

Kapitoly zo slovenskej textológie / Ján Buzássy: Pláň → Pláň, hory

Veronika Rácová – Martin Navrátil

2021

Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Autori: Mgr. Veronika Rácová, PhD., Katedra slovenského jazyka a literatúry
Filozofickej fakulty UKF v Nitre
Mgr. Martin Navrátil, PhD., Ústav slovenskej literatúry SAV v Bratislave

Recenzenti: prof. PhDr. Marián Andričík, PhD.
doc. Mgr. et Mgr. Ján Gavura, PhD.

Publikácia vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0416/19 – Textologický a edičný výskum vybraných reedícií básnických zbierok vydaných od druhej polovice 20. storočia po súčasnosť.

Nitra 2021

Vydavateľ: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre

Technický redaktor: PaedDr. Peter Horváth,

Jazykový redaktor: Mgr. Tomáš Bánik, PhD.

Rok vydania: 2021

Rozsah: 166

Náklad: 120 ks

Vydanie: prvé

ISBN 978-80-558-1842-9

OBSAH

Úvod.....	5
1 Historický exkurz do diferenciacie typov vydaní.....	11
2 Vybrané teoretické aspekty	37
Základné fázy existencie textu. Rozdelenie textových prameňov a ich analýza.....	37
Problematika textových variantov	47
Problematika autorskej vôle a tzv. kánonického textu	61
Niektoré typy vydaní	70
3 Ján Buzássy – <i>Pláň</i> ([1970], 2012) a <i>Pláň, hory</i> (1982).....	89
<i>Pláň</i> a <i>Pláň, hory</i> v literárnokritickej a literárnohistorickej reflexii	92
Analýza textovej genézy <i>Pláne</i> na <i>Pláň, hory</i>	98
Kvantitatívna analýza variantov	102
Významová analýza variantov	106
<i>Krajina – ucho</i> (P), <i>Krajina vekov, krajina-ucho</i> (PH).....	110
<i>Mdlý kopijník, Scherzo, Ty, ktorý</i> (P, PH)	122
Ďalšie textové pohyby <i>Pláň</i> a <i>Pláň, hory</i>	134
Použitá literatúra	155
Menný register	163

ÚVOD

Legitimizovanie textu, ktorý sa odvíja od spleť vzájomných formálnych vzťahov a hierarchizácií sám za seba ako predmet vedeckého záujmu, zbavený historických, socio-psychologických či biografických súvislostí spojených s jeho tvorcom, sa v plnosti realizovalo najmä vďaka štrukturalizmu. Následná kritika snáh o oslobodenie textu od jeho autora spôsobovala, že literárny text sa vďaka tejto eliminácii nechápal v celej svojej hĺbke, v širších súvislostiach, bol neraz zredukovaný iba na formálnu stránku, z ktorej boli odstránené viaceré dôležité zložky. Nové výskumné územie sa potom, najmä na sklonku 70. rokov 20. storočia, otvorilo vďaka obráteniu pozornosti vedcov na rukopisy. Práve textovogenetické sústredenie na pretexty tvorivého subjektu umožnilo znovuobjavenie textu ako živej štruktúry vzájomných vzťahov, odkiaľ nemožno osobu spisovateľa v žiadnom prípade vylúčiť, pretože vznikajúcej štruktúre udáva nevyhnutné ladenie, koncepciu a zámer. Základnou tézou bolo, že až takto, v celej komplexnosti je možné uchopiť literárne dielo zvnútra, obsiahnuť jeho myšlienku, význam, čomu vo veľkej miere napomáha pochopenie procesu jeho utvárania autorom, jeho prededičnej a edičnej existencie.

Literárne dielo je totiž ešte aj dnes často vnímané ako hotový produkt bez vlastnej histórie, ktorá stojí na okraji nielen čitateľského, ale neraz i vedeckého záujmu. Pritom jeho vznik a premeny sú dynamickým a v mnohých ohľadoch i poučným procesom, vďaka ktorému môžeme v oveľa väčšej miere porozumieť nielen samotnému textu a motíváciám či zámerom jeho tvorcu, ale nezriedka aj literárnohistorickým charakteristikám obdobia, v ktorom vznikal, prípadne sa modifikoval či transformoval, je preto dôležitou historickou evidenciou.

Každý literárny text v sebe implicitne skrýva početné a mnohotvárne kreatívne fázy, ktorými prechádzal. Zachytené sú v škrtoch, vписoch či

prepísoch, v novom ustáľovaní prepísaného, v opätovných vstupoch autora do textu. Ich odkrytím možno sledovať písanie v stave zrodu, vývoj, premenu a postupné utváranie textu na literárne dielo.

Z fixácie procesu kreovania a transformácií možno vyčítať, s akými možnosťami autor rátaľ, aké realizácie zavrhol, k čomu sa opätovne vracal. Odzrkadľuje momenty, keď sa prípravná fáza zahŕňajúca napríklad pracovné náčrty či záznamy prechýľuje do ďalšej, späť s intenzívnou tvorbou diela, ktoré sa následne po jeho dokončení sprístupňuje verejnosti, získava určitý status, pozíciu, je reflektovaný v širšom ako privátnom meradle a takzvané spoločensky funguje. Výskum tohto procesu odhaľuje genézu a históriu literárneho diela, vďaka čomu sa neraz narúša či spochybňuje jeho zaužívaná recepcia, formulujú sa nové interpretačné hypotézy, prinášajú nové náhľady.

Proces fáz vznikania a následne i existencie literárneho diela, teda oblasti späť s históriou, genézou či autorstvom, mapuje textológia, vedecká disciplína na pomedzí lingvistiky a literárnej vedy. Hoci základy disciplíny, ako uvidíme v úvodnom historickom exkurze, siahajú ešte do posledných fáz 19. storočia, začiatky nesmelého kreovania teoretickej textológie sa na Slovensku datujú do obdobia päťdesiatych rokov 20. storočia. Ovplynili ich, paradoxne, dejinné okolnosti súvisiace s rokom 1948, ktoré znamenali zrušenie decentralizácie a demokratického modelu kultúry a zaviedli centralizáciu na všetkých úrovniach fungovania spoločnosti (k tomu pozri aj Liba, 2005). Kultúrna politika štátu zahŕňajúca nielen ekonomickú podporu vytýčených projektov, ale aj prísnu kontrolu jednotlivých realizácií, so sebou priniesla požiadavku sprístupňovať diela klasikov slovenskej literatúry čo najširším masám. Tento cieľ, ktorého kľúčovým slovom bola práve masovosť, sa uskutočňoval prostredníctvom na to určených edícií – napríklad Hviezdoslavova knižnica či Naši klasici.

Hoci samotná idea sprístupnenia literárnych diel tzv. „klasikov“ bola vo svojej podstate správna, jej realizácia mnohokrát vyústila do rôznych deformít, ktoré súviseli najmä so sprievodnými textami uvádzajúcimi vybrané dielo, teda predslovmi či doslovmi. Príprava jednotlivých zväzkov však otvorila aj inú, vopred koncepcnejšie nezamýšľanú požiadavku – potrebu precíznejšie formulovať edičné princípy a prístupy, ktoré boli v dovtedajšom období značne rozkolísané až náhodilé. Pôvodné literárne dielo sa nezriedka svojvoľne pozmeňovalo, a teda i deformovalo, napríklad uplatňovaním tzv. kombinačnej metódy, následné interpretačné deformity potom neraz spočívali aj v jeho (neraz ideologicky podfarbenom) vysvetľovaní v sprievodných textoch.

V súvislosti so začiatkom teoretického uvažovania o disciplíne, ktoré vychádza, ako už bolo spomenuté, z praktických (edičných) realizácií, je nevyhnutné pripomenúť mená ako Jozef Felix, Karol Rosenbaum, Mikuláš Bakoš, František Miko, Jozef Ambruš či Michal Gáfrik. Boli to práve títo vedci, ktorí sa usilovali disciplínu do istej miery ustáliť, či už otvorením otázky edičných pravidiel, alebo svojou vlastnou edičnou prípravou diel klasikov.

Päťdesiate a šesťdesiate roky 20. storočia by sme mohli z odstupu času hodnotiť ako obdobie zvýšeného záujmu o problematiku textologickej a edičnej prípravy kníh, nasledujúce dve dekády ešte čerpali z tohto obdobia. Po týchto rokoch však disciplína na Slovensku upadá do stagnácie, z čoho ju vymaňujú iba sporadické individuálne edičné aktivity, o ktorých sa však verejne nediskutuje a nie sú ani odborne kriticky reflektované. Aktivizáciu, v zmysle opätovného rozvíjania teoretického uvažovania a reflexie edičných realizácií, zažila disciplína až v posledných rokoch, najmä vďaka impulzom z českého vedeckého prostredia – vznikom Oddělení edičního a textologického na pôde Ústavu pro českou literaturu Akademie věd ČR v roku 2007, kde v súčasnosti pripravujú

i nové typy tzv. hybridných edícií. Zo slovenských stimulov je potrebné spomenúť vznik odboru editorstvo a vydavateľská prax na Katedre slovenského jazyka a literatúry Filozofickej fakulty Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre v roku 2009, ktorého súčasťou je aj štúdium textológie a edičnej prípravy publikácií. Impulzy pri oživovaní disciplíny priniesol svojou organizačnou prácou na spomenutej katedre okrem iných napríklad aj Dušan Teplan, ktorý inicioval rubriku Textológium v časopise Litikon a uverejnil *Výberovú bibliografiu k moderným dejinám slovenskej textológie* (2016). Ďalším dôležitým momentom v prehlbovaní teoretickej reflexie problematiky bol vznik Oddelenia textológie a digitálnych projektov v Ústave slovenskej literatúry SAV v Bratislave v roku 2018.

V rámci rozbiehajúceho sa textologického výskumu sa neprestajne vynárajú dôležité teoretické otázky. V prvom rade je to problematika textových prameňov a ich identifikácie, pričom sa záujem rozširuje aj na samotný proces textácie, teda vznikanie textu a terminologické uchopovanie textovej reality. Rovnako živá je však aj problematika evidencie textových variantov. Vďaka ich výskumu vieme zdokumentovať zásahy do textu, pohyb zmien, ich kombinácie, odhadovať ich motivácie a pod., čo sa premieta aj do aplikovanej časti disciplíny, do rozhodovania o edičných koncepciách a typoch vydania. Dôležitou teoretickou sférou je aj otázka autorskej vôle, s čím je prepojená problematika tzv. vydania poslednej ruky. Všetky tieto teoretické oblasti sú predmetom nášho výskumného záujmu, ktorého čiastkové výsledky ponúkame v tejto publikácii.

Záverčnú kapitolu potom tvorí snaha o poukázanie na uchopenie dynamického pohybu medzi dvomi variantmi skladby Jána Buzássyho *Pláň* ([1970]¹, 2012) a *Pláň, hory* (1982). Natíska sa tu otázka, ako

¹ V hranatých zátvorkách uvádzame rok vzniku strojopisného variantu skladby *Pláň*.

dostatočne ilustratívne informovať o premenách umeleckých diel a ako tieto premeny prezentovať. Slovenská tradícia po krátkej dobovej vydavateľskej konjunktúre spojenej so snahou o vyšší edičný štandard a náročnejší kritický aparát v päťdesiatych, prípadne šesťdesiatych rokoch veľmi skoro rezignovala na snahu o zachytávanie textových variantov, ba niekedy aj na minimálne informovanie o prameňoch edície a textovej premenlivosti. A aj v čase, keď sa o registrovanie textového pohybu pokúšala, stávalo sa tzv. lemmatizované rôznočítanie (textové odchýlky) ťažkopádnym inventárom, ktorý si vyžadoval na rekonštruovanie variantu azda toľko námahy, koľko si žiadalo zostrojenie kritického aparátu. Vari najadekvátnejším riešením sa ukázali synoptické rôznočítania použité Michalom Gáfrikom pri zostavovaní vedeckého vydania dvoch zväzkov básnického *Súborného diela Ivana Krasku* (1966, 1993). No bádatelia upozorňovali aj na to, že pri „bujnom“ prepracovaní poézie aj takýto aparát môže zlyhať a stať sa neprehľadným (FLAIŠMAN – KOŠÁK, 2009, s. 271).

Do tohto limitovaného potenciálu tlačenej prezentácie básnického variovanie toho istého diela vniesli nové možnosti digitálne technológie. No v nejednom prípade nedokáže ani takýto aparát dostatočne vyjadriť dynamiku medzi intratextovými súvislosťami dvoch redakcií básnickej zbierky či skladby, medzi románom a jeho prepracovaním až do chvíle, kým nie je interpretačne „oživený“. V takýchto prípadoch majú svoje opodstatnenie analytické štúdie (KRÁLÍK, 1962, s. 77), ktoré môžu mať jednak svoje edičné konzekvencie, ale napokon môžu vyústiť aj do interpretácie textového pohybu. Naša štúdia zaoberajúca sa dvomi variantmi skladby Jána Buzássyho *Pláň* ([1970], 2012) a *Pláň, hory* (1982) ponúka varianty s úpravami, ktoré nie sú iba „kozmetické“ (gramatické opravy a pod.), ale majú nepopierateľnú relevanciu pre interpretáciu textu. Zistenia, ktoré z nášho výskumu vyplynuli, vytvárajú predpolie na realizáciu a prehĺbenie ďalších výskumov.

1 HISTORICKÝ EXKURZ DO DIFERENCIÁCIE TYPOV VYDANÍ

Na Slovensku nemáme dosiaľ príručku textológie a editológie² zameranú na novšiu slovenskú literatúru,³ a tak nie sú definičné charakteristiky jednotlivých typov vydaní zachytené v syntetizujúcej publikácii ani normatívne, ani deskriptívne v ich historickom vývoji, ale sú rozptýlené v štúdiách a kritických komentároch, zväčša ako postuláty a direktívy bez explicitne načrtnutého širšieho kontextu uvažovania o danej problematike. Existovalo ich uzuálne použitie, ktoré ale vo vedomí jednotlivých bádateľov a editorov malo svoje odlišné významové odtienky a prekryvy. Slovenských čitateľov možno bezpečne odkázať na jazykovo

² Termín editológia, ktorým chceme obohatiť terminologický aparát slovenských textovokritických štúdií, sa používa v obdobných kontextoch ako edičná prax alebo editorstvo, v tomto zmysle tvorí komplementárny pojem k pojmu textológia (už od šesťdesiatych rokov chápanej ako autonómna disciplína). Postavenie editológie je však odvodené od textológie. Textológia zahŕňa všestranný výskum histórie textu, ktorý nie je primárne zameraný na vydávanie textov literárnej minulosti. Editológia sa potom zaoberá hľadaním adekvátnych foriem edičného sprístupňovania literárnych diel minulosti, a to v závislosti od predchádzajúceho textologického výskumu. Podľa postulátu *Editora a textu* (1971), že textológ nemusí byť editorom, ale editor musí byť textológom, analogicky platí, že textologický výskum nemusí zákonite nájsť svoj výraz v edičnom výsledku, ale edičný výstup by mal byť podopretý textologickým výskumom. Týmto nie sú pojmy edičná prax a editorstvo diskvalifikované. Ďalšou výhodou termínu je univerbiácia. Na rozdiel od pragmaticky zameranej edičnej praxe termín v sebe implikuje aj moment koncentrovanej teoretickej a metodologickej reflexie vlastnej činnosti. Pozri aj KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 11 – 12.

