za tým bolo predovšetkým úsilie patrične odprezentovať mladú dámu miestnej spoločnosti mužov, medzi ktorými sa nachádza aj jej perspektívny budúci ženích. Vo všetkých týchto prípadoch sa prehlbuje kontrast medzi zdáním a skutočnosťou, ktorý bol ustanovený už na začiatku novely. V súvislosti s tým sa mení

aj naše čítanie vstupnej scény, začíname v ňom totiž spätne rozoznávať náznaky štiplavého spoločenského komentára, ktorý autor kóduje do premyslenej volby slov: „Vrátnici a šatniarky s odstupňovanou úctivosťou a poklonami otvárajú dvere a odoberajú šatstvo“ (s. 154). Tento výjav sa na prvé prečítanie javí iba ako epizodická záležitosť, no ak sa k nemu vrátíme po prečítaní tých častí, ktoré ustanovili opozíciu zdanie – skutočnosť, rozoznáme v slovnom spojení „odstupňovaná úctivosť a poklony“ kritickú narážku na spôsob, akým sa vystupovanie človeka odvíja od spoločenského postavenia toho, s kým prichádza do kontaktu. Každý nasledujúci výjav vo zvyšku prózy je už podrobený dôsledkom opozície medzi zdaním a skutočnosťou. Tomu sa musí prispôbiť aj naše čítanie novely, napríklad v lichôtkach viacerých mužských účastníkov plesu smerom k Magde (na s. 155) neskôr rozoznávame prízemnú, pudovú motiváciu: „V dlaniach si pritísla prsia, pohladila sa v drieku a po bokoch. [...] Na toto letia všetci chlapi, mladí či starí, s akademickými titulmi, s postavením alebo celkom bezvýznamní, na ulici, ale aj v spoločnosti, toto hneď na prvý pohľad všetci vidia, pohľadom, dotykom, v reči, pri každej príležitosti si bohviečo vymýšľajú, aby to opáčili“ (s. 159 – 160). V tomto ohľade próza *Pred zrkadlom* vyžaduje od svojho čitateľa, aby sa spätne vracal k pasážam, ktoré pôvodne považoval za významovo jednoznačné, a aby v nich aktívne hľadal prepojenia so spoločenským komentárom, ktorý sa vynára v neskoršom priebehu prózy.

V spôsobe, akým sú usporiadané tieto prepojenia medzi scénou zdania a odhalením jej skutočného významu, vidno premyslený autorský zámer: dva zásadné rozpory („zdvorilé vystupovanie mužov – ich pudová motivácia“ a „vystupovanie rodičov – ich motivácia“) sú demaskované až v závere novely (obe na s. 160), aby zapadli do scény záverečnej sebareflexie, ku ktorej dochádza po Magdinom treťom pohľade do zrkadla. Ide o scénu, v ktorej sa naplno vystupňuje Magdina frustrácia z nemožnosti, v dôsledku toho sa podoba spoločenskej kritiky mení z jemných narážok na otvorený kritický komentár, ktorý je najprv sprostredkovaný vnútorným monológom protagonistky (vyššie citovaná ukážka o tom, na čo „letia všetci chlapi“, je obsiahnutá práve v tomto vnútornom monológu) a následne ho prevezme späť Er-rozprávač, aby naplno demaskoval zámary Magdinych rodičov a v konečnom dôsledku tým podrobil kritike celú jednu spoločenskú vrstvu, ktorá sa snaží svoje dcéry degradovať do roly vhodnej partie na vydaj: „Matka a otec majú svoje náhľady na výchovu. Aby ich dcéra čím menej myslela, veselých mladých ľudí pozývali, zamestnávali ju tenisom, kŕmením kanárikov, psa Bročka, hodinami klavíra, francúzskej a nemeckej konverzácie, návštevami, hovormi a úvahami, čo budú mať na večeru, keď príde teta Irma, pekné prázdniny si pre ňu vymýšľali. Medzitým zabudla na seba i na to, o čom kedysi snívala. Cudzia deva, ktorá pred ňou stála, musela vyrásť v tomto čase dlhého pozabudnutia“ (s. 161). Z hľadiska úrovne ostrosti kritiky sa próza *Pred zrkadlom* síce nedá porovnávať s románom *Farská republika* (1948) či s *Démonom súhlasu* (časopisecky 1956, knižne 1963), no už v tomto texte môžeme vypozerovať zárodoky rodiaceho sa D. Tatarku ako autora kritickej spoločenskej prózy.

Tri binárne opozície, ktoré sme identifikovali už v otvárací scéne novely (detstvo – dospelie, ľahkosť – ťažoba, zdanie – skutočnosť), sa dajú považovať za základné opozície celého diela a za pomyselné centrum sústavy naväzujúcich binárnych opozícií, ktoré ich v nasledujúcom priebehu prózy jedna po druhej rozvíjajú. Každá z týchto opozícií je jedinečná, viaže sa na odlišné aspekty diela, prejavuje sa odlišnými spôsobmi a prostredníctvom odlišných motívov, no zároveň sú všetky tri navzájom previazané ako súčasť jednotného systému.

Opozície na úrovni postáv: Šumichrast – Veľký Bratanec, Magda – pleskatá sesternica, párová opozícia

Jadro prózy *Pred zrkadlom* tvorí Magdina sebareflexia, ku ktorej dospieva po tom, ako sa pozrie na svoj odraz v zrkadle pred vstupom do plesovej dvorany. Ako sme už naznačili vyššie, táto scéna so sebou nesie bohaté symbolické presahy spájajúce sa s prechodom z detstva do obdobia dospievania. Ples predstavuje Magdino slávnostné uvedenie do miestnej spoločnosti, kde už na ňu čaká jej perspektívny ženich, poslanec Šumichrast: „Spoza chrbta už len jedna dvojica očí ju vyzýva. Sľečinka, pod už, už si sa dosť nakochala, ocko je riaditeľom cukrovary, najmä má v ňom aj účastiny. Ale vieš, kto som ja? Poslanec, budúci veľký človek. Konečne sa aj ten vytratí, poslanec Šumichrast, budúci veľký muž“ (s. 155). Podobne ako v prípade postáv Magdinych rodičov, aj postava Šumichrasta je modelovaná tak, aby sa stala nástrojom autorovej spoločenskej kritiky, namierenej tentoraz voči predstaviteľom vyššej strednej vrstvy. Šumichrast je čitateľovi predstavený výlučne prostredníctvom jeho politických ambícií, D. Tatarka zámerne potlačuje akékoľvek iné aspekty, ktoré by sa s jeho postavou mohli spájať. Vždy, keď príde reč na Šumichrasta, sa opakuje poznámka o jeho nádejnej politickej kariére, aby sa ešte väčšmi zdôraznil dominantný aspekt tejto postavy do tej miery, že slovo „karierista“ Šumichrasta vystihuje prakticky bezo zvyšku. Jeho záujem o Magdu je daný predovšetkým záujmom o kapitál, ktorý sa s ňou spája v podobe vena, o čom sa dozvedáme v závere novely prostredníctvom vnútorného monológu Magdinej matky (štipľavá poznámka o tom, že pri takom vysokom vene musí Šumichrast zniesť aj Magdine vrtochy) a čo je v istej miere naznačené aj vo vyššie citovanej ukážke („najmä má v ňom aj účastiny“).

Okrem financií sa Šumichrast určite zaujíma aj o politický vplyv, ktorý Magdin otec už nadobudol. Spoločenské záujmy Maršalovcov a Šumichrasta sa v týchto miestach stretávajú. Šumichrast má skvelé postavenie a vysoké ambície, no potrebuje finančné prostriedky a kontakty k tomu, aby ich rozvinul. Maršalovci zasa majú k dispozícii financie a známosti, no ustavične hľadajú spôsob, akým by si udržali a posilnili postavenie v miestnej spoločnosti. Prisľúbenie Magdy Šumichrastovi za nevestu má preto skôr charakter obchodnej transakcie, v ktorej jedna strana dodá spoločenskú prestíž a postavenie, zatiaľ čo druhá strana poskytne patričný kapitál a známosti. Táto skutočnosť sa odráža aj v mene postavy, v kompozite „Šumichrast“, ktoré je vytvorené kombináciou dvoch zvukových efektov: „šum“ sa viaže na povest, ktorá nádejného poslanca predchádza v miestnej spoločnosti, kde sa šepká o jeho nadchádzajúcom kariérnom vzostupe, „chrast“ sa zasa spája s chrastením mincí. Oba zvuky reprezentujú priority, ktoré autor kritizuje na predstaviteľoch majetnejších spoločenských vrstiev. Kontrastné spojenie príjemného a nepríjemného zvuku prostredníctvom spojky i (teda „šum i chrast“) vytvára v prípade tejto postavy vnútorné pnutie, ktoré sa však navonok nijako neprejavuje, a preto zostáva iba v podobe náznaku prostredníctvom zvoleného mena. Domnievame sa, že D. Tatarka v prípade pomenovania postavy Šumichrasta vychádzal z rozprávkovej tradície osobitých kompozít, ktoré vyjadrujú dominantné znaky danej postavy (napr. Lomidrevo alebo Miesižezezo).

Predstava vstupu do sveta dospelých sa teda pre Magdu spája s perspektívou manželstva bez lásky, no s patričným spoločenským kreditom. S touto perspektívou protagonistka predstupuje pred zrkadlo, ktoré sa pre ňu stáva prostriedkom ponoru do seba samej. V duchu pokračujúceho nadväzovania na rozprávkové motívy sa v próze *Pred zrkadlom* stretávame s tromi Magdinyimi pohľadmi do zrkadla:

1. Prvý pohľad do zrkadla sa spočiatku javí ako „štandardný“, pretože sa spája iba so zámerom úpravy vzhľadu pred vstupom do plesovej dvorany. Obdobné pohľady do zrkadla absolvujú aj všetci ostatní účastníci skupinky Maršalovcov, no okrem vzhľadu sa v zrkadle odrážajú aj ich priority, ambície či túžby: „Mohutný pán, jej muž, hádam si ani nevidí vrásky na tvári, ale vidí len direktora cukrovaru s krásnymi príjmami a rozhodujúcim vplyvom v strane. Tiež je spokojný s veľkolepým pohľadom na svoju dôležitosť“ (s. 154). Motív zrkadla v tomto ohľade funguje zaujímavým spôsobom, zrkadlo totiž môže predstavovať nástroj k sprostredkovaniu deformovaného odrazu skutočnosti (napr. v Carrollovej *Alici v krajine za zrkadlom*) alebo, naopak, k sprostredkovaniu neraz znepokojivého skutočného stavu vecí (napr. v rozprávke o Snehulienke). D. Tatarka pracuje s oboma spôsobmi využívania motívu zrkadla: v prípade Magdy zrkadlo odráža znepokojivý skutočný stav vecí, čím sa pre protagonistku stáva podnetom k sebareflexii, zatiaľ čo v prípade Maršalovcov, dôstojníkov a iných mužských účastníkov plesu zrkadlo odráža ideálnu predstavu, s ktorou môžu byť spokojní. Rozpor medzi tým, ako zrkadlo funguje v prípade Magdy a v prípade ostatných postáv, možno súvzťažniť so sartrovskou opozíciou toho, ako veci zvyčajne vnímame v ich konformnej podobe, a toho, ako často znepokojivé a absurdné veci skutočne sú (stvárnene napr. v próze *Nevolnosť*). V tomto smere plní pohľad do zrkadla funkciu epifánie, ktorá sa Magdy dotýka v súvislosti s fyzickými zmenami jej tela a v súvislosti so spôsobom, akým sa javí svojmu okoliu.
2. Druhý pohľad do zrkadla je už pohľadom, ktorý Magdu vedie k introspekcii a k retrospektívnym návratom do čias bezstarostného detstva s Veľkým Bratancom. Práve tu sa po prvý raz vynárajú motívy zlatej sošky, mušelínu a brokátu, ktoré budú v nasledujúcom priebehu prózy rozvíjané.
3. Tretí pohľad do zrkadla sa spája s vystupňovaním Magdinej vnútornej krízy a s demaskovaním spoločenskej pretvácky, proti ktorej sa búri. Magdino znepokojenie dospieva do stavu, v ktorom sa vnútorne rozštiepi na seba samú v tej podobe, v akej sa vníma, a na „figurínu“ (s. 159), ktorú rozoznáva v zrkadle a ktorú nedokáže prijať ako odraz seba samej (Magda nespoznáva ani vlastné telo, ktoré si prešlo fyziologickými zmenami, musí si ho ohmatať, akoby ho až teraz objavovala v dospievajúcej podobe). Rozpor medzi Magdou a jej odrazom vyjadruje rozpor medzi Magdiným prežívaním a tým, ako je nútená vystupovať navonok v duchu plnenia spoločenských záujmov a ambícií, ktoré zosobňuje postava jej matky. Magda je zhnusená tým, že jej telo je používané ako nástroj lákania chlipných pohľadov zo strany mužských účastníkov plesu v záujme zaujať miestnu spoločnosť a spropagovať ju ako zrelú, výhodnú partiu na vydaj (motív „zlatej sošky“, o ktorom ešte bude reč neskôr). Magdina vzbura či jej zhnusenie sa však napokon neprejavia navonok, zostávajú uzavreté v jej vnútri, zatiaľ čo ona poslúchne pokyn matky a vstúpi do plesovej dvorany k prvému tancu s poslancom Šumichrastom.

Kontrastným členom opozície voči poslancovi Šumichrastovi sa stáva postava Veľkého Bratanca, ktorá je do deja prózy uvedená prostredníctvom Magdinych retrospektív po jej druhom pohľade do zrkadla (medzi prvým a druhým pohľadom sa nachádza krátke intermezzo v podobe Šumichrastovho pozvania a matkinho naliehania). Zatiaľ čo Šumichrast reprezentuje ťažobu spoločenského tlaku, ktorý je na Magdu vyvíjaný, Veľký Bratanec sa spája s bezstarostným obdobím detstva, ktoré Magda prežíva ako „pleskatá sesternica“. Za identitou pleskatej

sesternice sa skrýva Magdino hravé, bezstarostné detské ja, ešte neovplyvnené vypočítavosťou okolitej spoločnosti. Na tomto mieste stojí za pozornosť spôsob, akým D. Tatarka narába s pomenovaniami pre tieto postavy. V detstve zohrávajú mená inú úlohu než v dospelosti, vyjadrujú príbuzenské a iné určujúce vzťahy medzi postavami. Na základe týchto pomenovaní a spôsobu ich písania vieme, že Veľký Bratanec zastupuje skúsenejšieho člena vzťahu, iniciátora, ktorý zasväcuje menej skúseneho člena vzťahu do detských tajomstiev a dobrodružstiev. Úcta, ktorú si u menej skúseneho člena vzťahu tento iniciátor vybuduje, sa v pravopise prejavuje písaním kapitálok. Menej skúsenu členkou tohto vzťahu je pleskatá sesternica, ktorá sa udivene necháva viesť osobou zasvätitela (k tomu sa vzťahuje adjektívum „pleskatá“ vo význame „okatá, s vypúlenými očami“, uvedené vo vysvetlivkách v Tatarka, 1997, s. 197). Týmto spôsobom sa vo vzťahu pleskatej sesternice a Veľkého Bratanca ustanovujú jednotlivé roly pre oboch účastníkov. Nutnosť pridania mena nastupuje až s príchodom obdobia dospievania (Magdino krstné meno odkazuje na hebrejské pomenovanie pre vežu, v tomto zmysle možno postavu Magdu interpretovať ako „objekt obliehania“ zo strany mužských účastníkov plesu. Vzhľadom na bohaté biblické presahy Tatarkovej symboliky však možno uvažovať aj o nadväznosti na motív „veže zo slonovinovej kosti“. Ani pre jednu z týchto nad-interpretáčnych hypotéz však v samotnom texte nenachádzame dostatočnú oporu).

Týmto spôsobom sa nám v próze *Pred zrkadlom* vytvárajú dva páry, ktoré priamo nadväzujú na úvodnú opozíciu detstvo – dospievanie:

- pár pleskatá sesternica – Veľký Bratanec sa spája s bezstarostným, idylickým detstvom, úprimnou láskou a prirodzenou erotikou;
- pár Magda Maršalová – Šumichrast sa spája s dospievaním, ktoré je poznačené spoločenským tlakom, očakávaniami, pretvárkou, absenciou lásky a vyzývavou, silenou erotikou.

Prostredníctvom motivickej opozície brokát – mušelín sa D. Tatarkovi podarí túto párovú opozíciu prepojiť s opozíciou ľahkosť – ťažoba, k čomu sa ešte dostaneme. Najprv sa však treba aspoň krátko pristaviť pri kategórii prostredia, kde možno identifikovať jednu z typicky tatarovských binárnych opozícií.

Opozícia uzatvorená zástavba – otvorená príroda, rozprávkové a biblické presahy

V próze *Pred zrkadlom* nie je protiklad zástavba – príroda prítomný v takej veľkej miere, v akej ho nachádzame napríklad v *Písančkách pre milovanú Lutéciu*, napriek tomu však predsa len v tejto próze plní dôležitú úlohu, ktorá sa naplno vyjavuje v priebehu Magdinej prvej spomienky na bezstarostné časy s Veľkým Bratancom. Ide o jedno z ich detských dobrodružstiev, ktoré sa týkalo prekročenia „zakázaného mosta“ (most strážil vojak, preto im bol vstup naň zakázaný). Zaujímavosťou je, že v rámci tejto príhody sa zvyčajné roly Veľkého Bratanca a pleskatej sesternice vymenia. Iniciátorkou aktivity je pleskatá sesternica, zatiaľ čo Veľký Bratanec sa ňou tentoraz necháva viesť. Most, podobne ako ples, symbolizuje dôležitý hraničný bod, čo je v próze stvárnené prostredníctvom pohľadu do obráteného divadelného ďalekohľadu, ktorý so sebou priniesie Veľký Bratanec: „Obráteným koncom videla všetko ako hovoril. Z rieky bola voda, náramná voda, kde len dovidela. Takej vody nikdy nevidela. Vlny, strieborné a šedivé sa vlnili, akosi za seba sa vysúvali ako nekonečný sen a zase pohlcovali, aby sa vmestili do takého nesmierneho živlu vody“ (s. 157). Prekročením mostu sa pleskatá sesternica a Veľký Bratanec ocitajú vo svete, ktorý je deformovaný ich fantáziou (v nasledujúcom odseku je tento svet označený

za „umelý“, t. j. ide o svet vytváraný predstavami). Projekciou do prostredia autor exponuje prežívanie detských postáv. Prostredie diela sa od tohto momentu stáva akýmsi plátnom, na ktoré sa spodobňujú a nanášajú vnútorné stavy „zasvätených“ postáv detí (s. 157). Motív obráteného divadelného ďalekohľadu možno v tomto smere interpretovať ako nástroj pre pohľad do seba samého, do svojho vnútra. Ak by sme túto interpretáciu prijali, dalo by sa uviesť, že motív zrkadla a motív obráteného divadelného ďalekohľadu fungujú na tom istom princípe.

Po prekročení mostu dobrodružstvo pokračuje: pleskatá sesternica a Veľký Bratanec sa dostanú k mŕtvemu ramenu: „Ako noc čierna barina bola pažerák rozzevený. Dych sa im tajil, keď zazreli vážky, ktoré tu bývali. Všetelijaké boli, modré ako plameň, červené ako žeravé šidlá, žlté s nápasnou hlavou a očami navrch. Žubrienky, ktorých bolo mnoho, plávali síce ako rybky, ale keď si sa na ne zahľadel, pysky mali ako myši. [...] Bála sa a už si aj myslela, že Veľký Bratanec ju kdesi odnesie, odkiaľ sa už bez neho sama nevráti. Navždy zostať s Veľkým Bratancom v tejto zakliatej krajine bolo ako cesta bez návratu. Málo chýbalo, že čierne jazero ich nepohltilo ako rozzevená priepasť sveta“ (s. 158). V tomto úryvku sa na deformácii prostredia podpisuje jednak strach (čierna barina, čierne jazero, zakliata krajina) a jednak fascinácia (vážky, žubrienky). Posilňuje sa aspekt rozprávkovosti, ktorý je okrem prostredia zastúpený aj v konaní postáv (Veľký Bratanec v úlohe šarkana unáša pleskatú sesternicu ako princeznú). Čo sa týka motívu „zakliatej krajiny“, v nasledujúcom odseku sa nám vyjaví, o čo v skutočnosti ide: „Ale stala sa s nimi premena, len čo si sadli na kameň, ktorý našli na brehu jazera. Pleskatá sesternica zahľadela sa na Veľkého Bratanca a so smelosťou, hádam aj trochu vyzývavou, prehovorila úplne nahlas, nielen pre seba, že sa ona veru nebojí. Veľkého Bratanca tá náhla zmena pomiatla a podivil sa tolkej odvahe pleskatého dievčaťa. Keď sa jej pozrel do očí, začal ju bozkávať. Hľadali sa a dotýkali ústami, končekmi prstov a údmi, celí ponorení v tme, ktorá nastala“ (s. 158).

„Zakliata krajina“ reprezentuje obdobie dospievania, ku ktorému pleskatú sesternicu vedie Veľký Bratanec v dvojrole staršieho skúsenejšieho kamaráta a únoscu/šarkana. V súvislosti s nadchádzajúcou Magdinou spomienkou, o ktorej bude reč v nasledujúcej podkapitole, sa dá uvažovať o tejto scéne aj ako o rozprávkovom stvárnení zvyku unášania nevesty (Veľký Bratanec sa nikdy nemôže stať Magdínym ženichom, preto na seba berie úlohu šarkana a unáša nevestu, ktorá prináleží inému). Dôležité je, že Veľký Bratanec neuvedie pleskatú sesternicu do obdobia dospelosti bez toho, aby sa ona sama nezbavila strachu, ktorú ju v konfrontácii s neznámym ešte pred chvíľou ovládal. Utlmenie pocitov strachu a hľadanie vlastnej odvahy umožňujú pleskatej sesternici absolvovať prvú intímnu skúsenosť na úrovni bozkov a vzájomných dotykov. Práve v tomto momente sa naplno prejavuje protiklad tejto situácie k situácii súčasnej Magdy: zatiaľ čo citové dospievanie protagonistky prebiehalo prirodzene a vlastným pričinením, jej dospievanie do spoločenskej roly mladej dámy je neprirodzené nútené a sama v ňom nemá žiadnu možnosť voľby. V súvislosti s týmto konštatovaním možno interpretovať opozíciu uzatvoreného prostredia plesu, kde sa v úplnosti odohrávajú všetky rámcujúce časti novely, a otvoreného prostredia prírody, kam je v úplnosti umiestnená prvá Magdina retrospektíva. Ples, ako už bolo povedané, reprezentuje svet dospelých, symbolizuje dobovú spoločnosť, ktorá netrpezlivo očakáva Magdin vstup do nej a kde je pre ňu už vopred pripravené miesto budúcej manželky poslanca Šumichrasta. Podobne ako iné budovy v Tatarkovej tvorbe, aj budova, kde sa ples koná, zároveň symbolizuje limitácie uvalené na postavu nachádzajúcu sa v jej vnútri (pozri napr. *Ludia za priečkou* alebo *Slzičkova izba z Prútených kresiel*). Uzavretý priestor sa spája s reštrikciami, limitáciami, ktoré sa postava snaží nejakým spôsobom

prekonať. V prípade prózy *Pred zrkadlom* a postavy Magdy ide o limitáciu vlastnej nemohúc-
nosti vo veci rozhodovania o svojej budúcnosti. Naopak, otvorený priestor prírody umožňuje
protagonistke, aby dala najavo svoje skutočné prežívanie a aby v procese dospievania postu-
povala vlastným tempom a iba na základe vlastného rozhodnutia. Príroda je prostredím, kde
je pleskatá sesternica skutočne slobodná a prirodzená. S touto skutočnosťou súvisí aj jemné,
náznakové stvárnenie erotiky, ostro kontrastujúce s vyzývavou, hrubou erotikou „zlatej sošky“,
o ktorej bude reč v nasledujúcich častiach tejto štúdie.

Čo sa týka scény bozkávania s Veľkým Bratancom, treba sa pristiť aj pri finálnej defor-
mácii prostredia, ktorou sa celá scéna končí: „Zo začarovania sa prebudili bolesťou. Našli sa
na mieste škaredom a hrozne vlhkom. Hnilobou tu páchlo. Rozbehli sa odtiaľ obaja so stra-
chom, ale čím viac sa náhlili, viac sa zaplietali do vrbového prútia, a marasiac sa riedkym
bahnom, veľmi sa došpliechali. Čosi z toho marasu zostalo im vo vedomí. Pleskatá sesternica
stratila oči za mihalicami a dala sa viesť Veľkým Bratancom, smutná. [...] Utekali výskočky
z toho miesta, ktoré bolo možno rajom“ (s. 158). Okrem pokračujúceho rozvíjania aspektu
rozprávkovosti (intímne zblíženie ako „začarovanie“) sa tu stretávame aj s dôležitým biblic-
kým presahom v podobe alúzie na scénu vyhnanja z raja (Gn 3, 14 – 24). Intímnym zblížením
medzi pleskatou sesternicou a Veľkým Bratancom prišlo k porušeniu tabu, čo v mýtických
(C. Lévi-Strauss) i rozprávkových (V. Propp) textoch vedie k trestu pre zúčastnených, ktorý
sa často vykonáva štýlom *deus ex machina*. Príroda ako miesto voľnosti sa mení na prírodu
ako stvárnenie poškrvnenia. Na rozdiel od prvej deformácie prostredia mŕtveho ramena rieky,
ktorá bola ovplyvnená kombináciou strachu a fascinácie, v tomto prípade dominujú aspekty
hnusu a pošpinenia. „Časť marasu, ktorá zostáva vo vedomí“ má byť znamením poškrvnenia,
ktoré si účastníci so sebou pri svojom úteku z rajskej záhrady odnášajú v spomienkach. Scéna
vyhnanja z raja je stvárnením skutočnosti, že pleskatá sesternica zostane Veľkému Bratancom
neprístupná bez ohľadu na to, či by ona sama so svojim „únosom“ z detstva do obdobia dospie-
vania súhlasila, alebo nie. Proti zámerom mladých milencov sa stavia sila, ktorú v zmysle ne-
prekonateľnosti možno pripodobniť k zásahu starozákonného Boha: mechanizmy spoločnosti
neumožňujúce žiadnu realistickú šancu na legitímny vzťah s Veľkým Bratancom. Týmto spô-
sobom je do novely *Pred zrkadlom* vnesený aspekt osudovosti. Vzburá proti osudu je zbytočná
– a práve z tohto pocitu nemohúcnosti pramení Magdina narastajúca frustrácia, podobne ako
v nej narastá pocit zhnusenja z už vyššie spomínanej tretej scény so zrkadlom.

Opozícia brokát – mušelín, presahy do mytológie a dejín umenia

V predchádzajúcej časti sme už trochu načrtli otázku stvárnenia erotiky v Tatarkovej próze
Pred zrkadlom. Urobili sme tak v súvislosti s bozkávajúcou scénou medzi pleskatou sesternicou
a Veľkým Bratancom. V tejto časti by sme sa danej problematike chceli venovať detailnejšie,
a to prostredníctvom interpretácie ďalšej z významných binárnych opozícií tejto novely, a síce
opozície brokát – mušelín.

S prvou zmienkou o brokáte a mušeline sme sa stretli v scéne Magdinho druhého pohľadu
do zrkadla, z ktorej sa následne prešlo do protagonistkinej prvej retrospektívy: „Aké to mám
šaty na sebe?, podiví sa. Aké si mám dať ušiť šaty, maminka mi dala na vôľu, ale radila brokát.
Poslúchla som. Brokát je ťažký, lipne na telo, zdôrazňuje tvary. Hádám preto mi maminka ra-
dila brokát, aby som vraj nejako vyzerala. Takto vyzerám viac ako žena. Dospelejšia. Vypuklá
zlatá socha.“ (s. 155) – „Keby som mala ľahké, mušelínové šaty, vyzerala by som celkom ináč.

Lahká by som bola, ľahká, ľahulinká ako z peny“ (s. 156). Binárna opozícia brokát – mušelin predstavuje rozvinutie opozície ťažoba – ľahkosť, s ktorou sme sa po prvý raz stretli už v úvodnej scéne celej prózy. Pól ťažoby je vyjadrený brokátom, materiálom, ktorý má zámerne zdôrazniť línie Magdinho tela. Zámerom tejto voľby je Magdu ukázať ako zrelú mladú ženu, už aj po fyzickej stránke pripravenú na nadchádzajúci vydaj s ambicióznym poslancom Šumichrastom. Snaha zapôsobiť na pudy miestnej mužskej spoločnosti sa Magde naplno vyjaví počas jej tretej konfrontácie s vlastným odrazom, v ktorej sa nachádza aj už predtým citovaná scéna s odsudzujúcou (pre dnešného čitateľa už pomerne dosť mizandrickou) poznámkou o prioritách mužov. Magda nespoznáva vlastné telo, je s ním nanovo konfrontovaná, pričom samú seba v zrkadle vníma ako „figurínu“ (s. 160) či „vypuklú zlatú sochu“ (s. 155). Poznámka o zlatej soche stojí zvlášť za pozornosť, pretože nám odhaľuje viaceré zaujímavé intertextové prepojenia v súvislosti s témou vyzývavej, silenej erotiky, akou sa na plese Magda v brokátových šatoch prezentuje. Možno uvažovať napríklad nad alúziou na biblický motív zlatého teľaťa (Ex 32, 1 – 35). V tejto interpretácii by sme Magdu čítali ako objekt uctievania zo strany mužov-účastníkov plesu. Kľúčovým slovom je „objekt“, pretože v tejto interpretácii dochádza k spredmetneniu Magdy do podoby modly, ktorá zosobňuje majetok (zlatá farba) a plodnosť (brokát zdôrazňujúci línie Magdinej postavy). Čo sa týka zosobnenia plodnosti, v prípade Magdy sú dominujúcou fyzickou črtou tie časti jej tela, ktoré sú spojené práve s plodnosťou: „Z umelej hĺbky zrkadla zahľadela sa na ňu páľčivým, zúfalým pohľadom nevidaná postava, vypuklá socha cudzej devy v zlatých a ružových šupinách brokátu so štíhlým driekom, širokými bokmi, bohatým poprsím, v čerstvo vyčesanej parochni krásnych plavých vlasov, lenže bez tváre a – len s tým povedomým páľčivým pohľadom“ (s. 160).