³ Z hľadiska potreby analyticko-synteticky reflektovať slovenskú vydavateľskú prax neprinášajú vysokoškolské učebnice *Úvod do textovej kritiky* (1952) Miloslava Okála, určená predovšetkým adeptom klasickej filológie, a Marcely Antošovej *Textológia* (2010), zhrňajúca najmä poznatky českých príručiek *Editor a text* (1971) a *Textologie: teorie a ediční praxe* (1993), želaný efekt.

prístupné zdroje, ktoré poskytujú dostatočnú orientáciu v problematike typologickej diferenciacie vydaní, najmä na poslednú českú publikáciu tohto zamerania, kompendium *Editologie (Od náčrtu ke knize)* (2018) autorského kolektívu pod vedením Michala Kosáka a Jiřího Flaišmana.⁴

Explicácia bude v nasledujúcich riadkoch vychádzať nielen z tradičného chápania jednotlivých typov, ale aj z konkrétnych historických realizácii v slovenskom prostredí, z konfrontácie s pomenovaniami ekvivalentných typov publikácií v odlišných tradíciách, resp. ako reakcia na problematiku pojmové uchopovanie niektorých typov publikácií. Cieľom nasledujúcich pasáží teda nebude mechanicky opakovať napísané (v minimálnej miere treba niektoré kľúčové informácie zopakovať), ale predovšetkým poskytnúť k daným oblastiam „slovenskú“ optiku a letmo načrtnúť vzťah konkrétnych edícií k zmieneným typom vydaní.

Edičné výstupy z práce textológa sa prejavujú v rôznych formách. Keď editor pristupuje ku koncipovaniu edície, najprv si kladie otázku, komu bude pripravovaná edícia určená, na čo bude slúžiť a ako tento cieľ – aj vzhľadom na dochovanosť pramennej dokumentácie – dosiahnuť. Ďalšie faktory vstupujúce do rozhodovania o podobe pripravovaného vydania sú „zohlednění původní autorské koncepce, promítnutí dosavadního stavu poznání daného díla jeho fungování (sociálního úzu) v literárním kontextu, zohlednění podoby dosavadních edičních uchopení, sledování vnitřní logiky editovaného díla, rozhodování o účelu a smyslu edice, zohlednění typu adresáta, pro kterého je text připravován, či informační přehlednost vydání“ (KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 81 – 82).

⁴ V slovenskom povedomí azda dodnes rezonuje príručka *Editor a text* (1971) zostavená autormi pod vedením Rudolfa Havla a Břetislava Štorka, neskôr jej poznatky aktualizoval v publikácii *Textologie. Teorie a ediční práce* (1993) autorský kolektív vedený Pavlom Vašákom.

Ak máme z editologického hľadiska hovoriť o typoch vydaní, musíme si uvedomiť existenciu viacerých hľadísk, ktoré sa pri diferenciacii vydaní, ale aj pri ich samotnej príprave vzájomne prelínajú. Podľa určenia edície, rozsahu a charakteru dostupného materiálu medzi nimi editor balansuje. Azda základnou dichotómiou je delenie podľa *adresáta* na čitateľské a vedecké vydanie. Z hľadiska *kompletnosti*, podľa rozsahu spracovávaného materiálu sa uvažovanie pohybuje na škále akademické vydanie – súborné spisy – vybrané spisy – výber – reedícia jednotlivého titulu. Z hľadiska *kritického prístupu* sa edície delia na dokumentárne (tie sa ďalej delia na diplomatické a faksimilované), kritické (edície pripravované na základe textovej kritiky) a pragmatické (mechanické prebratie textovej predlohy), čiastočne sa toto kritérium prekrýva s hľadiskom prístupu k *úprave textu* od diplomatického prepisu textu cez rôznu mieru intervenovania do jazykovej podoby textu až po adaptáciu. Vnútorne členenie vydania a štruktúracia dochovaného materiálu sa často riadi chronologickým, žánrovým alebo tematickým hľadiskom, ale najčastejšie ich primeranou kombináciou.

Rozvoj moderných technológií prispel aj k rozlišovaniu edícií podľa *nosiča* edičného výstupu na printové (tlačené) edície a edície digitálne. Nie je možné postihnúť na tomto obmedzenom priestore danú problematiku vyčerpávajúco vo všetkých jej prejavoch, ale uvedieme aspoň reprezentatívne príklady. Ďalšie príklady s charakteristickými črtami jednotlivých typov vydaní sú v podkapitole označenej názvom *Niektoré typy vydaní*.

Základné delenie typov vydaní vychádza z modelovej dichotómie zo zamerania na adresáta (vedec – čitateľ), resp. zo zamerania na možnosti využitia (vedecké – čitateľské), medzi vedecky zameraným čítaním a čítaním orientovaným predovšetkým na čitateľský zážitok. Táto dichotómia sa tak prejavuje v rozlíšení vedeckého a čitateľského vyda-

nia. Medzi týmito dvoma pomyselnými pólmi existuje široké spektrum konkretizácií.

Kľúčová dištinkcia medzi oboma typmi vydania vyplýva zo spôsobu a miery ich komentovania. Vedecké vydanie je vybavené rozsiahlym kritickým aparátom, ktorý je verbalizovaným výsledkom textovokritického bádania, ktorý sa zároveň stáva východiskom ďalšieho výskumu. Obsahuje edičnú správu (edičnú poznámku, edičný komentár a pod.) o vydávanom texte (resp. textoch), jeho textové pramene, miesto ich uloženia alebo zdrojový dokument, jeho genézu, literárnohistorické situovanie, výsledky kolácie variantov zachytené špeciálnym záznamom odchýlok, tzv. rôznočítaní (pri náročnejších kompozičných rozdieloch iným, prireranejším spôsobom komentovania), výber východiskového textu, spôsob jeho ustaľovania (reštitúcií, emendácií, konjektúr a pod.) a editorskej manipulácie s textom z hľadiska jeho jazykovej modernizácie a rôzne typy registrov. Čitateľské vydanie takýto vyčerpávajúci aparát neobsahuje, ale aj pri ňom sa vyžaduje aspoň minimálny štandard informovania o prameňoch edície a zreteľný a jasný opis aktualizácie autorského jazyka (žiaľ, v slovenskej praxi je to často ignorované). Pri oboch typoch vydaní sa v slovenskom kontexte predpokladal nejaký typ interpretačného vstupu alebo dopovedania (úvod – doslov), v lepšom prípade literárnohistorické situovanie diela.⁵ Otvorenou otázkou, ktorá sa v čase premieňala, zostáva, či má byť textové znenie v oboch typoch vydania rovnaké, alebo sa aj v tejto oblasti majú vedecké a čitateľské vydanie odlišovať. Napokon, každým jedným vydaním sa aktualizujú, revitalizujú, potvrdzujú alebo prehodnocujú charakteristiky typu vydania.

⁵ Český textológ a editor Michael Špirit hovorí v súvislosti s tradíciou doslovov pred rokom 1989 o metodologicky i noeticky najslabšom článku edičného aparátu (ŠPIRIT, 2019, s. 26). V edičnom sprístupňovaní diela by pred jednostranným vykladačským usmerňovaním čitateľa malo mať prednosť skôr textologické, bibliografické a literárnohistorické zachytenie diela.

Rôzne ekvivalentné pomenovania alebo pomenovania pomedzných typov vydania cirkulovali v editologickom diskurze v závislosti od tradície, z ktorej sa preberalo, od prekladu, od pochopenia úloh vydania, resp. aj od citlivosti práce s termínom. Andrej Mráz hovoril prsto o náukovom a čitateľskom vydaní (MRÁZ, 1949 – 1950, s. 219), poľský editor Konrad Górski rozlišoval vydanie určené pre vedecký výskum, vydanie vedecko-didaktické, vydanie školské, vydanie populárne a súborné vydanie (podľa PRÍDAVKOVÁ, 1957a, s. 90 – 91); Dmitrij Dmitrijevič Blagoj rozlišoval vedecké, populárne a akademické vydanie (podľa PRÍDAVKOVÁ, 1957b, s. 509); Jevgenij Ivanovič Prochorov rozlišoval dokumentárne, kritické, masové (podľa PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ, 1964, s. 69); Cyril Kraus (1969, s. 215) rozlišoval diplomatické, kritické a čitateľské vydanie. Ešte diferencovanejšiu typológiu ponúkol Andrej Leopoldovič Grišunin: vychádza zo základnej bipolarity populárne – vedecké vydanie, vedecké vydania však ďalej delí na diplomatické, kritické, faksimilné, hypotetické a akademické (podľa PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ, 1976, s. 483). Michal Gáfrík sa deklaratívne prihlásil k synonymnému chápaniu prívlastkov akademický, vedecký a kritický (GÁFRIK, 1993, s. II).⁶ Takže keď sa tieto termíny používajú, často ich obklopuje vágna predstava o hraniciach medzi nimi a ich presnou obsahovou náplňou, no pohybujú sa na škále medzi dvomi modelovými adresátmi, používateľmi – „bežným“ čitateľom a odborníkom.

Možno si všimnúť, že v tomto alebo popri tomto dichotomickom modeli sa často objavujú aj atribúty kritický a akademický. To neraz spôsobuje problém pri dorozumení, pretože atribúty vedecký, kritický

⁶ František Miko oproti čitateľskému vydaniu použil dokonca okrem trojice vedecké, kritické, akademické aj kanonické vydanie (MIKO, 1985, s. 508). Je otázne, či šlo iba o terminologické nedorozumenie, alebo sa tým pokúšal vyjadriť, že v čitateľskom vydaní sa môže s výberom východiskového textu nakladať voľnejšie.

a akademický sa často kontextovo prekrývajú. Preto nie je vždy jasné, či konkrétny autor atribút používa len ako synonymný (a tak napr. nerozlišuje medzi vedeckým a akademickým vydaním), alebo bližšie určuje vydanie pridaním ďalšieho atribútu (napr. vedecké, akademické vydanie), alebo sa nezmieňuje o istom type vydania, pretože vzhľadom na kontext svojich vyjadrení alebo vydavateľských podmienok v slovenskom prostredí považoval za irelevantné spomínať túto eventualitu (napr. akademické vydanie). Urobiť v tom poriadok a prispieť tak k zníženiu komunikačných šumov nie je jednoduché, pretože neexistuje taká vedecká autorita, ktorá by mohla preskriptívne určiť používanie týchto pojmov. Toto vyjasňovanie je navyše sťažené aspoň sedemdesiatročnou – k tomu značne chaotickou – tradíciou používania týchto termínov. Vnášať do nej ex post poriadok by neprineslo želaný efekt. Omnoho účelnejšie bude upozorniť na kontextové použitie jednotlivých termínov, aby sa pri strete s konkrétnym textom vedel čitateľ zorientovať. Azda sa teda dá aspoň registrovať uzuálne, konvenčné použitie týchto termínov a pokúsiť sa stabilizovať zvyčajný, najčastejší obsah jednotlivých spojení.

Je zrejmé, že atribút *kritický* v spojení kritické vydanie má znamenať, že vydávaný text prešiel textovou kritikou (a je v tomto zmysle opozíciou k dokumentárnemu vydaniu – diplomatickému i faksimilovanému). Za normálnych okolností by to teda malo znamenať, že kritické vydanie môže byť aj čitateľské, aj vedecké.⁷ „Nekritickosť“, a teda problematickosť vydavateľského postupu sa vyhrotene obnaží práve vtedy, keď pri mechanickom pretlačení textu vydanie preberie bez podozrenia aj nezámerné chyby z predlohy. Napriek tomu sa však termín kritické vy-

⁷ Takto problematizuje atribút „kritický“ D. S. Lichačov. Každá edícia totiž „musí vycházet z předběžného prozkoumání textu“ (LICHÁČOV, 2015, s. 73), preto je takáto edícia aj kritická. – Vzhľadom na takéto chápanie považuje M. Špirit v súvislosti s edíciou Česká knihnice (vychádza od roku 1997) spojenie „kriticky prověřené čtenářské vydání“ za vyprázdnené, pleonastické označenie (ŠPIRIT, 2019, s. 17 – 18).

danie často používal ako synonymum termínu vedecké vydanie (Cyril Kraus, Karol Rosenbaum, Michal Gáfrik).

Kdesi popri vedeckom póle ako jeho pomyselný vrchol je akademické vydanie. Pomenovanie akademické vydanie vzniklo pravdepodobne z presvedčenia, že práve akademické prostredie je zvláštne disponované⁸ na prípravu edícií, ktoré obsiahnu všetok dostupný textový materiál (nevylučuje to však možnosť, že sa v budúcnosti objavia ďalšie prameňe). Keďže však v skutočnosti – ako zo sovietskej reality usúdil D. S. Lichačov – akadémia chystala rôzne vydania, prívlastok „akademické“ chápal ako synonymum pre „vzorové vedecké“ (LICHÁČOV, 2015, s. 74). Aj atribút akademický niektorí bádatelia používajú ako synonymum prívlastku vedecký. Ako sa teda v slovenskom kontexte formovala dištinkcia medzi oboma typmi vydaní, prípadne chápanie termínov kritické a akademické vydanie a ako sa diferencovali typy vydaní?

V uvažovaní Jozefa Karola Viktorina (1822 – 1874) ešte nebol zreteľne formulovaný zámer diferencovania vydaní.⁹ V jeho ponímaní malo vydanie jednoducho sprostredkovať nedostupný text. No už v jeho vydavateľskej praxi¹⁰ možno spozorovať kritický prístup k textovým prameňom a prvé nábehy k postupom (ešte pozitivistické zhromažďovanie textových prameňov, ich bibliografické zaznamenávanie a kolácia; k Hollého spisom pripojil aj paralelné porovnanie prepisu východisko-

⁸ Tak to napokon chápal aj Jozef Ambruš (1972a, s. 66).