Ak sme pri predchádzajúcom úryvku navrhli možnosť, že v próze *Pred zrkadlom* dochádza k spredmetňovaniu postavy Magdy do úlohy modly majetku a plodnosti, túto časť možno čítať ako rozvinutie naznačeného procesu. „Štíhly driek, široké boky a bohaté poprsie“ sa nám spájajú predovšetkým s kultom bohýň plodnosti, ktoré boli identifikované v mnohých pravekých a starovekých civilizáciách, ale aj u mnohých súčasných prírodných národov (termín „prírodné národy“ preberáme z Lévi-Strauss, 1996). Sochy či reliéfne vyobrazenia bohýň plodnosti sú zastúpené nálezmi z rozličných častí sveta, ide napríklad o idoly kykladskej kultúry, idoly civilizácie z údolia Indu, minojská soška hadej bohyně, soška bohyně plodnosti z Vidry (dnešné Rumunsko), rozmanité vyobrazenia bohyně Inanny (Sumer), známejšej pod neskorším pomenovaním Ištar (Akkadská ríša, Babylónia, Asýrska ríša), rozmanité vyobrazenia bohyně Astarte (Fenícia), rozmanité vyobrazenia bohyně Ladždža Gauri, zrejme najznámejšie sú však sošky pravekých venuší: džómonska venuša, hohlefelska venuša, willendorfska venuša, vēstonická venuša, lespugueska venuša, moravianska venuša a mnohé iné. K spoločným vlastnostiam týchto sošiek patrí zdôrazňovanie tých fyzických črt, ktoré sa spájajú s plodnosťou (prsia, boky, lono), a zámerne potlačovanie ostatných častí tela, najmä však tváre, ktorá niekedy chýba úplne a niekedy je iba naznačená v hrubých kontúrach.

Vyššie citovaný opis Magdinho odrazu v zrkadle by zodpovedal tejto fyziológii, pre ktorú sa vžil pojem „venus impudica“, teda „nehanebná venuša“ (práve preto sa pre praveké idoly plodnosti používa pomenovanie „venuša“, hoci s kultom gréckej bohyně Afrodité nemajú spoločné vôbec nič). „Venus impudica“ je zosobením vyzývavej, zámerne prehnanej erotiky, ktorej cieľom je pôsobiť na pudovú zložku osobnosti človeka. Magda je do tejto pozície čiastočne dosadená svojím okolím, no istý podiel viny za túto situáciu nesie aj ona sama. V tretej scéne

konfrontácie s vlastným odrazom v zrkadle sa Magda nespoznáva, pretože si už medzitým spomenula na svoje predošlé ja, na pleskatú sesternicu, na ktorú dávno pozabudla. Magda nemôže uveriť tomu, ako veľmi sa vzdialila svojmu detskému ja, ako sa jej telo postupne zmenilo a ako bola schopná zabudnúť na Veľkého Bratanca. Rovnako tak nemôže uveriť, že si sama (hoci na odporúčanie matky) vybrala šaty, v ktorých sa spredmetňuje do podoby modly majetku a plodnosti. Spoločne s Magdínym uvedomením si procesu vlastného spredmetňovania zaznieva Tatarkova spoločenská kritika naplno: príslušníkov majetnejších vrstiev autor obviňuje z toho, že jediné priority, na ktorých im skutočne záleží, sú postavenie, majetok, vlastné ambície a sex, pričom všetky sú skryté za spoločenskú pretváрку. Autor postavil svoju protagonistku pred nevyhnutnosť vstupu do takejto spoločnosti: Magda síce spoločenskú pretváрку rozoznala a dokázala sa rozpomenúť na svoje minulé ja, no akákoľvek iná než vnútorná vzbura voči mechanizmom danej spoločenskej vrstvy nemá zmysel. V duchu už vyššie naznačenej osudovosti musí Magda, hoci aj nerada, nakoniec predsa len prijať rolu, ktorá jej bola v miestnom spoločenstve vyhradená.

Magdino minulé ja v podobe pleskatej sesternice sa vynorí vďaka motívu mušelínu, ktorý sa stane kľúčovým slovom pre protagonistkin moment epifánie z jej druhej konfrontácie so zrkadlom. V tomto smere funguje motív mušelínu v próze *Pred zrkadlom* podobne ako vo *Svete Swannovcov* (prvý diel Proustovho *Hľadania strateného času*) funguje motív koláčika madlenky (franc. madeleine) nasiaknutého čajom: oba fungujú ako katalyzátory pre spustenie návratu do minulosti, hľadania seba samého v dávno zabudnutom čase. V tomto ohľade možno nájsť isté tematické paralely medzi prózou *Pred zrkadlom* a kapitolou *Combray* zo *Sveta Swannovcov* (v oboch prípadoch návrat do zabudnutého detstva, jeho znovuoobjavovanie).

Okrem úlohy katalyzátora plní motív mušelínu aj úlohu opozita k brokátu, zastupuje totiž pól ľahkosti. Ak sa ťažoba brokátu viaže na ťažobu spoločenského postavenia vo svete dospělých, do ktorého sa Magda chystá vstúpiť, ľahkosť mušelínu reprezentuje bezstarostnosť detstva. Dojem ľahkosti posilňuje použitie motívu peny („Lahká by som bola, ľahká, ľahulinká ako z peny“, s. 156), no motív peny zohráva aj inú, veľmi dôležitú funkciu, ktorá sa nám vyjaví v priebehu Magdinej druhej retrospektívy do obdobia detstva: „Na sobášnej fotografii stojí mamička na pódiu, špirálovo obtočená závojom a myrtovými byľkami, pri nohách má ešte vlny závoja. Pena, pena, opadla pena závoja, snehových šiat vo svadobný deň. Mamička vystúpila z hmlistého odenia a morskej peny. [...] – Krásna je vaša mamička v šatách ako z morskej peny“ (s. 159). Ide o ďalšiu z príhod pleskatej sesternice a Veľkého Bratanca, ktorým sa tentoraz podarí nájsť svadobné šaty Magdinej matky a spolu s nimi aj fotografiu z jej svadby. Svadobné šaty sú vyrobené z mušelínu, teda z ľahkého materiálu, po ktorom túžila aj Magda v prípade svojich plesových šiat. V týchto miestach sa ukazuje, z čoho jej túžba po mušelínových šatách pramení: pocit ľahkosti a slobody je navyše prepojený s osobou Veľkého Bratanca, ktorému mušelínové svadobné šaty učarujú. Vytvára sa spojenie mušelin – ľahkosť – sloboda – Veľký Bratanec, čím sa naplno vyjavuje základná línia Magdinho bezstarostného detstva pred „časov zabudnutia“.

Vyššie citovaná scéna sa však nespája iba so symbolikou ľahkého mušelínu, nachádzame v nej veľké množstvo aj iných presahov. Biela farba svadobných šiat („snehové šaty“) tradične symbolizuje nevinnosť, panenskosť a nepoškvrnenosť, čistotu tela i mysle, čo je ešte podporené zapojením motívu snehu s veľmi podobnými konotáciami. Závoj symbolizuje cudnosť, plachosť nevesty, v citovanom úryvku navyše zastupujeorské vlny („vlny závoja“). Motív „myrtových

byliek“ a motív peny nás privádzajú k otázke symboliky scény ako celku, pretože sa vzťahujú na mýtický príbeh zrodenia Afrodité z morskej peny. Bohyňa Afrodité bola zrozená po tom, ako Kronos odťal svojmu otcovi Uranovi jeho intímne partie a vhodil ich do vln mora v okolí ostrova Cyprus (v gréčtine Kýpros). Zo spenených vôd miesta, kam dopadli Uranove intímne partie, napokon vystúpila Afrodité, preto sa o nej často hovorí ako o „bohyňi zrodenej z peny“ (parafrázované podľa Fink, 1996, heslá „Afrodité“, „Uranos“ a „Kronos“). Symboliku kultu Afrodité podporuje motív myrty (*Myrtus*). Ide o ker, ktorý bol súčasťou kultových praktík uctievania viacerých antických bohýň (okrem Afrodité sa spája napríklad aj s bohyňou Artemis) a patrí medzi emblematické znaky bohýň antického Grécka (Hošek, 2004, s. 59).

Okrem mytologických presahov treba spomenúť aj presahy tejto scény do oblasti dejín umenia, kde sa stretávame s konceptom „venus pudica“ („zdržanlivá venuša“). „Venus pudica“ vyjadruje pomyselný protipól k „venus impudica“: zosobňuje antickú zdržanlivú, jemnú erotiku, v ktorej sa kladie dôraz na umiernené fyzické proporcie a pracuje sa s náznakovosťou. Vyobrazenia antických bohýň už majú aj prepracované tváre, nie sú obmedzené iba na časti tela spájané s reprodukciou. V klasickom antickom umení je väčšina bohýň zahalených. Výnimku predstavujú vyobrazenia Afrodité, ktoré sa však spájajú s cudnou nahotou (jedna ruka pokrýva lono, druhá prsia, prípadne sa naťahuje po kuse látky na oblečenie). Pre tento výjav sa v sochárstve vžil pojem „venus pudica“, v dejinách umenia ho možno vystopovať až k soche Afrodité z Knidu od Praxitela: „Zobraziť bohyňu nahú, hoci aj bohyňu lásky, bola veľká opovážlivosť. [...] Praxiteles však vedel dať nahote svojej sochy určitú dôstojnosť: Afroditino telo bolo také krásne, že návštevník chrámu musel zahnať všetky hriechne myšlienky. Bohyňa lásky tu vystupovala ako obraz cudnosti a čírej ženskosti. Dokonca aj kópie [originál Afrodité z Knidu sa nám nedochoval – pozn. autora] umožňujú posúdiť nezvyčajnú mäkkosť tvarov, pružnosť zľahka predkloneného tela, bohatú modeláciu, jemnosť odtieňov a plynulého rytmu línií, akoby zahalených závojom, a predsa rozoznatelných“ (Alpatov, 1976, s. 171). Praxitelov originál sa stal námetom pre vznik mnohých kópií (napr. Afrodité z Menofantu či kapitolská Venuša), no súčasník túto pozíciu zrejme najlepšie pozná z renesančného obrazu *Zrodenia Venuše* od Sandra Botticelliho. Domnievame sa, že práve k nemu D. Tatarka odkazuje prostredníctvom svadobnej fotky Magdinej matky, a tým do svojej prózy vnáša zdržanlivú erotiku späť s „venus pudica“ ako protipól k vyzývavej erotike kultových idolov plodnosti. Opozícia mušelín – brokát sa teda predovšetkým spája s opozíciou dvoch odlišných spôsobov stvárnenia erotiky: zdržanlivosť a náznakovosť klasického antického umenia je spojené s mušelínom a pólom ľahkosti, zatiaľ čo vyzývavosť kultového umenia pravekých, starovekých a prírodných národov sa spája s brokátom a pólom ťažoby.

Zhrnutie

V próze *Pred zrkadlom* nachádzame časté uplatňovanie princípu kontrastnosti, stvárneného prostredníctvom početných binárnych opozícií. Tieto opozície nefungujú iba samy o sebe, ale zároveň aj spoločne vytvárajú ucelený systém protikladov, a to na úrovni motívov, postáv a prostredia. Systém opozícií v Tatarkovej próze možno načrtnúť takto:

motívy	detstvo	dospievanie
	skutočnosť, opravdivosť	zdanie, pretváarka
	ľahkosť	ťažoba
	mušelín	brokát
	biela farba: nevinnosť, čistota	zlatá farba: majetok
	„venus pudica“	„venus impudica“
	zdržanlivá, jemná, náznaková erotika	vyzývavá, hrubá erotika
	zdržanlivá antická bohyňa (klasická antika)	kultový idol plodnosti (pravek, starovek, prírodné národy)
	láska, príťažlivosť	bez lásky, strategická výhodnosť
	citové dozrievanie	fyzické dozrievanie a dorastanie do spoločenskej roly
	aj iniciatíva zo strany protagonistky	bez ohľadu na názor protagonistky
prostredie	otvorený priestor prírody	uzatvorený priestor zástavby
postavy	Veľký Bratanec	Šumichrast
	pleskatá sesternica	Magda
	pár Veľký Bratanec – pleskatá sesternica	pár Šumichrast – Magda
interné opozície v postavách: šum i chrast (Šumichrast), Magda a „figurína“ v zrkadle (Magda), plachá kresťanka – odporúčanie vyzývavého brokátu (Magdina matka)		

Binárne opozície predstavujú základný výstavbový princíp prózy *Pred zrkadlom*. D. Tatarka ich používa napríklad k exponovaniu prežívania postáv či k demaskovaniu spoločenskej pretváarky (v tomto ohľade ich možno vnímať aj ako prostriedok autorovej spoločenskej kritiky). Či už sú binárne opozície u D. Tatarku použité ako prostriedok modelovania postáv, alebo tvarovania sujetu, v jednom i v druhom prípade sa spájajú s bohatými intertextovými presahmi. V próze *Pred zrkadlom* nachádzame alúzie na rozprávkové (zrkadlo, únos, ples, symbolika čísla tri), biblické (vyhnanie z raja, zlaté teľa, symbolika čísla tri) a mytologické (zrodenie Afrodité) motívy, okrem toho autor pracuje aj s konceptmi z dejín umenia (opozícia „venus pudica“ – „venus impudica“) a z filozofie (sartrovský moment uvedomenia si skrytej absurdity sveta). Premysleným využívaním princípu binárnej opozície už aj mladý D. Tatarka dokazuje svoju zručnosť vo veci výstavby literárneho diela a potvrdzuje svoju povest' básnika sujetu (Hamada, 1992; Čepan, 1974). Výsledná štruktúra prózy *Pred zrkadlom* nie je produktom intuitívneho „tvorivého inštinktu“ (esej *O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii*; Tatarka, 1996b, s. 14), ale produktom premyslenej, systematickej práce s výstavbou novely, ktorú vtedy ešte len dvadsaťsedemročný autor vyžadoval aj od svojich súčasníkov: „Dobré umenie bude slúžiť národu tým viac, čím menej bude zaťažované služobnosťou, tendenčnosťou a neviem ešte akými požiadavkami utilitaristických doktrínárov. Zdôrazňujem znovu, slovenská literatúra, ako

akákoľvek iná literatúra, nemá inej problematiky ako problematiku vlastnú umeniu, t. j. problematiku formy“ (s. 17).