⁹ V prítomnej kapitole nateraz rezignujeme na sporadické pokusy odvodzovať začiatky slovenskej edičnej praxe (ako reflektovaného, hlboko zdôvodneného postupu opätovného sprístupňovania staršieho textu, pri ktorom by sa súčasne dbalo predovšetkým o spoľahlivosť textového znenia) od redaktorskej a editorskej práce Daniela Krmana, Bohuslava Tablica či Michala Rešetku a ďalších a ponechávame ich otvorené nasledujúcemu výskumu.

¹⁰ V korešpondencii medzi Jozefom Karolom Viktorinom a Andrejom Sládkovičom vidno, že Viktorin porovnával jednotlivé varianty Sládkovičových textov, s kritickou pochybnosťou sa díval na vydanie *Maríny* z roku 1846 a pokúšal sa o explikáciu zahmlených miest.

vého textu a ním vykonanej aktualizácie), ktorých rozvinutá podoba sa neskôr stala neoddeliteľnou súčasťou vedeckých edícií a ich aparátov. *Spisy básnické Andreja Sládkoviča* (1861) označil za „sobrané“ (VIKTORIN, 1861, s. 391). Vydávanie *Jána Hollého Spisov Básnických* (1863) reagovalo aj na všeobecnú nedostupnosť Hollého diela (texty vyšli predtým samostatne tlačou alebo boli publikované v almanachoch Zora). Viktorin ich koncipoval ako „výbor“ toho, čo sa mu zdalo dôležité z hľadiska národného života (VIKTORIN, 1863, s. XXV). V tomto kritériu bolo možné čítať aj esteticky motivovaný zreteľ, zároveň Viktorin nepriamo naznačil možnosť odlišného koncipovania edície, ktorá by bola orientovaná na odborníkov – to mali byť podľa neho jediní záujemcovia o súborné vydanie Hollého diela. Druhou páčivou otázkou Viktorinovej edície bola oprávnenosť a miera aktualizácie jazyka. Na tomto mieste postačí len v krátkosti konštatovať, že nevstupovať do autorovho jazyka považoval Viktorin za anachronizmus, no ešte odvážnejším zásahom vzdorovala časomerná povaha Hollého poézie.

Okrem inštinktívneho kritéria úplnosti, ktoré chápal ako nárok odborníkov, v tomto období ešte nemožno hovoriť o cieľavedomej a systematickej snahe definovať rozličné typy vydaní. No k sľubnému posunu v tejto oblasti prišlo už tým, že sa reedícia literárneho diela nestala záležitosťou mechanického pretlačenia predchádzajúceho vydania alebo necitlivej jazykovej aktualizácie,¹¹ ani editor nepristúpil svojvoľne k manipulácii s textom bez toho, aby sa o tom pokúsil informovať, a navyše, pri príprave vydania už sú zrejmé známky bádania a kritického prístupu.

Dôsledkom nedostatku kultúrnych pracovníkov a neprítomnosti dostatočného inštitucionálneho zázemia bolo, že vklad do edičnej práce prinášala enormná snaha jednotlivcov. Na Viktorinov spôsob prá-

¹¹ Michal Rešetka (1794 – 1854), ktorý pripravil na vydanie *Valašskú školu* Hugolína Gavloviča, text necitlivo previedol do bernolákovčiny a upravoval ho aj z vieroučného hľadiska.

ce nadväzovali a svojou edičnou činnosťou upevňovali kritický prístup k prameňom veľkým osobným nasadením predovšetkým Jozef Škultéty (1853 – 1948) a neskôr Štefan Krčméry (1892 – 1955). V kritickej odpovedi na recenzentské výčitky Jozef Škultéty naznačil svoje očakávania o príprave edície. Rázne sa staval proti nekritickému preberaniu textu, vyžadoval reštitúciu textu s oporou v kolácii s inými prameňmi a poctivú heuristickú prácu (ŠKULTÉTY, 1897, s. 3 – 4). Sám alebo v spolupráci s autorom sa podieľal na príprave edícií tvorby Jána Hollého, Karola Kuzmányho, Sama Chalupku, Pavla Országha Hviezdoslava, Martina Kukučína, Andreja Sládkoviča a ďalších.

Sľubné predpoklady zvýšiť úroveň edičnej práce na Slovensku sa objavili so vznikom Československa, v ktorom mali Slováci ako štátotvorné etnikum lepšie podmienky na sebarealizáciu. Organizačná báza sa utvárala obnovením Matice slovenskej. Očakávania sa spájali aj s osobou Jaroslava Vlčka (1860 – 1930), ktorý sa zapojil do polemík o spôsobe vydávania klasikov v Čechách. Vo svojej brožúre *Několik slov o našich vydáních Českých spisovatelů XIX. století* (1906) vstupoval do sporu o edičných praktikách vyvolaného rôznym spôsobom vydávania diela Karla Hynka Máchu a porovnal v nej svoje edičné riešenie s riešením Jaroslava Šťastného. Ako vidno na Vlčkovej ochote akceptovať dokumentárny prístup pri príprave edícií pre úzky okruh odborníkov, v otázke textovej úpravy pripúšťal odlišenie čitateľského a vedeckého vydania.

Už v tomto období zreteľnejšie prichádza k snahe rozlíšiť intenciu edícií podľa adresáta a podľa kompletnosti vydania. Vlček koncipoval v roku 1921 dva ambiciózne projekty: Založil edíciu *Diela spisovateľov slovenských* (1921 – 1938) a *Čítanie študujúcej mládeže slovenskej* (1921 – 1947).¹² Prvá sa mala koncentrovať na vydávanie súborných diel

¹² Na edíciu neskôr koncepcne i názvom nadviazala známa edícia vydavateľstva Tatran z rokov 1968 – 1991, ktorej zväzky nachádzame dodnes vo verejných i súkromných knižniciach. Z podobného modelu, aký predstavovali

význačných slovenských autorov, druhá mala prístupným spôsobom prezentovať stredoškolskej mládeži významných slovenských autorov. *Diela spisovateľov slovenských* Vlček v súlade s koncepciou hodlal vybaviť rozsiahlejším vedeckým aparátom. Napokon sa však tento plán neuskutočnil.

Vlčkova agilita v rámci matičného odboru pre školské knihy a v oblasti prípravy stredoškolských čítaniek vyústila do redigovania „medzivojnovej“ matičnej edície *Čítanie študujúcej mládeže slovenskej*, ktorá textovou úpravou budovala na princípoch *Diel spisovateľov slovenských* (v tom zase možno vidieť dostredivé smerovanie v textovej úprave oboch edičných typov). Nevydávali sa v nej však súborné diela autorov, ale najvýznamnejšie diela od staršej slovenskej literatúry napokon až po medzivojnové texty, resp. aj zahraničné diela, niekedy boli zväzky koncipované ako antológie, ale boli v nej publikované aj výbery z korešpondencie a kritických statí a neraz suplovala absenciu či nedostatok školských čítaniek. Súčasťou každého zväzku bol literárnohistorický komentár, diferenciálny slovensko-český slovníček (intencionálne zameraný na českých študentov) a stručné biografické údaje o autorovi. Vlček edíciu viedol do roku 1929 (po ňom Ján K. Garaj, Ján Marták, Karol Rosenbaum).

Už vo Vlčkových edíciách sa nachádzali len veľmi stručné a na dôvažok veľmi všeobecné edičné poznámky, z ktorých jasne nevyplývajú všetky editorské operácie.¹³ Reeditované diela z Matice slovenskej však neraz vychádzali iba ako pretlač predchádzajúcich vydaní (prípadne s neohlásenými editorskými zásahmi) bez akejkoľvek edičnej poznámky a aparátu, čo sa postupne začalo pociťovať ako nedostatočné (často aj bez uvedenia editora). V tej dobe Ambruš naopak vysoko oceňoval tex-

edície *Čítanie študujúcej mládeže*, vychádzala aj nedávna *Knížnica slovenskej literatúry* (2005 – 2014).

¹³ Niektoré jeho subjektívne zásahy kriticky zhodnotil Jozef Ambruš (1937).

tovokritickú prácu českého profesora bratislavskej univerzity Jana Vilkovského, menovite ním pripravené kritické vydanie *Básnických spisov* (1938) Pavla Josefa Šafaříka. Potom si aj sám Ambruš overoval možnosti sprístupňovania slovenskej klasiky vydávaním Štúrových a Hollého textov alebo *Dvojakej lúbsti* (1941) Daniela Maróthyho. No to sa už kryštalizovala predstava, že zameranie edície na čitateľa alebo na špecializovaný druh čitateľa – bádateľa sa odlišuje predovšetkým v rozsahu kritického aparátu.

Aj *Návrh zásad pre vydávanie rukopisných pamiatok a tlačených diel slovenskej literatúry* (1950) vypracovaný pracovníkmi vtedajšieho Literárnovedného ústavu Slovenskej akadémie vied a umení a inšpirovaný obdobným českým návrhom Českej akadémie vied a umění, Antona Dezidera Dubaya a výsledkami diskusie Textologickej komisie rozlišoval vedecké a čitateľské vydania. Cieľom vedeckého vydania bolo poskytnúť spoľahlivý, autentický text, ktorý by zastupoval pôvodinu a bol vhodný pre všestranný výskum.

Prirodzene, tejto požiadavke bolo problematické dostať už z toho dôvodu, že lingvisticky zameranému výskumu nemohol vyhovovať jazykovo modernizovaný text, s ktorým toto vydanie rávalo. Aj pojem *autenticity* je značne sporný, pretože v niektorých kontextoch navodzuje zdanie, že stabilizovaný kánonický text prezentuje jediný autentický text, teda ostatným nekanonizovaným autorským textom sa upierala autenticita. Na druhej strane bola vôľa prisúdiť autenticitu takej podobe textu, ktorá síce nikdy neexistovala, ale podľa zachovanej dokumentácie ju autor zamýšľal. Principiálne sa mal východiskovým textom stať text poslednej ruky.

Vedecká edícia mala reštituovať pôvodný autorský text, mala ho očistiť od neautorských zásahov. *Návrh zásad...* pripúšťal aj možnosť publikovania „tej podoby textu, ktorá účinkovala vo vývine literatúry“

(cit. podľa TEPLAN, 2016, s. 133), teda aj s cudzími zásahmi, ale zverejnenie takéhoto textu mal sprevádzať náležitý komentár. Kritický aparát vydania sa mal skladať z troch častí: editorova správa o vydávanej pôvodine; aparát textových a slovných variantov a paralipomen; editorove úpravy pôvodného textu. Ďalej sú pripojené odporúčania ku kompozícii vydania a požiadavka registrov. Za tým nasledovali zásady prepisu pre texty do tridsiatych rokov 17. storočia, pre texty písane v bibličtine, bernolákovské texty, štúrovské texty a texty z poštúrovskej kodifikácie.

Vedecké vydanie sa zároveň malo stať *podkladom* čitateľského vydania. Nie je jasné, do akej miery mal tento *podklad* editora čitateľského vydania zaväzovať, ale v prípade neexistencie vedeckého vydania sa malo rovnako vychádzať z vydania poslednej ruky. Požadované jazykové úpravy boli na rozdiel od vedeckého vydania opísané plošne („... nenarúšame pôvodný slovný základ a syntax. Hláskoslovne a pravopisne úplne prispôsobujeme pôvodný text dnešnej norme a snažíme sa ho aj vizuálne celkom priblížiť dnešnému čitateľovi. Vplyvy ľudovej reči, cudzích jazykov a autorove zvláštnosti usilujeme sa – nakoľko je to len možné – zachovať“; cit. podľa TEPLAN, 2016, s. 136), k štúrovským vydaniám bola pripojená poznámka o radikálnej aktualizácii („prepisujeme štúrovské texty zásadne podľa dnešnej pravopisnej normy“; tamže). *Návrh zásad...* tu používa spojenie čitateľské kritické vydania. Výslovne sa vyžadovalo uviesť aspoň stručné poznámky o východiskovom texte a editorskej manipulácii. Súčasťou čitateľského vydania mali byť vysvetlivky a úvody alebo doslovy približujúce autorov život a jeho dielo.

V časti o čitateľskom vydaní sa v *Návhrhu zásad...* vyskytla aj zmienka o vydavateľských limitoch. Azda aj odôvodnený predpoklad, že nebude možné z jednotlivých diel a autorských korpusov vydávať zároveň čitateľské i vedecké vydanie (a v takomto prípade malo zrejme čitateľské vydanie prednosť), viedol v päťdesiatych rokoch k stotožneniu textové-

ho znenia vedeckého a čitateľského vydania. Identita textového znenia oboch vydaní mohla byť vyvolaná o to skôr, že väčšinou bolo k dispozícii len čitateľské vydanie, ktoré muselo nahrádzať absentujúce vedecké vydanie – čitateľské vydanie sa tak potenciálne stávalo prameňom štúdia, takže malo byť schopné saturovať potreby výskumníkov aj textovou úpravou. Eklektické populárno-vedecké vydanie, o ktorom píše aj M. Bakoš (1960, s. 115), teda malo byť kompromisom aj medzi radikálnou dokumentárnosťou a invazívnou modernizáciou jazyka, v praxi sa však neraz pristupovalo k rozsiahlejšej aktualizácii jazyka.

Ďalší dôvod takéhoto zjednocovania textového znenia vidia M. Kosák s J. Flaišmanom v koncepcii utváratej pod vplyvom štrukturalistického myslenia (pozri KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 92). Princíp tejto koncepcie precízne vyjadril Miroslav Červenka – z edične upraveného textu sa majú odstrániť prvky, ktoré nie sú zámerným činiteľom semiotickej výstavby diela (rozdielne pravopisné sústavy, tlačové chyby, preklepy a pod.), aby tak boli jednotlivé texty diel navzájom porovnateľné (ČERVENKA, 2010, s. 98). Podobný argument zaznie neskôr v uvažovaní Cyrila Krausa.