LITERATÚRA

- ALPATOV, Michail Vladimirovič. 1976. *Dejiny umenia 1. Praveké umenie*. Prel. Anna Škorupová. Bratislava: Tatran, 1976.
- Biblia*. Starý a nový zákon. Trnava: Spolok svätého Vojtecha, 2018. ISBN 978-80-8161-310-4.
- BOMBÍKOVÁ, Petra. 1997. Tatarkova raná novelistika (1933 – 1945). *Slovenská literatúra*, 1997, roč. 44, č. 3, s. 188 – 199. ISSN 0037-6973.
- ČEPAN, Oskár. 1974. K periodizácii tzv. lyrizovanej prózy (Ornamentalisti, lyrizátori a sujetoví básnici). *Slovenská literatúra*, 1974, roč. 21, č. 2, s. 154 – 163.
- EIS, Zdeněk. 2001. *Mezi domovem, Prahou a Paříží*. Praha: Gutenberg, 2001. ISBN 80-86349-03-9.
- FINK, Gerhard. 1996. *Encyklopedie antické mytologie*. Prel. Jiří Horák. Olomouc: Votobia, 1996. ISBN 80-85885-99-9.
- HAMADA, Milan. 1992. Dominik Tatarka – sujetový básnik. *Slovenské pohľady*, 1992, roč. 108, č. 2, s. 14 – 19. ISSN 1335-7786.
- HOŠEK, Radislav. 2004. *Náboženství antického Řecka*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-516-X.
- JANČOVIČ, Ivan. 1999. *Tvorivé začiatky Dominika Tatarku*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, 1999. ISBN 80-8055-290-8.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. 1996. *Myšlení přírodních národů*. Prel. Jiří Pechar. Praha: Dauphin, 1996. ISBN 80-901842-9-4.
- OLONOVÁ, Elvira. 1993. Poetika prózy Dominika Tatarky (K nedožitým osmdesátinám, 14.3.1913–10.5.1989). *Česká literatura*, 1993, roč. 41, č. 3, s. 292 – 315. ISSN 0009-0468.
- TATARKA, Dominik. 1996a. Neznáma tvár. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 9 – 12. ISBN 80-967156-9-0.
- TATARKA, Dominik. 1996b. O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii. In: *Kultúra ako obcovanie. Výber z úvah*. Bratislava: Nadácia Milana Šimečku, 1996, s. 13 – 17. ISBN 80-967156-9-0.
- TATARKA, Dominik. 1997. *V úzkosti hľadania*. Liptovský Mikuláš: Tranoscius, 1997. ISBN 80-7140-115-3.

.....

Mgr. Milan Kolesík
 Katedra slovenského jazyka a literatúry
 Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre
 Štefánikova 67
 949 74 Nitra
 Slovenská republika
 milan.kolesik@ukf.sk

Od autora k spisovateľovi

Niekoľko poznámok k publikácii *Spisovateľ ako sociálna rola*

Marián Pčola

From Author to Writer

A Few Notes on the Book *The Writer as a Social Role*

Litikon, 2020, Vol. 5, No. 1, pp. 90-99

The author of the article describes the book *The Writer as a Social Role* (orig. *Spisovateľ ako sociálna rola*), which was published in 2018. He gradually comments on individual contributions and describes their overall significance for understanding the issue.

Keywords: author, writer, social role, Pierre Bourdieu, Slovak and Czech literature

Koncepcia publikácie *Spisovateľ ako sociálna rola*, ktorú roku 2018 zostali Vladimír Barborík a Radoslav Passia, pracovníci Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied v Bratislave, je do značnej miery založená na spoločensky i literárnovedne relevantnej dichotómii medzi pojmami „autor“ a „spisovateľ“. O tom, že nejde len o umelo exponovaný problém, svedčia viaceré diskusie z posledných rokov zamerané na v spoločnosti dlhodobo rezonujúce otázky typu: nakoľko je literárne – či vôbec umelecky – činná osobnosť garantom nielen kvality určitého zavŕšeného a zverejneného diela, ale súčasne nositeľom istého verejného stanoviska a spoločenských očakávaní? V. Barborík v úvodnej stati ponúka na vysvetlenie príklad Londonovho Martina Edena, ale za príkladmi nemusíme chodiť ani tak ďaleko, aby sme si uvedomili závažnosť problému. Pripomeňme si hoci len IV. zjazd Zväzu československých spisovateľov z leta 1967 či následnú verejnú diskusiu medzi Václavom Havlom a Milanom Kunderom o „českom údele“ (prebiehala v rokoch 1968 až 1970 na stránkach viacerých literárno-spoločenských periodík), do ktorej sa postupne zapájali ďalší poprední československí intelektuáli. Alebo ďalší signifikantný prípad z ponovembrového obdobia: mediálne vďačnú „kauzu Kundera“, ktorú v roku 2008 naštartoval článok v českom časopise *Respekt* o údajnom udavačstve tohto renomovaného spisovateľa v 50. rokoch (naposledy sa k celej kauze vyjadřila spisovateľova žena Věra v nedávnom rozhovore pre brniansky literárny časopis *Host* – ten opäť vyvolal vlnu emotívnych reakcií).

V spomenutých situáciách vystupuje do popredia verejno-spoločenský status spisovateľa, ktorý do značnej miery zatieňuje jeho „autorskú“ rolu. Táto podvojná úloha (a podvojná očakávanie verejnosti) sa, samozrejme, netýkajú každého, kto sa zaoberá spisovateľským remeslom: sú nesporne literáti, ktorých osobnostné rysy predurčujú vyjadrovať sa k páčivým

otázkam doby, takže ich za intelektuálne autority považuje aj publikum, ktoré príliš nepozná ich literárne dielo. A naopak, sú autori úspešných beletristických kníh, ktorí sa do verejných diskusií nezapájajú a v politickom ani kultúrno-spoločenskom živote sa nijako výrazne neangažujú, ich dielo má „hovoriť za nich“.

Na štatúte spisovateľa sa podieľajú dva konkretizujúce parametre: jeho individuálna osobnosť a historicko-politické obdobie, v ktorom táto osobnosť pôsobí a spoluvytvára (či už pozitívne, formou „súhlasu“, alebo, naopak, negatívnym vymedzovaním sa voči väčšinovým postojom) jeho charakter. Zohľadniť sa tiež musí, nakoľko je spisovateľský štatút a s ním spojený „obraz osobnosti“ v kultúrnej pamäti národa výsledkom vedomého úsilia samotného autora (rôzne podoby autoštylizácie) a nakoľko je podmienený dobovými súvislosťami či, v neposlednom rade, výkonnými inštrumentmi medializácie.

V bádateľskej práci teda musí ísť o reflektovanie spolupôsobenia dejepisno-biografickej a esteticko-recepčnej stránky literárneho diania, v čom môžu, prirodzene, pomôcť metodologické nástroje sociologickej vetvy literárnej vedy, konkrétne komplexný pojmový aparát Pierra Bourdieua (1930 – 2002) – autori recenzovanej publikácie z jeho *Pravidiel umenia* (pôv. 1992, čes. 2009) v mnohom čerpajú. Hlásia sa najmä k jeho teoretickému modelu *literárneho pola*, bohato dokladaného rôznymi podobami pohybov medzi jeho „centrom“ a „perifériou“. Z toho vyplýva, že potenciálnemu čitateľovi publikácie by podobné teoretické východiská tiež nemali byť úplne neznáme, zvlášť ak editori nemali ambíciu doplniť knihu vysvetľujúcim poznámkovým aparátom či slovníkom kľúčových pojmov.

Zvolená téma implikuje možnosť nesmierne širokého záberu, autori jednotlivých príspevkov (väčšinou pracovníci Ústavu slovenskej literatúry SAV alebo vysokoškolskí učitelia z katedier slovakistiky či bohemistiky) museli zákonite postupovať veľmi selektívne a orientovať predmet svojho výskumu na – podľa vlastného názoru – zvlášť príznakové javy. Časovo je publikácia ohraničená dvadsiatym storočím (s občasnými presahmi do druhej polovice devätnásteho storočia a aktuálnej súčasnosti) a geograficky česko-slovenským kultúrnym prostredím. Osobnosťami, na ktoré sa sústredila pozornosť bádateľov, sú Viliam Pauliny-Tóth, Janko Alexy, Ladislav Novomeský, Dominik Tatarka, Ladislav Grosman, Ján Rozner, Jaromír Šavrdra a niektorí ďalší. Texty sa však nevzťahujú len na mená konkrétnych autorov, s témou spoločenského štatútu spisovateľa a literatúry vôbec zákonite súvisí pohľad na mienkotvorný vplyv knižných nakladateľstiev, literárnych časopisov, ale tiež internetu a sociálnych sietí. Úlohou recenzenta je potom okrem iného posúdiť aj to, nakoľko sa analýzy založené na konkrétnych príkladoch premietli do sumarizujúcich úvah so všeobecnejšou platnosťou. Daná téma patrí k tým, ktoré budú vždy predmetom diskusií a sporov: sociálnu rolu spisovateľa nemožno oddeliť od hodnotových kritérií hodnotiaceho a oboje sa nedá pojať inak ako interpretačne. Každú z kapitol kolektívnej publikácie preto treba brať do značnej miery ako individuálny pohľad na vec.

V prvom príspevku s podtitulom *Prológ* sa historik József Demmel venuje spoločensko-politickým súvislostiam divadelnej hry *Španielska komédia* od Viliama Paulinyho-Tótha (vychádzala na pokračovanie v Národných novinách v rokoch 1873 až 1874), ktorá bola ostrou satirou na vtedajšieho zvolenského podžupana a poslanca Uhorského snemu Bélu Grünwalda, jedného z hlavných iniciátorov maďarizačných aktivít na území Slovenska po roku 1867. Aby autor kapitoly vysvetlil dobový kontext vzniku a spoločenský ohlas textu tejto hry (resp. jej politické konotácie), rozoberá a podrobne komentuje nielen relevantné životopisné údaje týkajúce sa ústredného protagonistu, ale snaží sa plasticky vykresliť aj jeho celkový povahopis.

Jeho zámerom je – v protiklade k prevládajúcim pohľadom historikov na toto obdobie – „za diabolizovanou, meravou historickou postavou“ objaviť „človeka z mäsa a kostí“ (s. 18), dostáva sa tak miestami na pomerne tenký ľad vyslovovania vlastných domnienok. Pri objasňovaní vnútorných motivácií ľudského konania – v danom prípade politických rozhodnutí Bélu Grünwalda a „autorského zámeru“ Paulinyho-Tótha – je ale istá miera subjektivity a interpretáčnej empatie neodmysliteľná.

V nasledujúcom príspevku Mateja Masaryka sa rozlišujú dva aspekty pojmu „sociálna rola spisovateľa“. Jednu z nich autor nazýva „dimenziou spoločenskej identity“ a druhú „dimenziou spoločenskej funkcie“. Ak to pre potreby recenzie trochu zjednodušíme, prvý aspekt je čímsi ako spisovateľským imidžom v očiach verejnosti, ktorý vzniká viac-menej spontánne, ten druhý zas predpokladá istú mieru osobnej zaangažovanosti vo verejných otázkach, inak povedané: chápanie literatúry aj ako nástroja na dosiahnutie určitých spoločenských premien.

Ako príklad na osvetlenie oboch pojmov si M. Masaryk vybral osobnosť a dielo Janka Alexyho. Výber bol podmienený zrejme aj tým, že ide o osobu rozporuplnú, ktorá za sebou zanechala literárne dielo kolísajúcich kvalít a na ktorej sa dá dobre doložiť bourdieuovská bipolarita hierarchizujúcich princípov *autonómnosti* a *heteronómnosti*, prejavujúcich sa na pozadí vyššie zmieneného *literárneho pola*: „To, čo podľa Bourdieua oba princípy definuje, je ich vzťah k pôsobeniu ‚mocenského pola‘ – štruktúrovanej množiny, ktorá zahŕňa držiteľov konzervatívnej, ekonomickej alebo politickej moci, a ktorá vytvára priamy (zadanie, resp. požiadavka) alebo (aj) nepriamy (najmä vytvorenie ponuky spoločenských pozícií a pôct) tlak na predstaviteľov kultúry a umenia. Popri poplatnosti umeleckých diel, respektíve ‚štruktúrnej podriadenosti‘ ich autorov, ktorí sa pohybujú v sfére heteronómneho princípu [...], sa diela a autori (ako príklad Bourdieu uvádza Charlesa Baudelairea či Gustava Flauberta), ktorí vyznávali autonómny princíp, uberajú presne opačnou cestou, vedúcou až k ‚čistému‘ umeniu. V druhom prípade je možné hovoriť o uplatňovaní tézy o spisovateľovej prvoradej zodpovednosti k sebe samému (resp. k svojmu autonómnemu individu) či o zodpovednosti k štruktúrnej logike konkrétneho umeleckého diela“ (s. 48 – 49).

Treba však podotknúť, že v dnešnej dobe už protiklad medzi „autonómny“ a „heteronómny“ nie je zďaleka taký vyhrotený ako v druhej polovici 19. storočia, o ktorej píše P. Bourdieu. Od tých čias sa pomerne radikálne zmenili – a naďalej sa menia – vzťahy medzi producentmi a recipientmi umenia, spolu s tým ako sa rozširujú komunikačné kanály, ktorými si umelecká (i pseudoumelecká) produkcia hľadá svoje publikum: v každej zo „sociálnych bublín“ dneška sú pravidlá nastavené trochu inak a neustále sa modifikujú vzájomnými interakciami jej členov. Čo sa nezmenilo, je základný princíp fungovania *symbolického kapitálu* s jeho priamou závislosťou od momentálnej štruktúry *mocenského pola*. V časoch pôsobenia Janka Alexyho však boli ešte mantinely medzi oboma hierarchizujúcimi princípmi vytýčené pomerne zreteľne a sám Alexy sa podľa autora príspevku nechával vo svojich spisovateľských aktivitách viesť striedavo tu jedným, tu druhým z nich: „Kapitola ‚V seminári‘, ako aj román *Profesor Klopačka* teda nadväzujú na oportunistické tendencie, ktoré boli súčasťou Alexyho národnostne ambivalentne vyznievajúcich postojov prejavovaných pri uverejňovaní literárnych prvotín. Svojím povrchne tézovitým spracovaním naopak opäť vcelku transparentne dokazujú, ako veľmi sa nezhodovali s Alexyho osobnostno-umeleckým naturelom; jeho vlastnou, zvnútornenou pravdou, ktorá bola žriedlom jeho umeleckej autonómnosti“ (s. 71).

Na v knihe pomerne často skloňované slovo „poplatnosť“ natrafíme aj v príspevku Lukáša Holečka, venovanom prozaikom z okruhu prvorepublikového vydavateľstva Sfinx, ktorí boli publikačne aktívni najmä na prelome dvadsiatych a tridsiatych rokov minulého storočia. L. Holeček opäť nijako zvlášť neposudzuje umeleckú kvalitu ich diel, obmedziac sa len na konštatovanie, že bola dobovou kritikou považovaná za pomerne nízku, o to viac ho ale zaujíma ich ideové ladenie a snaží sa – podobne ako väčšina spoluautorov publikácie – odkrývať skutočné príčiny (rozumej osobné motivácie a ambície), ktoré stáli za ich spoločným programom: „zkoumat odvrácené a temné stránky človeka“ (s. 76).

Spresnime, že sa tým myslí najmä kritika spoločenských pomerov v medzivojnovom Československu zo strany prevažne ľavicovo orientovanej avantgardy (resp. zo strany tých, čo sa s ňou cítili byť vnútorne spriaznení), ktorá mala tvoriť pendant voči jednostrannému vyzdvihovaniu politických, sociálno-ekonomických, kultúrnych a iných úspechov mladého, „nádejne sa rozvíjajúceho“ štátu. Išlo tak o jednu z línií vystupujúcich voči zavedenému establishmentu, a to aj voči tomu literárnemu: „Odrazem této nejistoty a hledání hodnot byly také některé kritické reakce vůči dílům Karla Čapka, na nichž začalo být patrné zřejmé rozčarování z civilního pragmatismu, v jehož podtextu byla čtena tendence zahlazovat politické a sociální rozpory své doby a vůbec všechno výstřední, nejednoznačné a tajemné (náboženství, revoluční myšlenky, tematizace zla a utrpení atp.). [...] Na přelomu dvacátých a třicátých let ve zmíněných diskuzích také silně zaznívalo volání po mužnosti a heroismu, zároveň se v diskurzu objevovala kritika „měšťáctví“, které v této době označovalo občanskou pohodlnost, průměrnost českého národního života, spokojenou „zabydlenost“ v maloměšťácké všednosti a zároveň neochotu přinést této představě (teda reprezentaci) všeobecné spokojenosti jakoukoliv obět“ (s. 76 – 77). Autor príspevku, naopak, dokazuje, že „konjunkturálnym pragmatizmom“ sa v mnohom riadili samotní jeho kritici, čo je jav pomerne častý (stačí si prečítať knihu *Kúp si svoju revoltu* od Josepha Heatha a Andrewa Pottera), určite je však zaujímavé sledovať jeho vývoj na priereze meniacich sa historických súvislostí s poukazom na dobový literárny kontext a „dúmyslné nakladateľské stratégie“ (s. 79).

Na príkladoch autorov z okruhu vydavateľstva Sfinx – týka sa to najmä tvorby Miroslava B. Böhnela – sa ukazuje, ako efektívne sa dali využívať publikačno-mediálne stratégie na manipulovanie verejnej mienky už v časoch Prvej republiky. Príznačné je, že Böhnelove romány od samého počiatku neboli posudzované ako umelecká fikcia – keďže s umením mali len málo spoločné, oslabilo sa akosi automaticky aj vnímanie ich „fikčného“ charakteru. Vo verejnom povedomí tak rezonovali skôr ako dôkazový materiál o neblahom vplyve školskej koedukácie (jedna zo spoločenských tém, ktoré sa v dvadsiatych rokoch hojne pretriasali) na mravný vývin dospievajúcej mládeže: „Také komunistické Rudé právo v anonymním komentáři považovalo Böhnelův román *Rašení* za dokument o krizi demokratické společnosti“ (s. 93).

Vo výsledku máme pred sebou ďalší dôkaz toho, že priemerná spisba nezískava na kvalite ani na páčivosti, hoci by sa jej autor či vydavateľ akokoľvek snažili pridávať punc spoločenskej zainteresovanosti. Žáner románu môže len ťažko konkurovať apelatívnej razancii publicistiky – nepochopenie či nezvládnutie žánrových špecifik môže byť síce istú dobu suplované rozsiahlou marketingovou kampaňou, výsledok je však nakoniec jediný: zapadnutie diela (nech by bolo akokoľvek rozsiahle) medzi literárno-historické marginálie či obskúrnosti, resp. jeho presun z oblasti záujmu literárnej estetiky do oblasti sociológie. L. Holeček navyše ukazuje zlyhanie dobovej kritiky: tá „v prevážné většině přistoupila na obraz, který o svých

knihách jejich autor spoločne s nakladateľstvom vytvárel. Jen v ojedinelých prípadoch bolo poukázano na problematičnosť a tendenčnosť celého Böhnelova tvůrčieho postupu, ktorý spočíval na zámerné manipulácii a zjednodušovaní“ (s. 98).

Karol Csiba v príspevku s názvom *Úloha spisovateľa ako téma v medzivojnových číslach Elánu (1930 – 1937)* glosuje polemiku popredných slovenských spisovateľov o spoločenskom význame umeleckej literatúry a vôbec moderného umenia. Vidíme, že určité názorové pozície sa v podobných diskusiách objavujú znovu a znovu, líšia sa v podstate len spôsoby argumentácie či formulovania problémov. Podľa jedných (D. Chrobák) má umelecká tvorba „diagnostikovať podobu súčasného života“ (s. 103), podľa iných (J. C. Hronský) má byť „úzko prepojená s pojmom národ“ (s. 105). S typicky slovenským – hoci zdroje inšpirácie sa v tomto období hľadajú už aj v Sovietskom zväze – stotožňovaním pojmov „národ“ a „ľud“ ladí aj kritika nacionalisticky zameraného Mila Urbana voči (podľa jeho názoru) premrštenému intelektualizmu básnikov a prozaikov typu S. H. Vajanského, ktorý sa „ako spisovateľ izoloval v komplikovaných myšlienkových rámcoch“, obracajúc sa takmer výhradne „k vzdelanostnej elite spoločnosti, intelektuálne väčšinou radikálne odlišnej od toho, čo by sa mohlo nazvať ‚slovenskou mentalitou‘“ (s. 107).

Viacerí prispievatelia do časopisu Elán sú v tomto období presvedčení, že tematicky sa má slovenský spisovateľ sústrediť viac na dedinské než mestské prostredie, keďže – podľa vyjadrenia literárneho kritika Andreja Mráza – „[s]lovenský vzdelaný človek rastie z dediny, je rustikálny. Tento rustikalizmus nezabije v ňom ani veľké mesto, ani ďaleká cudzina, ani civilizačné prostredie“ (s. 111). Taktiež Milo Urban pripomína nedostatočne rozvinutú tradíciu mestskej kultúry na Slovensku, s čím bezprostredne súvisí neexistencia zodpovedajúcich literárnych výrazových prostriedkov – tie musia byť zásadne odlišné od jazyka, akým sa zobrazuje tradičné vidiecke prostredie.

V zásade sa dá povedať, že dobové diskusie – a netýka sa to len osobností z okruhu Elánu – o „údele“ či „poslaní“ slovenského spisovateľa sa zameriavali oveľa viac na „formovanie ideologických východísk slovenskej spoločnosti“ (tamže) než na otázky literárnej estetiky. V spätnom pohľade tento diskurz navodzuje skôr dojem schôdzovania partajných činovníkov než skutočné rozpravy o povahe umeleckej tvorby. Súčasný čitateľ tak v ňom nájde sotva niečo viac než správu o prapodivnom myšlienkovom podhubí plnom agitačnej rétoriky, ktorá už onedlho zamorí väčšinu česko-slovenského kultúrneho priestoru, či už v podobe ideologického balastu s orientáciou krajne pravicovou alebo ľavicovou.

Zatiaľ čo všetky predchádzajúce kapitoly monografie sa sústreďovali na status spisovateľa, ktorý vzniká ešte počas života toho-ktorého autora, Vladimíra Barboríka zaujíma, ako sa kult a spoločenská rola spisovateľa – v tomto prípade Ladislava Novomeského – formuje po jeho smrti: „Fyzická smrť autora anuluje jeho subjektívny potenciál, ambície a tvorivé zámery. Ďalej už môže existovať iba ako spisovateľ. Úmrtím začína jeho druhý život, proces definitívneho ‚zospoločnenšenia‘“ (s. 125). V. Barborík zároveň v súlade s Bourdieuom rozlišuje medzi pojmami „autor“ a „spisovateľ“, ktoré sa obvykle chápu ako synonymné, je tu však jeden podstatný rozdiel: „Kým autorom sa človek stáva z vlastného rozhodnutia, pre získanie statusu spisovateľa, pre zaujatie tejto pozície potrebuje spoločenský konsenzus, všeobecne zdieľané presvedčenie, že spisovateľom je“ (s. 127).

Novomeského cesta slovenským literárnym poľom začína jeho básnickými prvotinami zo začiatku dvadsiaty rokov, pokračuje redakčnou činnosťou v časopise Mladé Slovensko

a neskôr i začlenením sa do skupiny generačne a ideovo spriaznených davistov (tak trochu slovenská obdoba českého Devětsilu), spolu s ktorými sa vymedzuje voči všetkému „buržoáznemu“, „meštiackemu“ a „tradicionalistickému“. Ak opäť použijeme bourdieuovskú terminológiu, DAV stál vo vtedajšom Československu na pomedzí kultúrneho a politického poľa, keďže „prepájal literárnu avantgardu s avantgardou politickou, za ktorú sa komunisti považovali“ (s. 137). Vstupom do KSČ v roku 1925 sa v Novomeského živote naplno roztvára dilema, s ktorou sa nejakým spôsobom museli a musia vyrovnat' asi všetci politicky činní literáti, či už inklinujú viac k „ľavej“ alebo „pravej“ strane spektra. Ide o pomer medzi „medzi tvorivou slobodou a službou strane, medzi osobným a spoločenským, poetikou a politikou“ (s. 131).

Ako L. Novomeský básnický dozrieva, prvopočiatkový revolučný zápal sa z jeho poézie pozvoľna vytráca, tendenčnú heslovitosť nahrádzajú intímnejšie polohy, za čo sa mu dostáva nemálo kritiky od niektorých bývalých súkmeňovcov. V tradičnej dichotómii mestská verzus vidiecka poetika sa básnik prikláňa jednoznačne k tej druhej: V. Barborík pripomína, že išlo o „človeka oprosteneho od rurálneho sentimentu a tradičných slovenských väzieb na prírodu“ (s. 134), s čím iste súviseli aj jeho dlhodobé pobyty v Budapešti, Prahe alebo Bratislave a čo napokon prispelo aj k jeho pomerne rýchlemu etablovaní sa – ako jedného z mála slovenských intelektuálov – aj na českej kultúrno-politickej scéne. Neskôr, už v časoch perzekúcií a obviňovania z „buržoázneho nacionalizmu“, mu to naopak priťažilo – jedna z nálepiek, ktorú si od prorežimných kritikov v päťdesiatych rokoch vyslúžil, bola „kaviarenský komunista“.

V medzivojnových časoch sa však, aj vďaka rastúcej literárnej a spoločenskej prestíži (navyšujúcemu sa *symbolickému kapitálu*), mohla naplno prejavíť osobnostná črta, ktorú V. Barborík považuje v rámci Novomeského spisovateľsko-sociálnej role za kľúčovú – a síce jeho schopnosť robiť sprostredkovateľa medzi antagonistickými názorovými táborami, či už išlo o spory medzi čechoslovakistami a autonomistami, alebo medzi rôznymi straníckymi frakciami v rámci KSČ. Táto jeho „schopnosť vyvažovať, zmierovať, spájať to, čo bolo považované za neprekonateľný protiklad“ (s. 158) má však paradoxne za následok aj to, že celkový obraz básnika a verejného činiteľa L. Novomeského nie je dodnes úplne jednoznačný. Prinajmenšom jeho dôrazné odmietanie štandardného parlamentného systému s pluralitným fungovaním viacerých politických strán, ambivalentný postoj k augustovej okupácii 1968 (hovoril o „omyle“ či „nedorozumení“ a po odstránení Dubčeka z vedenia štátu otvorene podporoval Husáka) alebo jeho prijatie sovietskeho štátneho vyznamenania Leninov rad v auguste 1969 – „iba niekoľko dní po tvrdom potlačení protiokupačných demonštrácií“ (s. 151) – jednoducho musia vyvolávať rozpaky aj s prihliadaním na zložitý dobový kontext. Osobne si Novomeského nechut' vzdáť sa komunistickej príslušnosti aj po jeho odsúdení a neskoršej rehabilitácii – a to napriek všetkým okolnostiam, ktorých si musel byť ako čelný predstaviteľ vtedajšej straníckej nomenklatúry vedomý – dokážem vysvetliť len jeho obavami z možného opakovania „mníchovskej zrady“ (svedčí o tom napr. jeho článok z konca šesťdesiatych rokov s názvom *Jalta bola po Mníchove*). Alebo potom už len jeho dobrosrdečnou naivitou a vierou v dobré úmysly aj tam, kde ich už dávno vystriedal pragmatický cynizmus.

Ivan Jančovič si za predmet výskumu zvolil zhodnocovanie *symbolického kapitálu* v mnohom podobne rozporupnej spisovateľskej osobnosti – Dominika Tatarku. Výber je pochopiteľný: ide o autora, ktorého meno nesie jedna z prestížnych (aspoň na slovenské pomery) literárnych cien – udeľovanie ocenení je nesporne udalosťou, pri ktorej sa majú hodnotiť a „zhodnocovať“ spoločensko-symbolické, spoločensko-politické i spoločensko-ekonomické

aspekty individuálnej tvorby. (Vôbec sa mi zdá, že prelínanie umeleckého poľa s ostatnými – obvykle inak stratifikovanými – poľami spoločenského života vystupuje na pozadí umeleckého súťaženia do popredia natoľko markantne, že by si táto téma v rámci recenzovanej monografie zaslúžila samostatnú kapitolu.) Okrem toho patrí D. Tatarka medzi spisovateľov, ktorých diela si prešli – a prechádzajú dodnes – viacerými interpretačnými posunmi na pestrej škále od neprijatia až po kanonizáciu.

Ak by som mal v krátkosti zhrnúť stanovisko samotného autora kapitoly, D. Tatarkovi sa priznáva nefalšovanosť a vitálnosť životného výrazu, jeho „bytostná potreba vyrovnávať sa s tragickým životom človeka, ktorý nazrel za zdanlivú samozrejmosť ľudského pobytu vo svete“ (s. 174), človeka, ktorý „si s intelektuálnym aj citovým nasadením vyjasňoval autenticky prežívané problémy ľudskej existencie“ (tamže). Na druhej strane, konkretizácia tohto vnútorného existenciálneho zápasu v podobe prozaického textu podľa I. Jančoviča vyznieva vo viacerých prípadoch rozpačito a umelecky nepresvedčivo: vyčíta mu (a nie je v tom sám, v texte cituje aj z kritik Valéra Mikulu či Zory Pruškovej) prílišnú tézovitosť („programovosť“ umeleckého gesta, ktorá však zostala nenaplnená), pátos, nadmerný verbalizmus – resp. „uvravenosť“ – či sklony k ornamentalistickej maniere.

Tvrdiť, že spisovateľská rola D. Tatarku dnes spočíva predovšetkým v morálnom odkaze intelektuála, ktorý si aj v neľahkých historických obdobiach dokázal zachovať punc autenticity a názorovú vyhranenosť (nech už boli jeho názory akékoľvek), hoci umelecká úroveň jeho literárnej produkcie je prinajmenšom kolísavá, by bolo zaiste zjednodušujúce (a autor kapitoly s názvom *Rola spisovateľa a Dominik Tatarka* to ani nikde takto „natvrdo“ nepíše), je to však jedna z možných východiskových téz, ktorými sa môže otvárať akákoľvek vecná diskusia o tejto nepochybne významnej osobnosti slovenských kultúrnych dejín.

Naproti tomu Radoslav Passia mapuje životné osudy osobností verejne oveľa menej exponovaných, ktoré sa v literárnom poli presadzovali a presadzujú s podstatne menšou vehemenciou, keďže ich dielo spadá do kategórie „menšinová literatúra“ – vo význame, aký tomuto pojmu pridali Gilles Deleuze s Félixom Guattarim v známom texte o Franzovi Kafkovi. V komparatívne poňatom príspevku s názvom *Limity a benefity menšínovosti (nielen na príklade Ladislava Grosmána)* si kladie otázky: „Ako faktor menšínovosti ovplyvňuje pozíciu autora v príslušnom literárnom poli? V akej situácii je faktorom limitujúcim autorov kultúrny a sociálny kapitál a kedy z tejto pozície naopak môže profitovať?“ (s. 189 – 190). Sleduje pritom „trajektórie spisovateľského statusu“ nielen L. Grosmána (pripomeňme, že ide o autora literárnej predlohy a scenára k filmu *Obchod na korze*, ktorý po sebe zanechal pomerne rozsiahle dielo, jeho značná časť však stále čaká na vydanie), ale aj ďalších autorov pohybujúcich sa na pomedzí viacerých národných kultúr (slovensko-židovskej, slovensko-rómskej, slovensko-českej a i.), predovšetkým Jána Roznera a Eleny Lackovej (konečne sa v publikácii medzi spisovateľmi objaví aj ženské meno!). Umelecká tvorba a geograficko-historické kontexty, v ktorých sa spomenuté osobnosti v rôznych obdobiach svojho života ocitali, však boli natoľko komplexné, že rozsahom nevelká kapitola v kolektívnej monografii môže len naznačiť niektoré problémové okruhy týkajúce sa „striedavých procesov demarginalizácie a marginalizácie ako sociokultúrneho fenoménu“ (s. 201). Skutočne hĺbkový výskum načrtnutej témy s literárnovedne relevantnými výsledkami by si, samozrejme, vyžadoval omnoho širší priestor.