Textová identita vedeckého a čitateľského vydania neznamenala iba to, že sa v praxi očakávali totožné princípy jazykovej aktualizácie textu, ale oveľa závažnejším dôsledkom bolo, že oba typy vydania museli mať totožný východiskový text. Tým sa „vedecká“ kanonizácia jedného textového prameňa stala záväznou aj pre čitateľské vydania. Nielenže sa v dobových predstavách vedecké a čitateľské vydanie líšilo prakticky len v rozsahu aparátu (vrátane prezentovania alternatívnych textových prameňov), ale pri dynamickej textovej genéze diela sa v oboch typoch vydania očakávala zhoda na východiskovom texte. Čitateľské vydanie nemalo voči vedeckému vydaniu ponúkať alternatívnu redakciu textu, čím sa mohla zastrieť literárnohistoricky významná fáza vo vývoji

textu.¹⁴ Ak napr. vedecké vydanie ustálilo ako kánonický text vydanie poslednej ruky, čitateľské vydanie nemalo pristúpiť na vydanie editio princeps,¹⁵ ktorým autor eventuálne mohol radikálne zasiahnuť do dobového literárneho diania.

Na počiatku neistých päťdesiatych rokov sa ešte podarilo editorovi Jozefovi Ambrušovi vydať súborné desaťzväzkové *Dielo* Jána Hollého (Spolok sv. Vojtecha). Editor naplánoval ojedinelé riešenie v slovenskom kontexte: k tomuto celku mal pribudnúť jedenásty zväzok, ktorý by bol komentárom k predchádzajúcim zväzkom, čím by séria získala status vedeckého vydania. Nestalo sa tak, preto súborné *Dielo* Jána Hollého zostalo čitateľským vydaním.

V roku 1951 nastúpil do Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry (SVKL) Jozef Felix, ktorý významne ovplyvnil koncepčné smerovanie vydávania umeleckej literatúry minulosti. V prvých rokoch po nástupe zrejme analyzoval situáciu vydávania literárnych diel minulosti, čoho výstupom bola programová štúdia *O vydávaní klasikov* (1953). V tomto kontexte nie je náhoda, že k edícii Hviezdoslavova knižnica, ktorú SVKL prebralo od Matice slovenskej, pribudli edície s názvom Naši klasici (slovenský pendant českej edície Knihovna klasiků) a Odkazy našej klasiky. Vo vydavateľstve fungoval interný *Návrh zásad pri príprave čitateľského vydania našich klasikov* (1952).¹⁶ Niečo z týchto zásad zrejme možno zahliadnuť „rozpustené“ vo výklade Felixovho programového textu, zhrnuté sú v bodoch na s. 1159 – 1162.

¹⁴ Aj keď treba dodať, že príručka *Editor a text* pripúšťala publikovanie iného variantu zo zvláštnych literárnohistorických dôvodov (Havel – Štorek, 1971, s. 8).

¹⁵ Lat. prvé vydanie.

¹⁶ Tieto interné zásady vydavateľstva sa v súčasnosti nenachádzajú v archíve Tatranu. Zmienka o *Návrhu* sa zachovala v texte Mikuláša Bakoša *Od diletantizmu k vede?* (1960, s. 105).

Jozef Felix si všimol ambivalentnosť inštrukcií k čitateľskému vydaniu v *Návrhu zásad...* Dotkol sa skutočnosti, že zásady dovoľujú len pravopisné a tvaroslovné zásahy do autorovho textu, ale formulkou „nakoľko je to len možné“ ponechali editorovi nedefinovaný manipulačný priestor v zaobchádzaní s vplyvmi ľudovej reči, cudzích jazykov a s autorovými zvláštnosťami. Takéto vymedzenie teda umožňovalo subjektívnu interpretáciu toho, „nakoľko je to len možné“, ale zároveň mohlo byť jeho dôsledkom odlíšenie textovej podoby čitateľského a vedeckého vydania, s čím Felix očividne počítal. To však bolo v diskusiách v nasledujúcom období rázne odmietané.

Pod vedením J. Felixa sa v SVKL postupne vyprofilovali kontúry edičného programu. V edícii *Naši klasici* bola badateľná tendencia po kompletizácii autorských korpusov, aj keď z ideologických dôvodov sa nimi rôzne manipulovalo. Azda práve ideologická inštrukcia bola rozhodujúcim faktorom balansovania medzi súborným dielom a vybranými spismi. Najznámejší je pravdepodobne prípad Jozefa Gregora Tajovského (ten súvisí predovšetkým s otázkou kanonizácie textu), ale okypťovanie diela možno badať aj v iných vydaniach.¹⁷

Iná edícia, *Hviezdoslavova knižnica* (slovenský pendant českej edície *Národní knihovna*), ktorú SVKL prebralo od Matice slovenskej, mala prinášať – aj keď, pravdaže, dobovou politickou objednávkou podmienené – overené hodnoty slovenskej literatúry v podobe jednotlivých diel alebo žánrových a tematických výberov.¹⁸ Pri tejto „slobodnejšej“ koncepcii sa stala priestorom experimentovania s editorskými techni-

¹⁷ Zo IV. zväzku deväťzväzkových *Spisov* Janka Jesenského (vychádzajúcich 1957 – 1968) editor vylúčil viaceré texty s lapidárnym odôvodnením: „vypúšťame pre nevhodnosť ďalšie básne“ (CHORVÁTH, 1961, s. 498).

¹⁸ O premenách koncepcie edície v priebehu času pozri NOGE, 1967, s. 29 – 30. Na tomto mieste stačí konštatovať, že za vyše štyri desiatky fungovania edície v nej vychádzali výbery, antológie, preklady zahraničnej literatúry, ale aj monografie.

kami, zároveň sa ozývali voči niektorým realizáciám polemické hlasy. V prvých rokoch jej fungovania sa riešila otázka východiskového textu, spôsobu prezentácie textu (miera jazykovej aktualizácie, faksimile), hľadala sa forma aparátu, sprievodného výkladu atď. Na domáci textologický kontext však formatívne zapôsobila aj veľká diskusia sovietskych textológov vedená v časopise *Literaturnaja gazeta* 1952 – 1953. Výber z nej spoločne s ďalšími zahraničnými príspevkami bol publikovaný v treťom, textologickom čísle Slovenskej literatúry roku 1954.

Skutočnosť, že nebola možnosť vydávať dielo súčasne aj vo vedeckom, aj v čitateľskom vydaní, nespôsobila iba textovú identitu oboch typov vydaní. Priniesla aj rozmazávanie hraníc medzi oboma typmi vydania z hľadiska toho, čo bolo považované za ich odlišnosť: kritický aparát. Keďže prísne zostavované vedecké vydania vzhľadom na očakávanie promptného dodania textov a obmedzený okruh záujemcov o takéto vydanie boli na Slovensku odsunuté na okraj záujmu, ale predsa len sa počítavala istá potreba náročnejšej editorskej práce ako podkladu pre ďalší výskum, ustálila sa prax na kompromisnom, tzv. populárno-vedeckom vydaní. Tento typ podporovali aj hlasy z diskusií sovietskych textológov, na ktoré sa domáci textológovia (s obľubou) odvolávali.

Hľadanie hraníc medzi vedeckým a čitateľským vydaním možno sledovať aj v texte Karola Rosenbauma *Úlohy slovenskej textológie* (1954). Okrem toho je tu zjavné, akú autoritu požíval Jozef Felix a predovšetkým sovietski textológovia: „Sovietska diskusia, ako aj názory u nás (Felix) hovoria o tom, že medzi textom čitateľských vydaní a textom akademických vydaní nemá byť nijaký rozdiel. Zhodne sa konštatovalo, že text čitateľských vydaní má sa preberať z vydaní kritických, akademických“ (ROSENBAUM, 1954, s. 270).¹⁹ O pár riadkov neskôr píše: „Existujú len

¹⁹ Bolo už povedané, že Felixova interpretácia pasáže *Návrhu zásad* z roku 1950 otvorila možnosť odlišnosti textového znenia čitateľského a vedeckého vydania.

vydania čitateľské (lepšie povedané masové) a vydania s textovokritickým aparátom a dokumentami, a to je vydanie vedecké, akademické“ (ROSENBAUM, 1954, s. 270).

Rosenbaum podľa všetkého atribúty kritické, vedecké a akademické používa ako synonymá, svedčia o tom asyndetické spojenia (ako „kritické, akademické“, „kritické, vedecké“), ale aj ľubovoľné kombinácie či použitie týchto prívlastkov. A tiež stojí za povšimnutie, že pre čitateľské vydanie sa mu zdá byť vhodnejším výrazom masové. Ako dôležitý faktor uvažovania sa tu okrem druhu intelektuálneho záujmu adresáta (čitateľ – vedec) stal aj faktor nákladu, rozšírenia, spoločenského pôsobenia (pravdaže, medzi týmito faktormi sú nezanedbateľné korelácie). Rosenbaum aj ďalej výslovne zopakuje zásadu totožnosti oboch typov vydaní (s. 273 a 274).

Podoba vydania, aká sa v edícii Naši klasici konštituovala, je podľa Júliusa Nogeho výrazom „kompromisu medzi záujmami čitateľov a záujmami kultúrno-politickými i vedeckými, literárnohistorickými a textologickými“ (NOGE, 1967, s. 37). Okrem zreteľa na čitateľa mala edícia Naši klasici za cieľ aj „rekonštruovať a fixovať obraz a podobu diel staršej slovenskej literatúry aj akosi „vnútro-literárne“, dať im ich pôvodný rozmer a tvar“ (NOGE, 1967, s. 31), čo mala byť vedecká časť kompozita populárno-vedecký. Július Noge označil za kruciálne momenty slovenskej textológie *Súborné dielo Janka Kráľa* (ed. M. Pišút) a vydávanie spisov Jozefa Gregora Tajovského (ed. K. Rosenbaum). Okrem iného sa pri nich vyjasňovalo aj „vnútorné“ usporiadanie zväzku (typ Janko Král), resp. vzájomné usporiadanie zväzkov (typ J. G. Tajovský). Stálou súčasťou tohto hybridného populárno-vedeckého vydania boli doslov, edičné a bibliografické údaje a vysvetlivky, „v odôvodnených prípadoch i najdôležitejšie varianty textu, resp. rukopisné torzá a fragmenty“ (NOGE, 1967, s. 37).

Mikuláš Bakoš vo svojej bilancujúcej štúdií *Od diletantizmu k vede?* (1960) spozoroval, že najrozšírenejším typom boli „populárne, masové, tzv. čitateľské vydania“ (BAKOŠ, 1960, s. 106) pripravované v chvate, čo spôsobovalo zníženie kvality. Napriek tomu podľa neho pri „tzv. čitateľskom čiže populárnovedeckom type edícií“ (BAKOŠ, 1960, s. 115) nie je prípustné znížiť nároky na odbornú prípravu textu. Bakoš tu stožňnil modelový typ čitateľského vydania s hybridným typom populárno-vedeckého vydania, čím predsa len zastrel rozdiel medzi podobou aparátu v reprezentatívnych edíciách Hviezdoslavova knižnica a Naši klasici. V Bakošovom texte je zrejmá zásada všeobecnej záväznosti kánonického textu pre všetky edície, výnimku tvoria v jeho ponímaní iba školské texty a podklady javiskových dramtizácií atď. Takto nastavené podmienky ešte istý čas pôsobili zotrvačnosťou.

Po tom, čo časť vydavateľskej agendy Maticy slovenskej prebralo SVKL, vydávanie diel literárnej minulosti bolo v Matici slovenskej umŕtvené. Bolo to tým zásadnejšie, že práve v Martine bolo množstvo potenciálneho výskumného materiálu uloženého v archívoch. Do tejto situácie vstúpil v roku 1964 ako nový činiteľ zborník *Literárny archív* vydávaný práve Maticou slovenskou. Mal stimulačnú úlohu na archívnu prácu a vydavateľsky zhodnocoval menšie celky ako korešpondenciu, dokumenty, zlomky a fragmenty, anonymné a pseudonymné texty, ktoré mali literárnohistorickú zaujímavosť, ale ťažko by hľadali svoje uplatnenie v samostatných publikáciách. Tým sa vlastne zborník stal osobitným typom vydania, ktorý vytvoril systematický priestor pre takéto publikovanie fragmentárnych korpusov, jednotlivín, marginálií a paralipomen. Mnohokrát išlo o prvé sprístupnenie prameňa, ale zborník rátal aj s tým, že v ňom publikované fragmenty sa eventuálne neskôr môžu stať súčasťou súborných diel (*Literárny archív* vychádza dodnes, od roku 2002 ho vydáva Slovenská národná knižnica v Martine).

Zásady pre vydávanie literárnych textov v zborníku Literárny archív (1965) boli osnované predovšetkým na *Návrhu zásad pre vydávanie rukopisných pamiatok a tlačených diel slovenskej literatúry* z roku 1950 (prerozdelenie zásad prepisu pre jednotlivé obdobia je tu mierne pozmenené, k textom sa mal pripojiť aj podobný kritický aparát), ale inšpirovali sa aj inými normatívnymi dokumentmi alebo praktickými edičnými realizáciami (viac pozri LIBA, 1965, s. 202). Cieľom zborníka bolo zároveň sprístupniť archívny materiál, ponúknuť takpovediac náhradu za originál, za pôvodinu, dať k dispozícii autentickú podobu prameňa určenú na všestranný výskum (všetko sú to formulácie pripomínajúce *Návrh zásad...*). Zborník rezignoval na diplomatické i faksimilované vydania, ale aj na prílišnú ústretovosť voči čitateľovi. Avšak tým, že predsa rátať s čiastočnými zásahmi do textu, nadobudla jazyková úprava nevyhranený charakter, ktorý dostatočne nevyhovel ani jednej funkcii. Pretože „podľa najnovších textologických zásad musí sa editor vyrovnávať s doterajším publikovaným materiálom v súvislosti s celým autorovým dielom“ (LIBA, 1965, s. 203), P. Liba nepriamo naznačil, že v pragmatickom záujme pružného zverejňovania prameňov nebude takáto izolovaná publikácia textového prameňa v zborníku kriticky zhodnotená v širších súvislostiach autorského korpusu (ak by aj bolo zrejmé, kto je pôvodcom prameňa).

Práve to sa stalo kľúčovým problémom porady v Trenčianskych Tepliciach 24. apríla 1968, iniciovanej matičnou redakciou *Literárneho archívu*. O podujatí najprv referoval Cyril Kraus (1968), v nasledujúcom roku svoje kritické postrehy ešte rozvinul v stati *O vydávaní textov* (1969). Na porade sa zrejme problematizovali predovšetkým dve alternatívy: protirečivý koncept náhrady za originál s istou mierou úprav, druhú možnosť predstavovalo, že by sa edične spracovaný text stal „partnerom“ iných textov, prirodzene, s rešpektovaním špecifických črt

originálu“ (KRAUS, 1968, s. 534). Kraus argumentoval aj tým, že edične pripravený text začína publikovaním svoje verejné pôsobenie najmä v literárnej a literárnovednej prevádzke a takto sa fixuje v povedomí. Poukazoval na to, že fragment určitého autora publikovaný podľa zásad *Literárneho archívu* sa môže odlišovať od ostatných textov tohto autora publikovaných vo vydaniach Tatрана, čím vzniká podľa neho chaos a vytvára sa mylný dojem. Za lepšie riešenie považoval to, aby jazykovo aktualizované texty v zborníku konvergovali s knižnými edíciami domácich vydavateľstiev²⁰ (ich zástupcovia sa však na porade nezúčastnili).