Kapitola s názvom *Být oceňovanou bytosťou, byť svědectvím (Jaromír Šavrd a půl století české literatury)* od Ivy Málkovej zas dokladá, že pojem spisovateľstva, resp. jeho obsahová náplň,

môžu byť za rôznych okolností a rôznymi ľuďmi ponímané rôzne. Odrazme sa pritom od zovšeobecňujúcej definície, ktorú v predchádzajúcom príspevku predložil R. Passia: „Pod spisovateľstvom tu máme na mysli tú funkciu autora, ktorá jednak presahuje do spoločnosti a využíva literárne autorstvo ako relevantné východisko širšieho spoločenského pôsobenia, no zároveň predstavuje istú mimoumeleckú ‚habilitáciu‘ konkrétneho autora: Uznanie za *spisovateľa* je dokladom jeho spoločenskej relevancie“ (s. 192).

Počas normalizácie perzekvovaných autorov, ku ktorým patril aj ostravský disident a editor samizdatovej edície *Petlice* J. Šavrda, bola identifikácia so spisovateľskou rolou nepochybne bremenom spojeným s rizikami väznenia a ďalšími spôsobmi prenasledovania zo strany mocenských orgánov, súčasne im však pomáhala toto prenasledovanie (ktoré bolo obzvlášť náročné pre českých disidentov pohybujúcich sa mimo pražskú komunitu) vnútorne zvládať. Vníмали totiž svoj spoločenský status „vydedenca z vlastnej vôle“ ako životné poslanie, čo je v podstate najvyššia úroveň na pomyslenej škále autenticity či (bourdieuovskej) *autonómnosti*, akú nejaká forma spoločenskej aktivity môže získať.

Sám Šavrda sa ako *spisovateľ* prezentoval prakticky pri každej príležitosti, či už išlo o osobnú korešpondenciu z väznenia alebo komunikáciu s vyšetrovacími orgánmi, hoci jeho priatelia z okruhu Charty 77 – aspoň podľa autorky kapitoly – videli jeho spoločenskú úlohu skôr v edičnej činnosti a distribúcii režimom zakázanej literatúry v rámci samizdatu než v spisovateľstve: „Když se v květnu 1983 tehdejší mluvčí Charty 77, podporovani i Václavem Havlem a Ludvíkem Vaculíkem, který dopis podepisuje s přídomkem spisovatel, obrací dopisem na prezidenta Československé socialistické republiky dr. Gustáva Husáka a žádají Šavrdovo propuštění, charakterizují jeho činnost autora a realizátora samizdatové edice, ale nepoužijí ani jednou v souvislosti se Šavrdou slovo spisovatel“ (s. 222).

Ani súčasní autori „žánrovej literatúry“ prezentujúci svoju tvorbu na sociálnych sieťach, o ktorých píše Lenka Macsaliová v záverečnom príspevku, zjavne nepochybujú tom, že to, čím sa zaoberajú, je spisovateľstvo, ich motivácie a ambície sú však už, samozrejme, úplne iné. Neraz sa zdá, že pre nich je status (ten spoločenský rovnako ako ten facebookový) jednoducho obchodnou značkou a vydávané – čím častejšie, tým lepšie – knihy produktami ako akékoľvek iné. Zároveň si nemyslím, že by to bolo zas až také špecifikum sociálnych sietí, podobne asi vníma literárne dianie a svoju rolu v ňom väčšina súčasných producentov spotrebnej žánrovej literatúry: po podrobnom prieskume trhu nasleduje reakcia na aktuálny čitateľský dopyt v podobe viac či menej podarene „vygenerovaného“ textu, ktorý má spĺňať dané očakávania. Na sociálnych sieťach je text navyše často sprevádzaný rôznymi „bonusmi“, napr. podrobným opisom jeho genézy alebo autorskými fotografiami z miesta deja príbehu. Nič proti takémuto typu písania, má svoju „fanúšikovskú základňu“, a teda aj svoje miesto v spoločnosti (v rámci toho, čo Theodor Adorno nazýva *kultúrnym priemyslom*). Označovať ale autorov z tejto kategórie – po všetkom vyššie povedanom – pojmom *spisovateľ* by bolo predsa len značnou devalváciou tohto pojmu.

Je zrejmé, že aj v dnešnej dobe, keď spoločenský štatút spisovateľa v mnohom závisí od úspešných marketingovo-mediálnych stratégií, je v kolektívnej monografii prezentovaný teoretický model *spisovateľstva* užitočným heuristickým konštruktom, hoci jeho konkrétne hodnotové konotácie v praxi podliehajú rovnakému konjunktúrnemu relativizmu ako akékoľvek iné spoločenské hodnoty. Inak povedané, označenie „spisovateľ“ je dnes v širšom spoločenskom povedomí asi rovnako smerodajné, ako je označenie „román“ či „recenzia“ na knižných

serveroch a v propagačných brožúrach vydavateľstiev príznakom skutočného žánrového zaradenia. Zostáva teda na literárnej vede, aby podobné významové posuny kriticky mapovala a naďalej trvala na istej pojmovej hierarchizácii.

LITERATÚRA

BARBORÍK, Vladimír – PASSIA, Radoslav (eds.). *Spisovateľ ako sociálna rola*. Bratislava: VEDA, 2018.
ISBN 978-80-224-1682-5.



Recenzie

KOLIOVÁ, Marianna. *Cestopisné obrazy v premenách času. Reprezentácia Tatier a Váhu v cestopisoch prvej polovice 19. storočia.*

Bratislava: Univerzita Komenského, 2019. ISBN 978-80-223-4775-4.

Monografiu Marianny Koliovej *Cestopisné obrazy v premenách času* otvára teoreticko-metodologická časť, v ktorej sa objasňuje genologický aspekt, teda bližšie žánrové vymedzenie cestopisu, ďalej problematika obrazu a v súvislosti s pojmom „krajina“ (v užšom geografickom zmysle slova) aj dvojica esteticky významných kategórií „malebnosť“ a „vznešenosť“. V ďalšej časti monografie ide o priblíženie kultúrno-spoločenského pozadia, konkrétne uhorského patriotizmu a nacionalizmu a súčasne česko-slovenskej vzájomnosti či národne emancipačného úsilia. V kapitolách *Obraz Považia* a *Obraz Tatier* nachádzame už interpretáciu konkrétnych obrazov Tatier a Považia. Posledná kapitola je venovaná estetickým náhľadom a ideovým prístupom ku kategórii „ľud“. Jednotlivé kapitoly sú obohatené aj o obrazovú prílohu, tvoria ju dobové akvarely, akvatinty či olejomalby.

Práca zahŕňa nemeckojazyčnú, slovenskú a českú cestopisnú tvorbu autorov z 19. storočia, ktorí na území Slovenska žili, prípadne tu prežili istú časť svojho života. Výber autorov je pomerne pestrý: J. M. Hurban a B. Nosák ako zástupcovia romantických obrodencov, S. Bredecký, pôvodom spišský Nemec, a uhorský šľachtic A. Medňanský ako reprezentanti osvietenského uhorského patriotizmu, nakoniec M. Fialka a V. D. Lambl, českí autori, považovaní za domácich cez dobovú optiku kollárovskej slovanskej vzájomnosti. V úvode monografie je tento výber dostatočne odôvodnený.

V kapitole *Teoreticko-metodologické východiská* autorka upozorňuje, že svoju pozornosť upriamuje na dokumentárnu líniu cestopisnej literatúry, konkrétne na jej individualizovanú podobu v zmysle reálne podniknutej cesty konkrétnym autorským subjektom. Uvádza, že kým osvietenský autori kládli dôraz na objektívnosť (citujú vedecko-faktografické zdroje), romantický cestopis sa vyznačuje značnou subjektívnosťou (citáty úryvkov z poézie či prózy). Konkrétne obrazy v cestopisoch autorka chápe v dvoch líniách – jednak ide o verbálnu vizualizáciu priestoru, v ktorom sa autorský subjekt pohybuje, a jednak o obrazy v zmysle predstáv či názorov daného subjektu. Autorku zaujíma práve subjektívna autorská stratégia a celkový diskurz doby. V kapitole postupne rozoberá pojmy „malebnosť“ a „vznešenosť“, ktoré neskôr s odôvodnením využíva pri charakteristike „malebného“ Považia a „vznešených“ Tatier. Samozrejme, že k tomu, čo je malebné a čo vznešené, sa postupne prepracováva podrobnou sémantickou analýzou týchto kategórií.

Nedá sa nevyzdvihnúť, že tak výstižne a na pár stranách ako v kapitole *Kontexty* nenájdeme vystihnutý rozdiel medzi uhorskými patriotmi a maďarskými nacionalistami ani v publikáciách mnohých historikov venujúcich sa danej problematike. M. Koliová na tieto rozdiely poukazuje na príklade konkrétnych autorov, uvádza citáty z diel S. Bredeckého a A. Medňanského. Okrem toho autorka píše o rozdieloch estetického rázu. Aj keď sa jednotliví autori „pozerajú“ na rovnakú krajinu, každý vníma jej prvky s inou intenzitou, z iného uhla pohľadu. A práve cez tieto subjektívne pohľady dochádza k oživeniu jednotlivých obrazov, na čo vo svojej práci autorka neustále poukazuje. Napríklad J. M. Hurban dynamizuje krajinu

aj prostredníctvom antropomorfizácie jej komponentov, čím evokuje pohyb.

M. Koliová poukazuje na veľký význam jazyka v cestopisoch, zdôrazňuje, že v nich nadobúda ontologickú, ako aj emocionálnu platnosť. Autorka si súčasne všíma vplyv zázemia autorov na vnímanie krajiny, teda na spracovanie cestopisu, uvedené opäť dokladuje viacerými príkladmi. Iné elementy zakomponáva do svojich obrazov A. Medňanský, predstaviteľ starej uhorskej šľachty, a iné M. Fialka, nadporučík rakúskej armády. Na odlišnosti vo veľkej miere vplýva aj prístup autorov k vlastným predstavám či názorom. S. Bredecký, vyštudovaný geológ, ponúka podľa autorky vedecké spracovanie cestopisu, kým A. Medňanský skôr estetické.

V kapitole *Obraz Považia* autorka uvádza veľké množstvo diel, v ktorých je Považie zachytené. Rozoberá predovšetkým podoby sémantizácie Váhu, upozorňujúc aj na rozdiely v symbolike. Pripomína, že kým S. Bredecký a A. Medňanský prirovnávajú Váh k ľudskému životu (univerzálna symbolika), u J. M. Hurbana už ide o národne orientovanú symboliku. Autorka vo svojej analýze neobchádza ani biografické údaje, čo dokazuje napríklad jej poznámka o tom, že S. Bredecký, A. Medňanský a M. Fialka Váh splavili, ale J. M. Hurban cestoval po súši. Práve v súvislosti so splavom Váhu M. Koliová poukazuje na jeho odlišné vnímanie osvietenskými a romantickými autormi – strach vs. dobrodružstvo. Zaujímavé je aj odhalenie závislosti medzi Fischerovými obrazmi a Medňanského tvorbou, keď sa v smere od horného toku Váhu k dolnému mení krajina z vertikálnej na horizontálnu.

V kapitole *Obraz Tatier* sa autorka venuje najskôr rozličným výkladom Tatier. Viacerí autori považujú za Tatry celé Karpaty (aj Považie, Biele Karpaty, kopce pri Sabinove atď.). Postupne však autorka odkrýva, ako sa Tatry stávajú symbolom národa. Ako príklad uvádza cestopis B. Nosáka, u ktorého

s jeho narastajúcou vzdialenosťou od Tatier mocnie aj nadšenie. Tak ako sa autorka odhodlala objasniť inkorporáciu pojmu „malebnosť“ do obrazu vonkajšej krajiny scenérie v prípade Považia, tak sa podujala aj na objasnenie kategórie „vznešenosť“ v súvislosti s Tatrami. V prípade Tatier si osobitne všíma obraz Kriváňa, prípadne Slavkovského nosa, prostredníctvom ktorých sa Tatry „vypracovali“ na súčasť symboliky slovenskosti/slovanskosti.

V kapitole *Špatnokrásny ľud* sleduje autorka estetické a ideovo-argumentačné stratégie, ktoré sa viažu k pojmu „ľud“. Konkrétne porovnáva, kedy sa spisovateľ viac približuje ľudu (bezprostredný kontakt – priama komunikácia v romantizme) a kedy si udržiava odstup (vzdelanecká pozícia v osvietenstve). Analyzuje obrazy ľudu, v ktorých patrí významné miesto motívu spevu, spájaného obyčajne s jeho pozitívnym obrazom, ale aj motívu pijanstva, spájaného často s jeho negatívnym obrazom. Autorka tiež poukazuje na rozdielne vnímanie ľudu v jednotlivých historických epochách. Kým v romantizme sa postuluje prirodzene dobrá povaha ľudí, teda aj alkoholizmus je interpretovaný ako následok okolností, v osvietenstve sa vina za alkoholizmus prisudzuje sčasti samotnému človeku. V cestovateľských opisoch dominuje aj častý kontrast medzi vonkajškom (tu pekný Prešov a ošarpaný Komláš) a vnútorným (tu negatívny Prešov a pozitívny Komláš). Najčastejšie sa pozornosť upriamuje na obraz drotára, ale u J. M. Hurbana sa možno stretnúť aj s negatívnym obrazom ženy.

Z autorkiných záverov stojí za zmienku zistenie, že cestopisné obrazy A. Medňanského a S. Bredeckého sú poznačené patriotizmom, kým diela J. M. Hurbana a B. Nosáka nacionalizmom. Rozdiely sú pozorovateľné aj u českých autorov. Kým v cestopisných obrazoch M. Fialku dominuje dôraz na slovanskú (česko-slovanskú) vzájomnosť, u V. D. Lambla sa

prejavuje pochopenie pre slovenské národno-jazykové emancipačné úsilia.

Zaujímavé je aj formálne spracovanie monografie, pri ktorom si nemožno nevšimnúť absenciu číslovania podkapitol, čo je skôr typické pre beletriu ako vedeckú publikáciu, avšak v tomto prípade nijako nekomplikuje orientáciu v publikácii, skôr dôraznejšie vymedzuje jednotlivé spracovávané celky. Publikácia je napísaná tak, že nenecháva u čitateľa nezodpovedané otázky. Zvlášť treba oceniť poznámky napísané pod čiarou. Nie sú to len bežné vysvetlivky, ako sa s nimi môžeme stretnúť v publikáciách takéhoto typu, ale často sú v nich uvedené informácie, ku ktorým sa autorka musela s námahou dopracovať. Celkovo je monografia spracovaná precízne a čitateľ musí uznať, aké veľké úsilie musela autorka vynaložiť. Nejde len o množstvo preštudovaných, ale aj „prepísaných“ starých textov.