Kriticky sa postavil aj k tomu, že popri vydaniach, ktoré rozlišoval (diplomatické, čitateľské, kritické) vznikol v *Literárnom archíve* vlastne ďalší typ, už štvrtý, predstavujúci „náhradu za originál“ (i keď je to do značnej miery záležitosť jazykovej úpravy). Naopak, rázne sa staval za to, aby texty v zborníku *Literárny archív* nevychádzali izolovane od ostatnej vydávanej umeleckej literatúry a požadoval väčšiu koordináciu vydavateľskej činnosti na celonárodnej úrovni proti tendencii po väčšej diferenciacii a triešteniu. Z hľadiska našej témy je zaujímavé, že konštatoval stieranie rozdielu medzi čitateľským a vedeckým vydaním (ako inak to však pri type populárno-vedeckého vydania malo byť?), dokonca vzhľadom na náklady nutnosť tejto diferencie aj spochybnil.

Vrcholným počinom v edičnej práci na Slovensku bolo bezpochyby vydanie *Súborného diela Ivana Krasku* (1966) vo Vydavateľstve Slovenskej akadémie vied, ktoré pripravil Michal Gáfrík.²¹ Išlo o prvý zväzok plánovaného kompletu, ktorého pokračovanie bolo kvôli politickej diskvalifikácii editora zamedzené. Jeho ambíciou bolo zhromaždiť všetky textové pramene viažuce sa k dielu Ivana Krasku a vyčerpávajúco

²⁰ Nastavenie edície *Naši klasici* zrejme považoval za optimálne, lebo odmietal diplomatický spôsob vydávania, ale aj prílišnú invazívnosť.

²¹ Editor uplatnil na vtedajšiu dobu inovatívny spôsob zápisu variantov, ktorý dnes poznáme pod názvom synoptické rôznočítanie.

ich komentovať, čím by edícia získala status akademického vydania.²² Ak vychádzame z toho, že akademické vydanie zhrňa kompletne literárne dielo autora vrátane „básnických nápadov, náčrtov a zlomkov“ (GÁFRIK, 1966, s. 186) atď., *Súborné dielo Ivana Krasku* by sa ním stalo až po skompletizovaní všetkých plánovaných zväzkov. Druhý zväzok vyšiel až po páde komunistického režimu a editor v ňom proponoval aj vydanie tretieho, eventuálne štvrtého zväzku. Ich vydanie sa však už neuskutočnilo. Za týchto okolností možno azda s určitým obmedzením hovoriť o akademickom vydaní poézie a prózy Ivana Krasku.²³

Nástup normalizácie nedával perspektívu, že sa niektoré ideologicky zdeformované vydania budú v blízkej budúcnosti revidovať. V tomto období sa zrejme tiež robila podobne ako v českej textológii bilancia vydavateľskej práce. Nebola však taká razantná, pretože kým v Čechách vyšla syntéza dovedajšej editorskej práce, „úvod do praktické textologie“ *Editor a text* (1971), na Slovensku zhrňal výsledky vydavateľskej práce Slovenského vydavateľstva krásnej literatúry text Júliusa Nogeho *Tatran a národná kultúra. Dvadsať rokov vydavateľskej činnosti 1947 – 1966* (a aj v českej príručke sú „zdvorilostné“ – AMBRUŠ, 1972b, s. 415 – bilancujúce pasáže venované slovenským vydavateľským reáliám). Táto bilancia a nemožnosť realizovať edičnú prácu v slobodných podmienkach zrejme viedla k rekoncipovaniu viacerých edícií, ich postupnému zániku, ale aj ku vzniku nových (Slovenskí klasici – Zlatý fond slovenskej literatúry). Edícia Naši klasici bola premenovaná na edíciu Slovenskí klasici a markantným rozdielom bol aparát, ale aj ústup od tendovania k súborným vydaniam (aj keď dôsledkom mohla byť aj skutočnosť, že sa zásobenie literatúrou klasikov pociťovalo v tom okamihu za dosta-

²² Editor do druhého zväzku zaraďoval aj texty, ktoré nemali úzko beletristický charakter.

²³ Neskôr sa našli ďalšie básnické texty, takže k druhému zväzku pripojil editor doplnky odkazujúce k prvému zväzku.

točné). Symbolom tejto stagnácie môže byť aj to, že spomínané vydanie druhého zväzku *Súborného diela Ivana Krasku*, ktorý mal editor Michal Gáfrík prichystaný už v roku 1971, normalizačné autority brzdili.

Jozef Ambruš pri bilancovaní vydavateľskej praxe na Slovensku hovoril o úlohe vydavateľstva Tatran pri tvorbe čitateľských vydaní. Tie sa, ako sa to traduje, majú opierať o „vedecky preverené texty“, „akademické vydania“ (AMBRUŠ, 1972a, s. 66) pripravované Slovenskou akadémiou vied. Vychádzajúc z reality teda konštatuje, že editologická činnosť na Slovensku bude musieť ísť v protismere: od kvalitne pripravených čitateľských vydaní k neistej perspektíve vedeckých vydaní.²⁴ Zaujímavá je v súvislosti s pertraktovanou dichotómiou veta: „Nemusíme sa už priesť o to, že v čitateľských edíciách treba pôvodné texty pravopisne, hláskoslovne a interpunkčne upravovať v zmysle dnešných noriem...“ (AMBRUŠ, 1972a, s. 67). Naznačuje tým možnú odchodnosť textovej podoby čitateľského vydania od vedeckého vydania, teda narúšanie zásady identity textového znenia čitateľského a vedeckého vydania? Nevyjadril to explicitne, ale z povedaného to môže vyplývať.

V súvislosti s úlohou Tatrana vydávať čitateľské vydania vyjadruje rezignáciu na súborné či zobraňované spisy, pretože tie zahŕňajú aj nebeletristické žánre ako publicistiku, spomienky, epistolografii atď. Inými slovami, nárok na kompletnosť autorského korpusu predurčuje akademickému vydaniu (resp. v jeho chápaní vlastne vedeckému; na tomto mieste nevznáša požiadavku na publikovanie náčrtov, variantov a pod.), čitateľské vydanie má byť reprezentatívnym výberom toho, „čo budí širší záujem“ (AMBRUŠ, 1972a, s. 68). S tým súvisí aj pomenovanie pub-

²⁴ V skutočnosti to však nie je ojedinelý jav. Potreba promptne disponovať aspoň na elementárnej úrovni určitým umeleckým textom je – uvádzame to len ako konštatovanie nateraz bez kritického súdu – prirodzene uprednostňovaná pred časovo náročnou prípravou kritického aparátu, ktorá by mohla oddiaľovať čitateľskú prístupnosť textu.

likácie. Podľa jeho návrhu netreba hovoriť o *Výbere z diela*, ale postačí, ak takéto reprezentatívne edície ponessú iba prostý názov *Dielo* (oproti súbornému dielu).²⁵ Táto myšlienka našla svoj výraz v edícii Zlatý fond slovenskej literatúry, v ktorej je množstvo takto nazvaných zväzkov: Janko Král: *Poézia* (1972), Andrej Sládkovič: *Poézia* (1976), Janko Jesenský: *Poézia* (1977), Janko Jesenský: *Próza* (1977), Ludo Ondrejov: *Dielo* (1978), Samo Chalupka: *Dielo* (1979) a pod.²⁶ V oblasti editologických projektov nastala stagnácia, neboli naplánované smelšie, náročnejšie koncipované edičné rady.

Po roku 1989 sa literárni vedci pokúšali úporne dohnať to, čo za štyridsať rokov publikačných zákazov zostávalo ignorované. Jedným z dôsledkov bolo zníženie úrovne vydávaných edícií a rezignácia na precízne štúdium prameňov, vydávali sa, povedzme, pragmatické edície (pozri ďalej), prinášajúce mechanické pretlačenie predošlých – žiaľ, často pochybných – vydaní. Na druhej strane mohli byť po dlhodobej odmlke publikovaní autori, ktorých komunistický režim vylúčil z verejného ži-

²⁵ Tu len uvádzame odchodný názor Júliusa Nogeho, ktorý v recenzii prvých štyroch zväzkov Kukučínových spisov v SVKL pod gesciou Marianny Prídavkovej upozornil na monotónnosť názvov (*Dielo, Spisy, Vybrané spisy, Zbrané spisy*) alebo slabú výpovednú hodnotu podtitulov zväzkov (viacnásobne použité *Rozprávky*). Podľa neho by v názve malo figurovať niečo, čo už pri prvom kontakte bude vypovedať o obsahu zväzku, čo bude pútať (NOGE, 1957, s. 251).

²⁶ Tento koncepčný návrh spolu s grafickou úpravou viedol do istej miery aj k rozpakom nad názvami zväzkov. Dva zväzky z roku 1971 (dotlač 1975) venované tvorbe Boženy Slančíkovej Timravy na prednej strane obálky obsahujú podpis spisovateľky, na chrbte zväzku je kapitálou TIMRAVA a pod tým jedna hviezdička pre prvý zväzok, dve hviezdičky pre druhý zväzok. Napr. na titulnej strane druhého zväzku stojí „Božena Slančíková TIMRAVA II“, to isté je zopakované v tiráži. V publikácii *Štyridsať rokov vydavateľstva Tatran. Bibliografický súpis kníh 1967 – 1986* (1988) je kniha uvedená ako *Výber (Zv.) 2*, takéto označenie sa však v samotnej knihe na žiadnom viditeľnom, exponovanom mieste nenachádza.

vota. Preto boli opäť sprístupňovaní oponenti komunistického režimu, kresťanskí spisovatelia, autori publikujúci v samizdate i exiloví autori. Nezaznamenávame teda edície zvlášť pozoruhodné spôsobom adjustácie, ale ich prínos bol predovšetkým v reeditovaní dlhý čas nedostupných titulov autorov, ktorí boli z verejného života vytlačení totalitným režimom, ale aj v návrate k variantom textov režimom „omilostených“ autorov, ktoré boli v neskorších vydaniach uvedené do súladu s vládnucou ideológiou, v objavovaní nepublikovaných textov, kompletizácii autorských korpusov alebo editorských reinterpretáciách.

Nie je možné na tomto obmedzenom priestore postihnúť všetky – v dobrom i zlom význame slova – pozoruhodné edičné projekty, ale len ilustratívne uvedieme niekoľko z tých, ktoré priniesli atraktívne tituly. Verše Jána Smreka z „vnútorného exilu“ pripravil na vydanie pod „jezenskovským“ názvom *Proti noci* (1993) Vladimír Petřík, dva zväzky Smrekových esejí *Sme živý národ* (1999) pripravil Miloš Kovačka. Július Pašteka prichystal na vydanie *Súborné dielo Janka Silana* (1995 – 1998) v ôsmich zväzkoch, v Matici slovenskej vyšli dvanásťzväzkové *Zobrané spisy* (2005 – 2012) Jozefa Cígera Hronského. Archívny náález komunistickou cenzúrou zakázaných próz Vladimíra Mináča publikovaný pod názvom *Zakázané prózy* (2015) edične zužitkoval Pavel Matejovič. Nedostupnosť titulov a autorov odstraňovali kompletizácie autorských korpusov vo Vydavateľstve Michala Vaška (Andrej Žarnov, Mikuláš Šprinc, Ján Haranta, Ján Švec Slavkovian, Svetoslav Veigl, Pavol Strauss), zaujala aj snaha o postupnú kompletizáciu diela Milana Rúfusa vo vydavateľstve MilaniumM; antológie pokúšajúce sa dotknúť marginalizovaných fenoménov v dejinách slovenskej literatúry *Expresionizmus* (2014, ed. Dagmar Kročanová) a *Druhá moderna* (2019, ed. Michal Habaj). Európsky dom poézie Košice (neskôr FACE) v edícii **rewind** publikoval podľa strojopisu neznámy variant skladby Jána Buzássyho *Pláň* z roku

1970 (2012, ed. Ján Gavura), ktorá je tematizovaná aj v našej publikácii, alebo reedíciu zbierky Jána Ondruša *Šialený mesiac* (pôvodne 1965, reedícia 2013, ed. Ján Gavura), ktorého prepracovanie na *Prvý mesiac* (spolu s ďalšími básnickými celkami) v autorskom súbore *Prehľadanie vlasu* (1966) a aj následné reeditovanie vyvolalo početné kontroverzie. Jednotlivé projekty, hoci aj so skromným aparátom, boli sprevádzané rozkolísanou kvalitou edičnej prípravy.

V súčasnosti na Slovensku neexistuje systematicky koncipovaná edícia s dlhodobým plánom, ktorá by vydávala diela literárnej minulosti. Krátko po revolúcii po vyše štyridsiatich rokoch (1949 – 1991) zanikla edícia Hviezdoslavova knižnica, ktorá bola už od začiatku zaťažená násilnými ideologickými interpretáciami vydávaných diel. Iná edícia, Zlatý fond slovenskej literatúry, po krátkej prestávke v 90. rokoch vychádzala až do roku 2014, keď sa uzavrela štvorzväzkovým *Dielom* Alexandra Matušku. Nákladným projektom bola časovo obmedzená edícia Knižnica slovenskej literatúry (2006 – 2015), ktorá pozostávala zo štyroch radov (výber z diela, antológie, slovníky, monografie). Rad „výber z diela“ spájaj podľa vydávaného autora výber z jeho básnického, prozaického, dramatického, publicistického či vedeckého a epištolárneho diela. Zároveň prinášal aj kritickú reflexiu pertraktovaného literárneho diela (v širokom význame) či už ako fragmenty alebo celé state. Konceptia komentárovej časti bola – súdiac podľa rôznorodých realizácií – vägne formulovaná. Zvyčajne obsahovala komentáre, vysvetlivky, bibliografické údaje a kalendárium života a diela a esejistický doslov, no v ich vypracovaní je v jednotlivých zväzkoch viditeľná nevyrovnanosť (RÁCOVÁ, 2018). Niektoré zväzky priniesli objavný materiál alebo skompletizovali autorský korpus, pri iných však bola nepochopiteľne premrhaná jedinečná príležitosť revidovať diskutabilne ustálený text.