Monografia predstavuje ucelenú vedeckú prácu, ktorá prezentuje cestopisné obrazy „malebného“ Považia a „vznešených“ Tatier s ohľadom na množstvo faktorov, ktoré sa na ich formovaní podieľali.

Gabriela Tobiašová

ŠRANK, Jaroslav (ed.). *Podoby mesta v slovenskej poézii 20. storočia.*

Bratislava: Univerzita Komenského, 2018. ISBN 978-80-223-4622-1.

Pri usporadúvaní zborníka z rovnomenného vedeckého seminára editor zvolil chronologické hľadisko podľa predmetu bádania – začína sa textom, ktorý sa týka poézie dvadsiatych rokov, a končí sa príspevkom o dvoch básnikoch, z ktorých jeden je ešte stále autorsky činný. Aj keď nejde o zborník s primárne literárnohistorickým zameraním, chronologické hľadisko pôsobí prirodzene,

resp. prinajmenšom neruší. Každá úvaha o literatúre by pritom mala zahŕňať aj teoretický aspekt – a vo väčšine príspevkov to tak aj je –, no uplatniť ho ako usporiadajúce kritérium by v tomto prípade nebolo možné. Nejde totiž o tímovú monografiu, ktorá predpokladá predchádzajúce diskusie s konsenzuálnym vyústením, ale o zborník z vedeckého seminára (konal sa v októbri 2017 na Pedagogickej fakulte UK v Bratislave), kde usporiadateľ má obmedzenejšie prostriedky (až na výber pozvaných) na profiláciu výstupu.

Pokiaľ ide o výber participantov seminára a následne aj zborníka, možno povedať, že väčšina z nich sa zamerala na autorský či literárnohistorický okruh, v ktorom je „doma“, no zároveň tému mesta nevníma ako nejaký „prilepok“ a začleňuje ju do širšieho kontextu tvorby „svojho“ autora či doby. Z tohto hľadiska sú príspevky prínosom aj k jednému, aj k druhému – aj k téme mesta, aj k autorskej, resp. dobovej poetike. Pravda, každý v inej miere i v iných proporciách, pokiaľ ide o uvedené problémové okruhy; vari len v jednom prípade je miera prínosnosti otázna.

V prvom príspevku *K obrazu mesta v slovenskej poézii dvadsiatych rokov 20. storočia* sa Michal Habaj venuje autorom, u ktorých je naozaj – a dlho – „doma“. Nemôže nás teda prekvapiť jeho veľmi dobrá oboznámenosť s materiálom, ani jeho ambícia (ako bonus pre zborník) upozorniť na pozabudnuté texty. Žiaľ, tentoraz ich hľadá v *Pravde chudoby* a pod., ktorá je popravde chudobná najmä na kvalitné básnické texty. Literárnohistoricky sa tak dostávame do situácie, keď „vývin“, „progres“, „modernizáciu“ literatúry akoby určovali umelecky inferiórni autori. Tí však môžu byť relevantní skôr pre sociológiu či históriu. Neznamená to, že takýmto textom sa nemá literárna veda venovať, no malo by to byť špecifické hľadisko, ktoré si plne uvedomuje tzv. špeciálne funkcie tohto typu diel. M. Habaj vychádza z premisy, že sociálny

pohľad na mesto je modernejší ako mravný (akoby mravnosť bola len historická fáza, ktorú historicko-materialistickí davisti prekonali). Takáto optika (ktorá bola a zostáva ľavicovou) redukuje a čiastočne i schematizuje literárnohistorický obraz obdobia, aj keď v článku nájdeme i nuansované a prenikavé sondy (napr. o skle, resp. obchodnom výklade ako rozhraničujúcom priestore). Nie som znalec tohto obdobia, ale ak by poéziu dvadsiatych rokov predstavovali len Smrek a/vs. davisti, tak by to bolo básnický dosť úbohé decénium. Pravda, výčitka o nekomplexnosti príspevku je vopred eliminovaná marginalizujúcou predložkou „k“, ktorou sa začína jeho názov. (Tento alibistický nešvár je inak v slovenskej literárnej vede značne rozšírený.)

Habajovu polarizáciu dedina – mesto, tradičné – moderné Ján Gavura rozširuje na triádu dedina – príroda – mesto, a najmä priberá do úvahy aj literárnohistorický smerový aspekt – symbolizmus. Jeho príspevkom sa tak zborník vracia väčšmi k literatúre a k zložitiam, ktoré sú bližšie k jej podstate. Pokiaľ ide o tému zborníka, J. Gavura veľmi výstižne charakterizuje „mestskosť“ L. Novomeského a dopĺňa to, čo chýba u M. Habaja: kontext ďalších autorov dvadsiatych rokov (Š. Krčméry, E. B. Lukáč, M. Haľamová, A. Žarnov, J. Smrek). Vo svojej „etude“ *Od motívu k metóde – koncept mesta v poézii prvej polovice medzivojnového obdobia* prináša spoľahlivé, i keď stručné charakteristiky aj týchto básnikov, no predovšetkým J. Smreka, u ktorého – ako píše – je súvislosť s urbánou problematikou „trochu preceňovaná“ (s. 34). Zároveň nielen u J. Smreka, ale aj u ostatných autorov zdôrazňuje, že tematika mesta by mala byť len východiskom „komplexnejšej recepcie“ (s. 35). A práve túto komplexnejšiu recepciu, i keď len vo východiskovej podobe, predstavuje Gavurova skica.

Príspevok Jaroslavy Šakovej s nie celkom jasným či skôr kostrbatým názvom *Téma*

mesta v tvorbe M. M. Dedinského v kontexte slovenského nadrealizmu je pokusom o interpretáčne čítanie dvoch Dedinského básní obohatené o hľadanie (viac-menej náhodné) motivických súvislostí u ďalších nadrealistov. Metodologicky je príspevok bezradný, nevedno, aká problematika sa v ňom rieši, jeho čítanie prináša rovnakú nudu ako slovenský nadrealizmus. Nepodarilo sa mi teda zistiť, o čom je Šakovej príspevok – ak to má byť len o Dedinského „poézii“ ako poézii, tak veľmi nestojí za pozornosť. Ak by sa podobné texty skúmali z hľadiska urbanológie (ak niečo také existuje), potom by mali svoju užitočnosť, no to sa tu nedeje. A neskúmajú sa ani z hľadiska literárnej estetiky ako nekvalitné texty (čo platí i pre značný korpus textov u M. Habaja). Výskum z tohto hľadiska – prečo sú nekvalitné? aké atraktory vplývajú na ich odchýlku od estetického zreteľa? – by mal zmysel, lenže hodnotové hľadisko je v značnej časti slovenskej literárnej vedy programovo obchádzané...

Práve Jaroslav Šrank v nasledujúcom príspevku *Podoby mesta v poézii socialistického realizmu (od konca štyridsiatych po začiatok šesťdesiatych rokov 20. storočia)* zreteľne upozorňuje na umeleckú inferiornosť socialistickorealistickej básní, a zbavuje tak tematologický prístup samoúčelnosti, keďže práve socialistickorealistickej témy sú epifonémami, ktoré sú skryto (a často i nezakryto) riadené ideologickým epicentrom. Socialistickorealistickej traktory sú teda poháňané ideologickými atraktormi. Autor prináša komplexné charakteristiky ideového a poetického prostredia a zakotvuje tematiku mesta do spoľahlivo nakreslenej „mapy“ socialistickorealistickej tém, motívov, žánrov a subžánrov. Dôležité tiež je, že odhaľuje aj tradičné (priam klasické) žánrové prototypy, z ktorých čerpá socialistická lyrika, inak sa zaklínajúca novosťou. Veľmi zaujímavé sú tiež sondy do tzv. lyrických situácií (napr. náhodné stretnutie v meste), ktoré J. Šrank

opäť zasadzuje do širšieho porovnávacieho rámca (J. Smrek, sociálne balady, ale aj Ch. Baudelaire). Šrankov prístup presahuje obzor tematiky mesta, čo nie je nedostatok, naopak, práve takéto kontextové uchopenie ozrejmuje aj zmysel skúmania parciálnej mestskej problematiky. V závere sa autor tiež náznakovo vracia k porovnaniu obrazu mesta v socialistickorealistickej a avantgardnej (resp. proletárskej) poézii a ukazuje, že to, čo je už v samotnej avantgarde maximálne zredukované (dvojpólový koncept mesta), dokázal socialistický realizmus zredukovať ešte viac, pripraviac mesto o záporný pól. Šrankovu štúdiu považujem za vynikajúci (a pútavo napísaný) príspevok k výskumu socialistického realizmu – ba čo príspevok: možno ho považovať za zakladajúci text nového prístupu k problematike slovenskej socialistickorealistickej poézie.

Článok Igora Hochela *Zakliate mesto Jána Stacha alebo Socialistický realizmus v konkrétnom rúchu* sa časovo posúva od kulminujúceho socialistického realizmu k jeho „dotrasom“. Prináša zároveň zaujímavý experiment: čítanie politicky angažovanej básne ako neangažovanej. Veľmi vhodne si na to našiel báseň Jána Stachu *Zakliate mesto*, v ktorej explicitne vyjadreným politickým prvkom je podtitul *Päť malých rekviem za súdruhom Antonínom Zápotockým*. Autor pokusne číta báseň ako by bez tohto podtitulu a ukazuje, že aj keď niektoré jej časti by obstáli ako autonómny lyrický text, iné zas predstavujú „socialistický realizmus vo vzorovom prevedení“ (s. 83). A uzatvára, že tu „dochádza ku kontaminácii stachovskej konkretistickej poetiky socialistickým realizmom alebo naopak, socialistický realizmus je tu kontaminovaný stachovskou konkretistickou poetikou. Nespochybniteľný básnický talent sa tu zreteľne bije s úsilím vyhovieť oficiálnemu (ideológii a politikou presadzovanému) estetickému kánonu“ (s. 84). Nepochybným kladom tohto užitočného

pokusy je aj prítomnosť hodnotového aspektu a tiež stručný literárnohistorický (a sčasti osobne ladený) úvod, ktorý menej zasvätenému čitateľovi ozrejmuje dobové edičné, literárne a kultúrno-politické súvislosti.

Veronika Rácová vo svojom príspevku *Inscenované mestá. Konštruktéri a architekti. Stavebný materiál: J. Šimonovič a M. Kováč* ťažiskovú pozornosť venuje poéme Jána Šimonoviča *Mesto*, ktorá je typickým produktom normalizačnej (hoci ona tento termín nepoužíva) poézie. Rácovej analýza tejto poémy prináša výstižné postrehy a charakteristiky nielen tohto diela, ale aj celkovej kultúrnej a politickej klímy sedemdesiatych rokov. Retrospektívne ju porovnáva s poémou Mikuláša Kováča *Moje mesto*, ktorá má zrejme predstavovať odlišnú atmosféru šesťdesiatych rokov. Porovnanie dáva vyniknúť predovšetkým dobovo konformnej a vykonštruovanej podobe Šimonovičovho *Mesta*. Tieto zistenia možno plne akceptovať, no predsa len by sa žiadala aj väčšia ostražitosť voči Kováčovej poéme, ktorá tiež nie je celkom intaktná voči rezíduám socialistického realizmu, najmä voči atmosfére konca päťdesiatych rokov, ktorá tiež bola – či chceme alebo nie – socialistická, i keď už civilnejšie a „humánnejšie“. Rácovej príspevok však v každom prípade vhodne a fundovane dopĺňa postupne sa rysujúcu druhú hlavnú tému zborníka (popri meste): socialistický realizmus s jeho neskoršími modifikáciami. Ak sa máme ešte vrátiť k M. Habajovi, je škoda, že nevníma svojich avantgardistov a proletaristov ako protosocialistických realistov – zborník tak mohol mať krásnu červenú niť.

Normalizačná poézia sedemdesiatych rokov mala nielen svojich koryfejov a majstrov (viď Šimonovič), ale aj učňov a učnice. Už to však neboli válkovskí „zafúľaní učni múz“, ale slušníacki učni Vojtecha Mihálíka. Tomuto malígnemu intermezzu slovenskej poézie sa venuje Ivana Hostová v príspevku *Novoslovci*

a *novoslovkyne v meste. K atribútom urbánneho priestoru vo veršoch začínajúcich autorov a autoriek v Novom slove (1972 – 1983)*. Autorka vychádza z premisy, že motív mesta a postoj k nemu je v období sedemdesiatych až osemdesiatych rokov mimoriadne relevantný pre názorovú i hodnotovú diferenciaciu mladej slovenskej poézie. Spočiatku sa tvorba autorov Nového slova mladých aj v tematike mesta jednoznačne podriaďuje oficiálnemu hodnotovému usporiadaniu podľa osi naše – cudzie (pričom „naše“ je malomesto oproti veľkomestu, resp. „naše“ veľkomesto Moskva oproti západným veľkomestám), no postupne sa u kvalitnejších autorov aj veľkomesto stáva našim, a pritom vôbec nie idylickým. I. Hostová pracuje aj so sociologickými zdrojmi a za zvláštnu zmienku stojí jej minivýskum o prevažne veľkomestskom pôvode „novoslovcov“, deklarujúcich pritom hodnotovú inferiornosť (veľko)mesta oproti rurálnemu prostrediu. Hostovej sonda je veľmi užitočná, pretože prináša diferencovaný pohľad na epizódu Nového slova mladých v dejinách slovenskej poézie.

Rovnako ako v prvom príspevku zborníka M. Habaj v poslednom príspevku Zoltán Rédey sa taktiež venuje svojim osvedčeným autorom: Štefanovi Strážayovi a Ivanovi Štrpkovi. Sústreďuje sa pritom na modalitu „lyrickej civilnosti [...] ktorej súčasťou je aj urbánnosť“ (s. 119). U Š. Strážaya v dvoch „malomestských“ básňach sleduje interferenciu („prestúpenie“) prírodného s urbánnym, aby napokon pripustil možnosť, že ide o ich antagonizmus. Pri výklade „veľkomestskej“ (bratislavskej) básne však už konštatuje „symbiózu sféry civilizačno-technickej [...] a prírodnej“ (s. 131). V ďalších pasážach príspevku sú vybrané mestské motívy sprevádzané typickým rédeyovským minucióznym interpretačným či úvahovým komentárom, ktoré smerujú ani nie tak k problematike mesta ako skôr k internej problematike Strážaovej poézie.

V záverečnej časti príspevku sa autor podobným spôsobom venuje Štrpkovým básňam, pričom za zaujímavý výsledok tohto skúmania možno považovať porovnanie „mestskosti“ oboch básnikov, ku ktorému však (opäť) chýba hodnotiaci komentár.