Avšak nezaznamenávame snahu vydávať vedecké vydanie, alebo aspoň kompromisné, populárno-vedecké vydanie, aké sa v lepších prípadoch predstavilo v edícii Naši klasici. Napriek tomu sa našla výnimka z pravidla. V roku 1994 (aj keď vročenie knihy bolo 1993) po predlžujúcich sa problémoch s publikovaním konečne vyšiel druhý zväzok *Súborného diela Ivana Krasku* pripraveného Michalom Gáfrikom. Obsahoval Kraskove básnické preklady, lyrickú prózu, fejtóny, básne v próze, aforizmy, polemiky, spoločenskovedné štúdie, fragmenty štúdií a aj spomínané doplnky k prvému zväzku. Zaujímavým vydaním boli *Denníky* (2019, ed. Augustín Maťovčík) Alberta Škarvana s „ambrušovským“ vysvetlivkovým aparátom. Momentálne teda nie je na pláne nejaký veľkoryso koncipovaný edičný projekt. Sľubné výhľady na riešenie problému súbežného vydávania čitateľských a vedeckých vydaní a celkovo absentujúcich vedeckých vydaní by však mohli ponúknuť tzv. digitálne edície.

2 VYBRANÉ TEORETICKÉ ASPEKTY

Základné fázy existencie textu. Rozdelenie textových prameňov a ich analýza

Písanie je proces, ktorý podlieha premenám, avšak už pred samotnou fixáciou existuje istá autorská predstava o tvorivom zámere, o tom, ako by mal text vyzeráť, o čom by mal vypovedať. Predtextovú autorskú predstavu definuje Mojmir Otruba ako určité významové smerovanie, vnútorný model, ktorý dáva fixovanému zámeru jasnejšie kontúry. Táto autorská predstava o diele potom môže byť jedinečná (napríklad z hľadiska vykreslenia charakteru postavy) alebo všeobecná (napríklad uplatnená rýmová schéma, typ rozprávača a pod.). Textáciou, textovým procesom sa celkom prirodzene autorova predstava diela premieňa, z roviny pomyselnosti a intencionality prestupuje do materiálne existujúceho artefaktu (OTRUBA, 2018, s. 12).

Autorova tvorivá predstava o diele sa môže v predtlačovej fáze fixovať viacnásobne, čím vzniká množina rôznych náčrtov, protovariantov. Podľa M. Červenku nás prvotné varianty informujú o paradigmách autorského idiolektu, o tom, ako „z této privátní ‚řeči pro sebe‘ povstává (v procesu, který je výrazně psychologický a genetický) postupně ‚veřejná řeč““ (ČERVENKA, 2009, s. 104).

Nezastupiteľné miesto pri výskume literárnych diel má výskum samotného písania ako textotvorného procesu, a všetkých fáz existencie textu, čo môže výrazne obohatiť či nasmerovať následnú interpretáciu. Obsiahnutím a pomenovaním všetkých existenčných fáz diela – prípravnej, kam spadá fáza predkompozičná, kompozičná a prededičná, stojaca tesne pred samotným edičným zverejnením, a fázy edičnej, čím máme na mysli moment vydania a zverejnenia diela, ale aj situáciu, keď

autor/nonautor uskutočňuje pri príležitosti reedície intervencie do už vydaného diela, čo označujeme ako tzv. druhú genézu (DE BIASI, 2018), možno potom spätne spoznať celý textotvorný proces v širších súvislostiach a ako bolo spomenuté, môže to mať vplyv na nové interpretačné východiská. Zároveň tak možno rozpoznať autorský typ, čo uľahčuje nastoľovanie ďalších výskumných hypotéz (napr. ak je z povahy materiálov zjavné, že ide skôr o spisovateľa, ktorý svoje dielo starostlivo vopred informačne pripravuje a komponuje, mali by sme pozornosť zacieliť práve na predkompozičné a kompozičné dokumenty. V prípade autora, ktorý vstupuje do procesu písania bezprostredne a priamo vieme naopak odhadnúť, že bude svoje texty korigovať a transformovať až následne, preto sa výskum bude orientovať skôr na prededičnú fázu. /k problematike pozri aj DE BIASI, 2018/).

Textologický výskum si vo všeobecnosti vyžaduje precíznu predprípravu, ktorej východiskovým momentom je zhromaždenie a zdokumentovanie všetkého dostupného materiálu súvisiaceho s autorom a jeho dielom, teda predmetom výskumného záujmu. Výskum sa zväčša realizuje pri autoroch, ktorých dielo je z hľadiska literárnej histórie hodnotené ako esteticky a spoločensky dôležité, hoci tento atribút, s ktorým sa v textológii bežne operuje, možno pokladať za značne subjektívny, podliehajúci v behu rokov premenám – výskumom sa môže napríklad zistiť, že umelecké dielo bolo hodnotené na základe iných ako estetických kritérií a do popredia sa stavali jeho odlišné funkcie (ideologické, didaktické a pod.).

Textológia vhodne ukazuje, že literárne texty nestačí recipovať iba ako hotové produkty vo forme literárnych diel, ale že výskum samotného textového procesu má rovnako nezastupiteľné miesto. Úlohou bádateľa v tejto oblasti, ktorá stojí, ako už bolo spomenuté, na pomedzí lingvistiky a literárnej vedy, pričom nás bude zaujímať presah do lite-

rárnovedného poľa, je potom obsiahnuť a pomenovať poznatky z oboch existenčných sfér diela – prípravného i finalizovaného.

Zhromaždenie dostupných textových prameňov k skúmanému dielu, bez ohľadu na ich charakter a fázu ukončenosti, teda báza textologickej práce, nemusí byť jednoduchá úloha. Textový materiál zväčša býva roztrúsený na rôznych miestach (knížnice, archívy,²⁷ literárna pozostalosť autora, pozostalosti rôznych aktérov z okruhu autora, ktoré nemusia byť verejne dostupné a pod.), jeho vyhľadanie je nezriedka časovo náročné, navyše je k materiálom potrebné pristúpiť s vedomím, že nemusia byť konečné.

Po fáze zhromažďovania textov nasleduje proces ich podrobnejritickej analýzy. Primárna úloha spočíva vo vyjasnení charakteru skúmaného textového materiálu – či je autorsky identifikovaný, t. j. výskumník nemá pochybnosť o autorstve, alebo autorsky neidentifikovaný, keď pochybnosti o autorstve naopak existujú a materiál je potrebné podrobiť autorskej atribúcii, určeniu autorstva. Tá sa môže uskutočniť napríklad na základe porovnávania a identifikácie vnútorných a vonkajších znakov vybranej množiny autografných textov. Vnútornú vrstvu tvoria invariantné znaky a prvky autorského štýlu, tzv. autorského idiolektu, ktoré výskumník vygeneruje z autorsky identifikovaných prameňov (napr. špecifické lexikálne prostriedky, ktoré autor používal, napr. dialektizmy a pod.). Ďalšou možnosťou je výskum založený na vonkajších znakoch diela, ktoré sa identifikujú napríklad prostredníctvom chemickej či písomznaleckej expertízy. Týmto spôsobom sa skúmajú najmä staršie literárne pamiatky. Pri písomznaleckom výskume sa určuje zhoda písma a pozornosť sa zameriava na to, či rukopisný prameň písala jedna osoba alebo doň zasahovalo viac osôb. Znamená to, že v prípade, ak je textový materiál napríklad

²⁷ Vhodnú orientáciu v archívnych zdrojoch poskytuje napr. aj *Zoznam archívnych fondov a archívnych zbierok MV SR* (www.minv.sk).

zanesený alebo zmenený rôznymi zásahmi, ktoré sa môžu prejavovať vpismi, prepismi či škrtnami, je nevyhnutné hľadať odpoveď aj na to, kto je pôvodcom prípadných zmien. Pri chemickej analýze spočíva výskum realizovaný v špecializovaných pracoviskách v skúmaní materiálneho nosiča či fixátora, teda chemického zloženia papiera, atramentu a podobne.

Ďalším aspektom skúmaného materiálu je, v akej podobe a stave je prameň, s ktorým pracujeme, akého je charakteru, t. j. či je rukopisný alebo tlačený, a v akej fáze dohotovenosti sa nachádza, teda či ide o prameň sfinalizovaný alebo v štádiu náčrtu či fragmentu. Pri rukopisných či strojopisných prameňoch sa bližšie skúma aj charakter škrtovej ich pôvod, funkcia, umiestnenie či typ ťahu. Textová genetika v tomto zmysle rozoznáva napríklad odstraňovací škrtn, keď sa segment eliminuje bez náhrady, nahrádzovací škrtn, keď je eliminovaná časť nahradená novým segmentom, transpozičný či presúvací škrtn, keď sa textový segment presúva na iné miesto, suspenzný/dilatačný škrtn, keď sa určitá pasáž textu presúva do sektoru, ktorý ešte nevznikol a čaká na svoje budúce využitie a gesčný škrtn, ktorý signalizuje, že preškrtnutá časť už bola využitá na inom mieste (pozri DE BIASI 2018, s. 75 – 79). Pozornosť sa orientuje aj na textové zmeny a pohyby a ich charakter (napr. amplifikačné, kondenzačné, eliminačné pohyby a pod.). Výskum sa sústreďuje aj na datovanie a dôvody, pre ktoré k zmenám prišlo.

Nevyhnutnou súčasťou výskumu je aj popis vzájomného vzťahu textových prameňov, ich genealogická príslušnosť, časové nadväzovanie, teda tzv. stemma prameňov, ktorej charakter môže vyzeráť napr. takto: $N \rightarrow Rkp \rightarrow [P] \rightarrow T1 \rightarrow (C1) \rightarrow T2$. Smeruje sa teda od N – náčrtu, k Rkp – rukopisu, [P] – nedoloženému prameňu, k T1 – k tlačenému prameňu 1, C1 – cenzorským zásahom pozmenenému prameňu a T2 – tlačenému prameňu 2. Hlavnými dôvodmi je určenie ich chronológie, ktoré odráža genézu textu a napomáha pochopeniu tvorivého zámeru

autora. Z hľadiska pôvodcu textu rozlišujeme autograf, teda vlastnoručný záznam autora, a opis, záznam, ktorý je zväčša vyhotovený inou osobou ako autorom.

Pri delení prameňov, ktoré sú autorsky identifikované, teda sú „z ruky“ samotného autora, rozlišujeme dve veľké skupiny – rukopisné (t. j. písané rukou) a tlačené pramene. Niekde na pomedzí stoja tzv. pramene kompozičné, čím sa myslia čistopisy, strojopisné verzie, na ktorých môže autor ešte ďalej pracovať až do momentu pred samotným vydaním textu. Práve na rukopisné pramene, ktoré majú skôr prípravný charakter a nie sú ešte definitívnym čistopisom, teda dokončenou podobou diela, sa orientuje textová genetika. Zaujíma sa o dianie, proces samotnej tvorby textu, písanie a pisateľa, čo zastupujú skice, tzv. brouillony/náčrty, pokusy s mnohými škrtmi a úpravami. Poukazuje na kreovanie textu, presúva pozornosť od hotového diela k jeho zrodu, dokumentuje jeho vznik. Pole záujmu textovej genetiky je pomerne široké, patria doň pracovné rukopisy vytvorené vlastnou rukou autora, rôzne plány, osnovy, zošity, zápisníky, črty. Zaujíma sa aj o výpisky z čítania či prípisy na okrajoch stránok. Predmetom výskumu sú aj fragmenty raných kompozícií, rôzne dokumentačné poznámky, koncepty, čistopisy, prepisy, skorigované obťahy a pod. Do tejto kategórie možno zaradiť aj autografné záznamy ako korešpondencia, denník, diár, juvenílie a ďalšie autografné texty. Postupne sa začína reflektovať aj problém textov vznikajúcich v počítači. Predmetom výskumného záujmu sú však aj alografné (t. j. nonautorské) texty a iné obsahy, ktoré majú význam pre následnú analýzu literárneho diela, napríklad vydavateľské zmluvy, listiny, závet, ale aj vypožičané knihy, spisovateľova osobná knižnica, rodinný archív a pod. Môžu to byť aj vizuálne dokumenty – kresby, obrazy, grafiky, fotografie či zvukové (nahrávky) a audiovizuálne záznamy (k tomu pozri DE BIASI, 2018, s. 42 – 43).

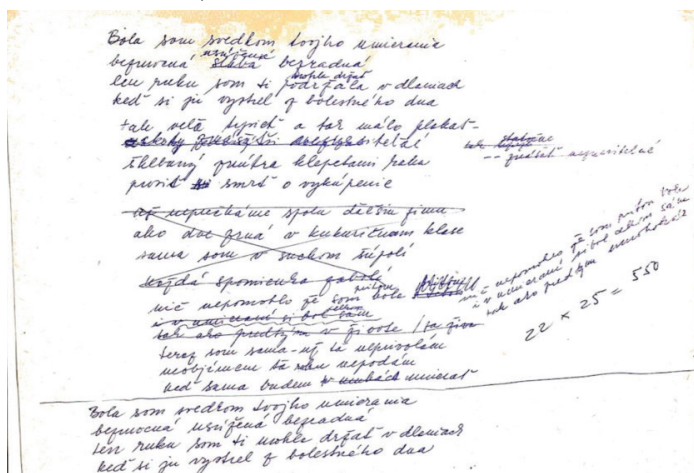
Na týchto materiáloch, ktoré môžeme definovať ako prípravné štádium textu, možno sledovať autorovo tvorivé hľadanie, ktoré so sebou nesie mnoho pochybností a skúšania rôznych eventualít. Pretext,²⁸ ako sa súborne táto skupina usporiadanej, zrefazenej genetickej dokumentácie označuje, je výsledkom kritickej práce výskumníka. Jeho vedeckým úsilím je tento korpus pôvodne nesúrodých textov usporiadať z hľadiska chronológie a vzájomných kauzálnych vzťahov prameňov. Tieto texty, ktoré sú ešte stále textami v tzv. predtlačovom štádiu, majú svoju vystopovateľnú chronológiu, odvoditeľnú na základe indícií a vzájomných interakcií. Málokedy sa totiž stáva, že autor svoje náčrty datuje (v našom prostredí možno uviesť poetku Milu Haugovú, ktorá svoje texty nielen starostlivo datuje, ale zväčša uvádza aj presné miesta, na ktorých vznikali), no aj pri analýze datovaných predtlačových materiálov je potrebná obozretnosť. Ako uvádza Michal Kosák, je nevyhnutné diferencovať, k akej tvorivej fáze sa dátum vzťahuje – od inšpirácie cez náčrt po čisťopis (pozri KOSÁK, 2013). Nezriedka však autor presné datovanie svojich textov neuvádza. Vtedy je ich chronológia odvoditeľná napríklad sledovaním metamorfóz textu – prepisov, škrťov, vpisov, presunov jednotlivých vrstiev a pod. Niektoré zápisy, ako bolo spomenuté vyššie, sú identifikovateľné aj vďaka použitému atramentu či iných písacích pomôcok. Mnohokrát je však pri výskume nápomocná aj následnosť, s akou sú texty usporiadané v autorovej literárnej pozostalosti.

Rukopisné pramene sú z textologického hľadiska prevažne v gescii samotného autora, ktorý ich pripravuje a mení, situácie, že do rukopis-

²⁸ Pri pretexte ide o umelé usporiadanie, ktoré čo najvernejšie chronologicky a vecne sleduje hlavnú líniu autorovej práce. Nemyslí sa tým teda materiálny súbor rukopisov, náčrtov a pod., ale ich kritické zoradenie. Ako pripomína Pierre-Marc de Biasi (2018, s. 43 – 44), pretext neexistuje mimo rámca vedeckého gesta, ktorým je konštituovaný. Azda je dobré spomenúť aj možné pojmové interferencie, pretože v teórii intertextuality sa termín pretext používa ako východisko, na ktoré medzitetovo nadväzuje tzv. posttext.

ných prameňov vstupujú tretie osoby, sú skôr zriedkavé. Môže sa tak stať ex post, napríklad po úmrtí autora, pri nedbanlivom zaobchádzaní s jeho literárnou pozostalosťou. Ďalšou eventualitou je, že v určitej fáze prípravy rukopisu ho autor dá na neverejné posúdenie (priateľom či redaktorom), čo následne môže viesť k spätným intervenciám do textu (napr. v zmysle autocenzúrnych vstupov, aplikovaním navrhnutých zmien). V niektorých prípadoch však aj po takto náročne vystopovateľných zásahoch zostávajú zachytiteľné indicie, prostredníctvom ktorých ich možno rekonštruovať (napr. vďaka korešpondencii, denníkovým záznamom a pod.).

Demonštrovať toto prípravné štádium textu možno na náčrte básne poetky Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej – *Namiesto žalospevu*. Náčrt tu chápeme v podobe, ako ho prezentujú Kosák a Flaišman – ako pokus o ustáľovanie textu, ktorý primárne nie je určený na zverejnenie, no možno na ňom identifikovať tvorivú prácu na texte, je charakteristický premenlivými a neraz i odporujúcimi si intenciami (pozri KOSÁK – FLAIŠMAN, 2017, s. 41).



Obr. 1 Ukážka predkompozičnej fázy textu. Náčrt básne *Namiesto žalospevu* Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej.

[Zdroj: Literárna pozostalosť autorky zo súkromného archívu dedičov]

Ďalšou fázou prípravy textových prameňov je čistopis. Ide zväčša o text, ktorý tvorivý subjekt plánuje sprostredkovať vydavateľstvu. Najčastejšie je to verzia, ktorá sa už vyznačuje snahou o textovú čistotu, teda elimináciu akýchkoľvek textových chýb, variantností, prepisov. Aj tieto pramene však môžu obsahovať opravy, vpisy a prepisy, s takouto situáciou sa stretáme, ak čistopis slúži samotnému autorovi na čírenie jeho umeleckého zámeru, myšlienok, ktoré chce dielom sprostredkovať. S podobne motivovanými prepismi sa môžeme opätovne stretnúť pri tvorbe L. Vadkerti-Gavorníkovej. Mnohé básne, ktoré boli neskôr zaradené napríklad do zbierky *Hra na pár-nepár* (1992), existujú v niekoľkých strojopisných zneniach, ktoré sa odlišujú drobnými odchýlkami. Pri *Drevenej básni* (v zbierke sa nachádza v prvej časti *Paberky*), ktorá bola pre autorku zjavne veľmi dôležitá, sa počet strojopisných znení vyšplhal nad číslo desať.

Namiesto žalospere
 Žalospev / ~~bez teba~~

Bola som svedkom / tvojho umierania
 bezmocná usúžens / bezradná *blýžavouť sáci'ka' a bezradné*
 len ruku som ti / mohla držať v dlaniach
 keď si ju vystrel / z bolestného dna

a tak si trpel / a tek málo plekal
 statočne znášal / neznesiteľné
 trhaný znútra / klepetami raka
 len smrť si prosil / o vykúpenie *svätého prútu*

čo z toho že som / s tebou pritom bola
 aj v umieraní / si bol celkom sám
 bezo mňa ako predtým / mnohokrát

teraz som sama / už ťa neprivolám
 neobjímam ťa / ruku nepodám
 bez teba budem / sama umierať

Obr. 2 Ukážka kompozičnej fázy textu. Strojopis básne *Žalospev/Bez teba* / *Namiesto žalospere* Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej.

[Zdroj: Literárna pozostalosť autorky zo súkromného archívu dedičov]

Vyčíslené strojopisné znenia takéhoto charakteru sú potom prepracované do podoby definitívneho čistopisu, v akom ho autor posielal do vydavateľstva.

Medzi rukopisnými a tlačnými prameňmi však ešte stoja ďalšie prameňe, ktoré pochádzajú z procesu prípravy rukopisu vo vydavateľstve. Ide o vydavateľské odpisy alebo autorské/redakčné korektúry. Sú to prameňe, ktoré sa nachádzajú v priestore medzi autorom a vydavateľstvom. V mnohých prípadoch nám dôkazy o nich môžu poskytnúť archívne materiály, dochované redakčné, cenzorské rozhodnutia, ktoré svedčia buď o alografných intervenciách do textu, alebo o odporúčaní, ktoré následne autor do textu zapracuje sám. Často sa dokumenty zachovávali v literárnej pozostalosti samotného autora či okruhu jeho priateľov alebo iných participantov, ktorí sa podieľali na príprave rukopisu, jeho schvaľovaní či kontrole (ako uvidíme ďalej, stratený rukopis skladby *Pláň Jána Buzássyho* sa našiel v pozostalosti jeho priateľa Albína Bagina). Príklad celého procesu práce s týmto sekundárnym textovým materiálom, ktorý môže odhaliť zmeny a zásahy, ale je tiež svedectvom svojej doby s dôležitou literárnohistorickou hodnotou, ponúka napríklad výskum literárneho vedca Pavla Matejoviča k Vladimírovi Mináčovi.

Od čistopisov sa výskum presúva k tlačným prameňom, ktoré rozdeľujeme na všetky časopisecké a všetky knižné. Sú to texty, ktoré sa dostávajú do verejného obehu, a teda spoločensky fungujú. Zmeny, ktoré sa môžu udiť na tomto type prameňov, sa realizujú až v ďalších vydaniach, ich príčinami býva najčastejšie odstránenie detegovaných chybných miest, môžu však mať aj charakter vynútených úprav, ktoré súvisia s cenzúrou či autocenzúrou alebo snahou autora o ich umeleckú aktualizáciu.



Namiesto žalospěvu

Bola som svedkom
 tvojho umierania
 súcitná áno
 ale bezradná
 len ruku som ti
 zohrievala v dlaniach
 keď si ju zdvihol
 z mrazivého dna

a tak si trpel
 a tak málo plakal
 statočne znášal
 neznesiteľné

Obr. 3 Ukážka finálnej podoby básne *Namiesto žalospěvu* Lúdie Vadkerti-Gavorníkovovej zo zbierky *Hra na pár-nepár* (1992)

Pri skúmaní textového materiálu je nutné vždy vykonávať koláciu textových prameňov, aby sa odhalilo napríklad esteticky motivované varírovanie, prípadné chyby odpisu, koruptely (t. j. porušené miesta), ktoré mohli vzniknúť napríklad nedbalosťou odpisovača či jeho neistotou, keď nebolo slovo či dlhší textový úsek jasne čitateľné – takáto situácia môže viesť k nesprávnemu prepisu či vynechávke. Vo všeobecnosti sa v textológii pracuje s niekoľkými situáciami, ktoré môžu viesť k nesprávnemu²⁹ čítaniu textového prameňa – ide napríklad o skomolenie slova, jeho nahradenie synonymom, nesprávne poradie slov, dittografiu, t. j. dvojité zápis textového úseku, haplografiu, t. j. vynechanie nejakého textového úseku z dôvodu preskočenia v čítaní na iné miesto, ktoré sa

²⁹ Napríklad editor Stanislav Mečiar nesprávne prečítal verš z rukopisu Janka Kráľa a jeho podobu „Večer si rozprávame fajčiac o Varíne“ prepísal ako „Večer si rozprávame fajčiac o baríne“, čo má dôsledky na interpretáciu a podľa Jozefa Felixa neadekvátne podporuje tézy o tajomnosti či záhadnosti Kráľovej poézie (pozri Felix, 1953, s. 1143).

zväčša začína rovnakým slovom a pod. (pozri aj KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 41 – 45).

Podľa M. Červenku možno v priebehu literárnej komunikácie určiť moment, keď sa slovesný text presúva zo sféry privátneho a mení sa na text literárneho diela, teda získava špecifický ontologický status a recipuje sa ako kultúrno-spoločenský fakt. Za tento moment, bod obratu, označuje *akt zverejnenia*. Vníma ho ako prelomovú chvíľu v dejinách textu, kde sa mení jeho spôsob existencie (ČERVENKA, 2009, s. 99 – 100). Nie náhodou pritom volí pojem akt. Chce ním vystihnúť vedomé rozhodnutie subjektu vstúpiť do literárno-kultúrneho poľa s presne danými podmienkami a pravidlami, ktorým dáva de facto verejnosti právo, aby jeho dielo interpretovala a hodnotila.

Problematika textových variantov

Americký textový kritik a editor G. Thomas Tanselle sa vo svojich úvahách o textológii zamýšľa aj nad tým, ako ľahko môžu interpreti literárneho diela podľahnúť ilúzii o jeho význame, pričom si vôbec nepoložia otázky, ktorými by mohli dospieť k pochybnostiam o jeho autenticite: „Erudice a spekulatívni hĺbka při ždímání významů ze slov na stránce může – a je to tak běžné – snadno koexistovat se svrchovaně nekritickým postojem k samotnému dokumentu a k věrohodnosti textu.“ (TANSELLE, 2012, s. 19)

Problematika transformácií textu je široká a u nás doposiaľ dostatočne výskumne neobsiahnutá. Pod spojením intervencie do textu máme na mysli situácie, keď sa do štruktúry diela vstupuje po akte zverejnenia na základe vonkajších alebo vnútorných okolností, pričom výsledkom je určitá textová zmena, ktorá sa potom premieta aj do iných rovin diela. Tanselle rozlišuje dva prípady – keď do textu vnáša zmeny samotný autor, vtedy píše o revíziách. V situáciách, keď sú zásahy z pera iných sub-

jektov ako autora, zameriavajú sa na dosiahnutie napr. odborných cieľov alebo sa snažia nastoliť vyšší súlad s nejakým štandardom, ktorý sledujú, píše o emendáciách (TANSELLE, 2012, s. 21). V každom prípade však úpravy, a to bez ohľadu na to, či sú autorské alebo nonautorské, rovnako bez ohľadu na ich rozsah či motivácie, prinášajú výsledok, ktorým je iná/nová podoba diela. Tým sa dostávame k problematike variantnosti textových prameňov.

Variantnosť textových prameňov predstavuje v disciplíne pomerne zložitú oblasť, ktorá odráža dynamiku a mnohotvárnosť textotvorného procesu. Súvisí s jednotlivými textovými prameňmi, ktoré v rôznej podobe fixujú autorov umelecký zámer a vystupujú ako historický fakt. Pod pojmom variantnosť máme na mysli prepisy, ktoré viac či menej menia identitu literárneho diela. Chápeme ich ako výsledok procesu, pri ktorom autorovo „zjinačovanie textu se neomezuje jenom na fázi vlastního zrodu díla, většinou přichází k slovu též při opisování, tisku, při dalších vydáních realizovaných nebo zamýšlených“ (OTRUBA, 2018, s. 9) a motivácia týchto zmien môže byť rôznorodá.

Textové varianty však v našom chápaní, ktoré na tomto mieste predstavujeme, nezahŕňajú celé široké pole existencie textu, t. j. nesledujeme modifikácie v tzv. predkompozičných a kompozičných štádiách existencie textu, v podkapitole sa sústreďujeme výlučne na autorské/nonautorské odchýlky a úpravy, t. j. transformácie, ktoré sú v rôznom smere na osi definitívny čistopis – časopisecký variant/časopisecké varianty – knižný variant/knižné varianty.

Rezultátom revízií či emendačných zásahov do textu je jeho premena vo fáze definitívneho čistopisu alebo po akte zverejnenia, kam spadá aj znovuo tvorenie celého textotvorného procesu pri príležitosti nových vydaní (reedícií). Hoci fáza čistopisu nie je pre autora nijako záväzná, pretože text ešte nezačal spoločensky fungovať a zmeny, ktoré urobí,

môžu byť čo do rozsahu rôzne, predsa len v tomto čase už prichádza k určitému ustálovaniu, čistopis sa bežne vníma ako textový prameň, ktorý je do veľkej miery pripravený na proces zverejnenia a spoločenského fungovania.

Ak si položíme otázku, prečo je vlastne potrebné sa textovými variantmi zaoberať, keďže tvorivé hľadanie je prirodzenou súčasťou každého textotvorného procesu, jednou z možných odpovedí je, že varianty nám odhaľujú rozsah, pohyby a dynamiku tohto procesu. Poskytujú širšie pole možností aj v rámci následnej interpretácie, ktorú môže dôsledný textologický výskum korigovať, no vďaka nim možno odкрыť aj komplexnejšie, zložitejšie procesy, ktoré súvisia napríklad so sociálnymi, kultúrnymi, politickými, ideologickými a pod. determinantmi, odhaľujú vzťahy a väzby spoločensko-politického charakteru a následne umožňujú prehĺbiť či reinterpretovať zaužívané literárnohistorické tvrdenia. Výskum textových variantov nás tak vedie k možnosti prečítať dané literárne dielo v novom svetle a prehĺbiť jeho pochopenie. Umožňuje obohatiť vlastné myšlienkové východiská, ktoré sú základným pilierom následných interpretácií, dovoľuje na základe odkrytia nových významov neopierať sa o dojmy, ale o fakty.