Záverom treba uviesť, že zborník je starostlivo zredigovaný, formálne náležitosti (poznámkový aparát, citovanie) sú zjednotené, jazyková úroveň príspevkov je veľmi dobrá. Zborník prináša nové zistenia a pohľady nielen na problematiku mesta (čo je vzhľadom na jeho vymedzenie prirodzené), ale aj – celkom spontánne, no možno aj zákonite – na otázky socialistického realizmu a jeho modifikácií. Tá prvá problematika je už známa a v slovenskej literárnej vede pomerne často pertraktovaná, aj keď – ako uvádza J. Šrank v slove *Na úvod* – predovšetkým v súvislosti s prózou, takže zborník je v tomto smere rozšírením záberu aj na poéziu. Tá druhá problematika – socialistický realizmus – ešte stále nie je uchopovaná bez zaujatostí rôzneho druhu, zborník však prináša viacero textov, ktoré možno považovať za kvalitatívne novú iniciatívu v skúmaní tohto fenoménu. Určite to nebol hlavný zámer konferencie, z ktorej je zborník „výstupom“, ale tak ako v prírodných vedách mnohé objavy vznikli ako „vedľajší produkt“ inak orientovaného bádania, rovnako aj tu sa popri tematólogii mesta celkom prirodzene vynorila problematika socialistického realizmu ako oblasť, ktorá priťahuje záujem bádateľov. Ten napokon v značnej časti 20. storočia intervenoval do toho, aký má byť obraz mesta v literatúre.

Na záver ešte pár slov o úvode. Úvody sa v takýchto prípadoch píšú nakoniec – tak aj tento od Jaroslava Šranka. Ale vlastne nie celkom. Jeho prvú časť totiž tvorí kvalifikovaná rešerš stavu bádania na tému mesta (ale aj širšie: priestoru) predovšetkým v česko-slovenskom, ale aj poľskom a ruskom vedecskom kontexte, ktorá by tak mohla byť akýmsi

východiskom pre metodológiu tematologickeho prístupu k slovenskému básnickému materiálu. To v prípade, že by išlo o koordinovaný tím. Tímy však v slovenskej literárnej vede už dlhšie nefungujú, a tak druhá časť úvodu, písaná ex post, je pokusom nájsť spojivá medzi jednotlivými príspevkami, čo nie je jednoduché, lebo nejde o kolektívnu monografiu, ale o konferenčný zborník. Zvykli sme si už, že to druhé najčastejšie pripomína vrecúško – ba často poriadne vrece – naplnené cukrovinkami rôzneho druhu, tzv. konferenčnú zmesku. V prípade tohto pomerne útleho zborníka však, našťastie, ide o výber s prevažne šťastnou rukou. Od ideálu „systematického výskumu básnických podôb mesta“ (s. 10) sme síce ešte ďaleko – a zrejme ho ani nikdy nedosiahneme, lebo čo je už na Slovensku systematické? –, no privítať treba i tieto individuálne sondy. Niektoré z nich sú nielen dostatočne hlboké a vopred kvalitne pripravené, ale aj následne vyhodnotené. A najmä to posledné môže byť aj inšpirujúce.

Valér Mikula

TATÁR, Jozef. *Diagnózy literatúry. O akademickej literárnej vede v Banskej Bystrici.* Banská Bystrica: Belianum, 2019. ISBN 978-80-557-1623-7.

Vedecká monografia Jozefa Tatára *Diagnózy literatúry* sa venuje reflektovaniu slovakistickej literárnej vedy na pôde banskobystrického vysokoškolského prostredia v premenách času (explicitne to konkretizuje doplňujúci názov práce). Ide o precízny pohľad historiografa literárnej vedy, interpretátora i kritika zároveň. I napriek tomu, že zobrazované prostredie je pre autora monografie „domovským stánkom“ – jednotlivých bádateľov a ich metodologické koncepcie či svetonázorové postoje, na ktoré sa vo svojich hodnoteniach odvoláva, detailne poznal – zachováva

si v hodnotení potrebný odstup, objektivitu. Výrazy, ktoré mi prichádzajú na myseľ po prečítaní celej publikácie, sú erudícia, koncepcnosť, systematickosť, výrazová i štylistická cizelovanosť.

Publikácia je rozdelená do dvoch častí. Prvá s názvom *Banskobystrická akademická literárna veda v čase a kritických spomienkach* v sebe integruje niekoľko tematicky modifikovaných častí. Autor vo vstupnej štúdií *Dejiny literárnej vedy v banskobystrickom vysokoškolskom prostredí* nielen sumarizuje, ale prostredníctvom svojich analyticko-komparatívnych lektúr prác „zakladateľských“ osobností a ich pokračovateľov vytvára skompletizovaný obraz o literárnovednom výskume v danom prostredí. Pôvodne z literárnohistorických i štrukturalistických modelov výkladu literatúry sa niektoré osobnosti jeho výberu orientovali v skúmaní i na spoločenský, ontologický i filozofický kontext. Zvýraznil, že i keď sa pokúšali svojimi textami naznačiť v literárnej vede autochtónne postoje prostredia (zvlášť voči nitrianskej enkláve), úsilie vymedziť sa (metodologicky, tematicky, koncepcne), nepopierali vývin, kontinuitu; potvrdzovali, že sú synergickou zložkou pri vytváraní celonárodného kontextu. Pripomínam, že uvedený obraz Tatárovoho reflektovania nie je iba subjektívnym analytickým sondovaním textov predstaviteľov literárnej vedy banskobystrického akademického prostredia, ale aj usúvzťažnením ich bádateľskej činnosti so spoločensko-politickými determinantmi doby. Takto v rámci chronologického konceptu približuje najskôr tvorivé aktivity I. Plintoviča, V. Marčoka, M. Jurča, Z. Kasáča, E. Gombalu v pred- i ponormalizačnom čase. Zdôrazňuje, že okrem tvorby monografických prác participovali na príprave rôznych antológií, učebných textov, študijných príručiek, ale i publikácií historiografického či encyklopedického charakteru. Autor okrajovejšie približuje tvorbu P. Valčka a M.

Harpáňa, orientovaných na modernú literárnu teóriu; súčasťou „ambiciózneho kolektívu“ prednovembrových čias boli podľa J. Tatára aj bádatelky ako I. Púchyová, B. Šimonová, K. Krnová a Z. Hurtaiová.

Zaujímavou časťou v práci je reflektovanie premien banskobystrického akademického prostredia. Aj pri približovaní obrazu ponovembrovej situácie J. Tatár uvádza jednotlivcov z meniacich sa kolektívov „katedry“ s čiastkovým záberom na ich relevantné literárnovedné dominanty. Tento obraz má v závere štúdie – a súvisí to s personálnym posilňovaním „katedry“, ako aj s približovaním zborníkových prác i početných grantových úloh – opisnejší, enumeratívnejší ráz.

Ďalšie kapitoly Tatárovej vedeckej monografie tvoria štúdie, ktoré veľmi rigorózne, ba až minuciózne zaujímajú postoj k vybraným obdobiam tvorby autorov, k ich literárnovedným prácam i reflektovaným oblastiam ich percepcie. Tento výber autorov i problematiky, ktorú si v ich súvislosti J. Tatár všima, je veľmi subjektívny a súvisí s viacnásobným rigoróznym reflektovaním ich tvorby (niektoré zo štúdií už boli predtým v modifikovanej podobe publikované). I napriek tomu, že pri konštituovaní konkrétnych kapitol pracuje s množstvom dobových zdrojov literárnokritickej a literárnohistorickej povahy, tieto koncepcie na základe dedukujúcich postojov usúvzťažňuje, objektívne vytvára obraz vedeckého života skúmaných autorov. Takýmto spôsobom poukazuje na juvenílie a literárnu publicistiku Z. Kasáča či na tendencie monografickosti v prácach E. Gombalu. Podnetný je i Tatárov pohľad na ponovembrové reinterpretované „návraty“ M. Jurča v oblasti detskej literatúry či portrét I. Sedláka ako kultúrneho a literárneho historika.

Druhá časť monografie – *Kritické pohľady na vedecké a odborné publikácie* – pozostáva z korpusu literárnokritických, recenzných postrehov k vedeckým i odborným prácam

bádateľov z banskobystrického prostredia. Príspevky tak dopĺňajú mozaiku k celkovému obrazu tohto synergicky modelovaného literárnovedného prostredia. Kvantita i povaha materiálov preto podnietila J. Tatára k húževnatej heuristike, a i keď k nim už nezaujíma interpretačné postoje ako v prípade predchádzajúcich štúdií, slúžia skôr ako zdrojové dokumenty, dôkazy bez komentárov.

Vedecká monografia J. Tatára *Diagnózy literatúry* je hodnotnou publikáciou o akademickej literárnej vede v Banskej Bystrici, o jej povahe i predstaviteľoch, ktorí ju svojím vedeckým zástojom budovali a v premenách času transformovali. Predpokladám, že kniha prinesie mnoho významných podnetov do diskusie o dejinách slovenskej literárnej vedy.

Jozef Brunclík

VŠETIČKA, František. *Francie literární.*

Jinočany: Nakladatelství H&H, 2019. ISBN 978-80-7319-130-6.

Meno českého literárneho vedca, prekladateľa a beletristu Františka Všetičku je v slovenskom prostredí známe najmä vďaka jeho prácam z oblasti literárnej teórie a histórie. Autorov systematický záujem o poetiku a kompozičnú výstavbu slovesného diela doposiaľ reprezentuje množstvo odborných publikácií, ku ktorým v posledných rokoch pridal aj niekoľko kníh populárno-náučnej literatúry. Práve do tejto skupiny patrí aj jeho najnovšia zbierka fejtónov s názvom *Francie literární*. Tá v nejednom ohľade nadväzuje na jeho predchádzajúce literárne miestopisy (trilógia *Olomouc literární* alebo *Polsko literární*), naplňajúce funkciu erudovaných sprievodcov po rôznych miestach a regiónoch, ktoré sú úzko späté s významnými osobnosťami umeleckej spisby.

Najnovšia kniha F. Všetičku obsahuje päťdesiatjeden fejtónov, abecedne zoradených

podľa priezvisk jednotlivých francúzskych a inonárodných (amerických, poľských či českých) tvorcov, ktorí dlhodobo, ale i krátkodobo žili a tvorili na území Francúzska. Ako uvádza už krátka anotácia na prebale knihy, „jednotlivé texty jsou výsledkem několikerých pobytů v Balzakově zemi, během nichž autor pořídil také řadu fotografií, jež fejetony doprovázejí“. Texty spolu s konkretizujúcim a doplňujúcim čiernobielym fotografickým materiálom tvoria v knihe súvzťažné celky, ktoré sa usilujú predovšetkým v stručnosti reflektovať život a dielo vybraných spisovateľov zaujímavých dôležitých miest v literárnej histórii, pričom zároveň nevynechávajú ani tých, ktorí stoja skôr na periférii vedeckého a čitateľského záujmu. Vo zväzku sa preto môžeme stretnúť s pútavými medailónmi, prinášajúcimi možnosť nahliadnuť do rôznych autorských poetík a osudov, ktoré F. Všetička ilustruje na pozadí spätosti človeka a miesta v historickom čase.

Jeho fragmentárne a gnómicky zhustené portréty, ktoré v mnohých prípadoch charakterizuje prítomnosť pointy, sa vyznačujú vysokou mierou faktografickosti, dokumentárnosti, ale aj subjektívnosti, vďaka čomu sa pohybujú na rozhraní vecnej a umeleckej literatúry. Za pozoruhodný preto možno označiť spôsob, akým autor nazerá na tvorbu konkrétnych spisovateľov v spojitosti s detailnými charakteristikami významných miest, v ktorých strávili časť svojho života a ktoré do veľkej miery ovplyvnili aj ich umeleckú činnosť. Na ploche celej knihy sa snaží poukazovať na *genius loci*, priestor a čas, ktorý mal v jednotlivých prípadoch značný vplyv na tvorbu, postoje a životné osudnosti ako H. de Balzac, E. Hemingway, Ch. Baudelaire, R. Rolland, K. Čapek, V. Nezval, A. Rimbaud, S. Anderson a mnohých iných.

Všetičkove cesty po stopách vybraných predstaviteľov svetovej literatúry vytvárajú topografický model mapujúci miesta, ich tvar

a najmä premenu toposu v plynutí času, ktorý sa na nich podpísal v rôznej miere. Nemožno sa preto čudovať autorovmu občasnému sklázaníu k nostalgii a sentimentu, ktoré čitateľ identifikuje hlavne pri jeho úvahách nad súčasným stavom zanedbanosti, či dokonca neexistencie niektorých dôležitých stavieb a kultúrnych pamiatok zastupujúcich kľúčovú úlohu v životoch spisovateľov. Všetičkova práca s objektívnymi faktami spolu s preukazovanou znalosťou kultúrnej histórie však podobné subjektívne emocionálne postoje funkčne vyvažuje, vďaka čomu možno celý súbor fejtónov označiť za nápaditý, zážitkový a vo všeobecnosti prínosný aj napriek stručnosti a biograficko-bibliografickej neúplnosti. Tá, pochopiteľne, vyplýva z nemožnosti spomenúť v knihe všetky významné miesta či aktérov literárneho života vo Francúzsku.

Absenciu niektorých mien, ktoré by mohli čitateľovi tohto súboru chýbať, však autor nahrádza pozoruhodným a detailným poznaním diela vybraných autorov spolu s historickými súvislosťami doplnenými o mnohé neznáme detaily zo sféry ich súkromia a vzťahov. V tomto smere je potrebné osobitne oceniť Všetičkov prístup k spracovanému materiálu – prameňom, ktoré v sebe zahŕňajú napríklad denníkové záznamy či súkromnú korešpondenciu niektorých spisovateľov. Vďaka tomu je možné nahliadnuť aj na ich dobové postoje, názory a pocity priamo vyjadrené v komunikácii s inými ľuďmi. Ako rovnako dôležité a vo vzťahu k uvádzaným dejinným faktom komplementárne sa javia i mnohé citáty z umeleckej spisby jednotlivých tvorcov, v ktorých sa odráža prepojenosť s určitým mestom, regiónom, stavbou či ulicou. Autor súboru sa prostredníctvom toho zamýšľa aj nad atmosférou textov citovaných básní, resp. prozaických úryvkov, čoho výsledkom je snaha o vytvorenie čo najkomplexnejšieho obrazu zachytávajúceho špecifickú spojitosť medzi človekom a miestom.

Všetičkova dôkladná znalosť Francúzska ako krajiny s bohatou kultúrnou tradíciou sa v jeho najnovšej zbierke fejtónov naplno prejavuje na každej strane. Texty nasýtené faktami, drobnými detailmi a často nečakanými súvislosťami majú aj napriek uplatňovaniu subjektívnych postojov a zdôrazňovaniu vlastných zážitkov tendenciu prinášať množstvo nových postrehov, ktoré obohacujú naše poznanie histórie a dotvárajú obraz literárnej kultúry konkrétneho regiónu v celej jej pestrosti. Ich prednosťou je vysoká miera nápaditosti, vtipu, zmyslu pre iróniu a pointu, no predovšetkým zrozumiteľnosti, ktorá

v súčinnosti s autorovou erudíciou a hlbokým záujmom o problematiku môže podnietiť čitateľov záujem o literatúru, rovnako ako jeho túžbu reálne cestovať na miesta úzko previazané so životom a dielom bardov svetovej literatúry. Sledovať, či a ako ich tvorbu ovplyvnili významné miesta, na ktorých strávili väčšiu či menšiu časť svojho života, však možno už aj z pohodlia domova. Stačí totiž siahnuť po Všetičkovej najnovšej knihe, ktorá znalosť z literatúry, histórie a života významných osobností približuje pútavou a nekonvenčnou formou.

Tomáš Lietavec