Prepisy textov, ktoré môžu byť z hľadiska zmyslu celku irelevantné, ale aj zásadné, chápané až ako deformity autorského zámeru, mávajú rôznych pôvodcov i charakter. Neraz ide o nánosy redakčné, vydavateľské, cenzorské, technické a pod., no časté sú i situácie, keď do svojho pôvodného textu aktívne zasahuje z odstupu času aj sám autor. Textové transformácie teda súvisia nielen s neverejnou, prededičnou prípravou literárneho diela, ale aj s redakčnou prípravou textu a postedičným prepracovaním, pod čím rozumieme zámerné a vedomé prepracovanie textu v rôznych momentoch jeho existencie, ktoré môže byť nonautorské, ale aj autorské.

Dôvodov na textové úpravy môže byť viacero – od ideovej premeny pôvodne zamýšľaného autorského zámeru, kam môžeme zaradiť auto-cenzúrne či cenzúrne zásahy, po rozhodnutie autora upraviť literárny text z hľadiska odlišného estetického účinku. V takom prípade ide nezriedka o textové operácie, keď autor stavia do popredia aktualizovaný účinok svojho literárneho diela a naopak do úzadia odsúva význam dobový, hoci nemusí ísť o celkom uvedomený akt (príkladom autorskej esteticko-aktualizačnej revízie textov sú niektoré zmeny pri reedícií zbierok Ivana Štrpku *Básne I. – III. S vedomým prepisovaním s ideologickým podtextom* sa potom môžeme stretnúť pri prepisovaní niektorých básní Vojtecha Mihálíka, čomu sa u nás výskumne venuje Martin Navrátil).

Základná typológia textových zmien diferencuje medzi zneniami, verziami a variantmi. Do tejto oblasti prináleží aj problematika rôznočítania.³⁰ Označujú sa tak odlišné pasáže textu, či už v rámci jedného rukopisu, alebo v porovnaní s inými textovými variantmi, a zároveň sa takto pomenúva aj časť kritického aparátu, ktorá zachytáva jednotlivé odchýlky (pozri KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 22). Práve Kosák a Flaišman sa problematikou formy záznamu textových variantov podrobnejšie zaoberali v štúdiu v Českej literatúre v roku 2008 (pozri KOSÁK – FLAIŠMAN, 2008, s. 406 – 416).

Oblasť textovej variantnosti zohľadňovala aj kolektívna publikácia zostavená Havlom a Štorkom *Editor a text* (1971, 2006). Práve tu autori prvý raz jasnejšie rozlišujú medzi vyššie spomenutou trojicou pojmov znenie, verzia a variant/redakcia, ktoré odlišuje počet a charakter textových odchýlok. Znenie je v ich chápaní drobná textová zmena, ktorá nezasahuje žiadnu z dôležitých rovín literárneho diela, môže to byť teda napríklad iba prispôsobenie písania slova aktuálnej pravopisnej norme.

³⁰ Označenie preberáme podľa českého různočtení; v našom kontexte môžeme pojem různočítanie nájsť napr. u P. Zajaca v štúdiu o J. Ondrušovi (ZAJAC, 2014, s. 422).

Verziu chápu ako zmenu, ktorá už je rozsiahlejšia. Pojem redakcia, podobne ako variant, označuje významné prepracovanie textu po kompozičnej, sujetovej či tematickej stránke, pričom redakcia sa používa najmä pri starších literárnych pamiatkach.

Terminológia, ktorá by odrážala charakter a rozsah textových zmien je dodnes nejednotná a rozkolísaná. Práve z toho dôvodu navrhoval Jiří Daňhelka do označovania vniesť viac systematickosti, aby sme pojmom, ktoré sa bežne používajú v rôznych kontextoch, dali charakter termínov s presne stanoveným významom. (DAŇHELKA, 2013, s. 82). Terminologizácia slov znenie, verzia a variant však bola rozporuplne prijímaná už v dobovej recenzii príručky *Editor a text* od Mojmíra Otrubu z roku 1972 (podľa OTRUBA, 2018, s. 66 – 67). V súčasnej praxi sa spomenuté pojmy používajú neraz synonymne, navyše často označujú zmeny rôzneho charakteru.³¹ Rozlíšenie je neraz závislé od interpretácie textológa – t. j. rôzni bádatelia môžu určitú textovú realitu hodnotiť odlišne. Aj preto M. Kosák s J. Flaišmanom odporúčajú obsah pojmov vymedziť operatívne (KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 22).

Textové varianty sú zaujímavou súčasťou textologickej i edičnej prípravy literárneho diela a do veľkej miery súvisia s problematikou autorskej vôle. Autor prirodzene vstupuje pri nových príležitostiach na vydanie svojho diela do jeho pôvodnej štruktúry a pozmeňuje ju, neraz s úmyslom o precizovanie, esteticky účinnejší tvar či rôzne podmienené aktualizácie. Vzniká tak množina textov, z ktorej je potom potrebné, aj na základe interpretácie a zdôvodnenia posunov a transformácií, vybrať základný (označovaný aj ako bazový či východiskový) text pre nové

³¹ Na margo pojmového vymedzenia je azda dobré podotknúť, že napríklad v prípade hybridnej edície diela Hannah Arendtovej výskumný tím vymedzil *verzie* ako texty so signifikantnými prepismi a prepracovaniami, naopak *varianty* chápu ako texty, v ktorých sú intervencie minimálne (pozri arendteditionprojekt.de).

vydanie. V rámci procesu ich kritického hodnotenia by nemala žiadna textová realizácia stáť hierarchicky vyššie oproti inej. Pri textologickom výskume by sme ich mali chápať ako rôzne, resp. pozmenené realizácie autorského zámeru umiestnené na horizontále, ktoré popri sebe koexistujú, sú si, kým nepríde v určitom bode k selekcii – voľbe základného textu na nové vydanie, rovnocenné a ako na podmieňujúce a podmieňované členy radu na ne nazeráme iba z hľadiska chronologického. Pritom je dôležité zdôrazniť, že spomenutou selekciou z množiny textových variantov sa ich pluralita v čase prirodzene stráca, najčastejšie spoločenským fungovaním niektorého z nich (pozri aj OTRUBA, 2018, s. 35).

Otázkou textových zmien, ktoré odhaľujú dynamiku textových procesov, sa v 60. rokoch 20. storočia aktívne zaoberal Břetislav Štorek. V Českej literatúre z roku 1966, ktorá bola venovaná problematike textológie, spomína v súvislosti s textovými variantmi tri základné faktory – pôvodcu, príčinu a účinok. V prípade pôvodcu je podľa neho irelevantné, kto zmenu vykonal – či to bol redaktor, korektor, cenzor alebo sadzač. Jediné relevantné kritérium je, či bola zmena autorská alebo neautorská, teda či sa na nej podieľal (aj v zmysle autorizácie) samotný autor literárneho diela. Podobne vníma aj príčiny – nie je dôležité, aké boli ich okolnosti, dôležité zostáva, či boli zámerné alebo nezámerné, prevedené s vedomím alebo bez vedomia ich pôvodcu. Pri posudzovaní účinku zmien ide o to, či máme dočinenia s textologicky závažnými rozdielmi, pričom sa rozlišuje medzi zmenami, ktoré sú v súlade s autorovým tvorivým zámerom a medzi zmenami, ktoré tento zámer porušujú. Na základe toho potom Štorek vystavoval schému binárnych opozícií, ktoré zachytávajú pohyb zmien a ich kombinácie na:

- autorské – neautorské;
- vedomé (motivované) – nevedomé (náhodné, neúmyselné);
- pozitívne (v súlade s autorským zámerom) – negatívne (v protiklade s autorským zámerom).

Určovanie týchto premien, ich interpretáciu potom hodnotí ako jednu zo základných textologických aktivít, založenú na zisťovaní objektívnych faktov (ŠTOREK, 1966).

Pri uvažovaní o týchto dichotómiách je však potrebné pripomenúť cenzorské zásahy do rukopisov, ktoré vo svojej štúdiu reflektuje napríklad M. Špirit. Zdôrazňuje ich nenápadnosť a ďalší problematizujúci aspekt – ťažkú odlišiteľnosť od samotného autorského textu. Píše, že komunistická cenzúra „ktorá po sobe v uměleckých dílech málokdy zanechávala stopu jako cenzura, tedy jako vnější, neautorskou intervencí“ sa mohla v textových prameňoch javiť ako „projev spontánní autorské vůle“ (ŠPIRIT, 2009, s. 226). Často sú potom takéto nánosy a deformity ťažko identifikovateľné, ak sa ich darí odhaliť, býva to zväčša vďaka archívnym záznamom a ďalším sekundárnym dokumentárnym materiálom.

Hoci cenzorské intervencie sa vnímajú skôr negatívne, ruský textológ D. S. Lichačov ich chápal aj ako príležitosť k novému autorskému hľadaniu a invenčnosti: „[v]šichni jsme zajedno v tom, že tlak cenzury je netvůrčí moment. Tento moment by však byl plně netvůrčí jen tehdy, kdyby se cenzor omezoval na škrty a přímé úpravy textu. Cenzura však často autorovi doporučovala, aby on sám svůj text měnil, a v takových případech autor v oněch těsných hranicích, které mu vymezil cenzor, skutečně „tvořil“, jeho nové úpravy textu bývaly někdy velmi zdařilé. [...] Autor mohl ovšem také eventuální zásahy cenzury předem odhadnout a preventivně svůj text upravit“ (LICHÁČOV, 1966, s. 16).

Možno však túto vonkajším tlakom podmienenú a nanútenú „tvorivosť“ porovnať so slobodnou a nehatenou tvorivosťou v pôvodnom význame slova? Je otázne, či by sa takéto intervencie do textu nemali definovať skôr ako nanútené pretváranie, obzvlášť ak sú neraz (vďaka vonkajším tlakom, ktoré majú vplyv aj na vnútorné rozhodnutia tvorcu

v zmysle autocenzúrnych prepisov) menej umelecky presvedčivé a nevychádzajú z pôvodného tvorivého zámeru spisovateľa.

Najdôležitejším činiteľom zmien je pre Štoreka pôvodca, hoci, ako správne uvádza Jiří Daňhelka, v niektorých kombináciách sa vlastne ukazuje ako irelevantný, napríklad pri zohľadňovaní nevedomých chýb, ktoré sú v zásade vždy negatívne, pretože bez ohľadu na to, či je ich pôvodcom autor alebo non-autor, vždy porušujú umelecký zámer autora (DAŇHELKA, 2013, s. 68). Ďalším dôležitým kritériom je, či boli zmeny voči umeleckému textu pozitívne (napr. umelecky motivované autorské textové zmeny podporujúce jeho tvorivý zámer či cudzie zmeny, napr. redakčné, ktoré s vedomím autora posilňujú jeho umelecký zámer) alebo negatívne (napr. mechanické, netvorivé úpravy, ktoré zohľadnili mimoliterárne hľadiská, preventívna autocenzúra, redakčné úpravy proti vôli autora či bez jeho vedomia, priame cenzorské zásahy a pod., porovnaj ŠTOREK, 1966, s. 31).

V slovenskej literárnej vede sa problematika textových variantov začala odborne bližšie reflektovať až v 70. rokoch 20. storočia, najmä vďaka impulzom z českého prostredia. Odôvodniť nezaujím v skoršom období môžeme práve blízkosťou a vplyvmi českého výskumu, kde k štúdiu textových variantov výrazne prispel Miroslav Červenka, najmä článkom *Stylistický příspěvek k teorii variant* (1966). Ešte pred ním však treba pripomenúť nerozsiahlu štúdiu Jana Mukařovského *Varianty a stylistika* (prvýkrát vyšla v roku 1930), ktorá implicitne rozkrýva aj oblasť voľby základného textu a autorskej vôle. Mukařovský v nej nastoľuje otázku textových variantov, pri ktorých sa akosi automaticky predpokladá, že varianty z hľadiska chronológie neskoršie, sú esteticky dokonalejšie než tie pred nimi – ako vidieť, táto oblasť má styčné body s problematikou súvisiacou s tzv. vydaním poslednej ruky, ktorej sa ešte budeme bližšie venovať. Nespoľahlivosť predpokladu vyššej estetickej účinnosti neskor-

ších textových variantov ukazuje Mukařovský na príklade básní J. Vrchlického, ktorých analýza ho vedie k záveru, že v prepisoch Vrchlický nahrádza slová charakteristické pre každodenný, z jeho pohľadu „nižší“ jazykový štýl, slovami literárskymi.

Mukařovský sa orientuje na esteticky hodnotiace stanovisko prepisu, uvedomujúc si jeho subjektívnosť, následne sa na problém pozerá z hľadiska sémantického rozboru. Prichádza k poznaniu, že prepis nemusí byť motivovaný iba vnútornou ambíciou autora, ktorý sa usiluje o „vylepšenie“, dosiahnutie umelecky zaujímavejšieho tvaru, čo môže byť samo osebe sporné, ale je daný aj literárnou tradíciou a príklonom autora k niektorému literárnemu smeru či generácii. Už v tejto drobnej štúdií však upozorňuje na dôležitý jav – ako jeden prepis môže zmeniť štruktúru celku, alebo, v menšej miere, vplývať na iné miesto v básni, napríklad ovplyvniť verš, ktorý je s prepisom zviazaný z hľadiska rýmovej pozície. Píše: „při variantách jako všude jinde při vědeckém studiu umění musíme počítat s *relativností estetické hodnoty*, a to nejen s relativností podmíněnou subjektivním vkusem, nýbrž zejména s relativností danou samým objektem zkoumání: estetická hodnota kterékoli složky uměleckého díla je dána nikoli její kvalitou jakožto stálá její vlastnost, nýbrž jejím poměrem k strukture daného celku, tj. uměleckého díla, do kterého je v daném případě včleněna. Proto přistupujeme-li k variantám ze stanoviska absolutnosti estetických hodnot, vydávame se v nebezpečí, že mimoděk podsuneme za absolutní stupnici hodnot, která neexistuje, estetický kánon své vlastní doby.“ (MUKAŘOVSKÝ, s. 217 – 218, zvyř. autor). Na záver štúdie dodáva, že rozbor textových variantov je účinným nástrojom rozpoznania štruktúrnych princípov toho, čo nazýva básnikov sloh.

Ak sa vrátíme späť k M. Červenkovi, ten videl, podobne ako Mukařovský, pri premýšľaní o textových variantoch analógie medzi šty-

listikou a textológiou v tom, že obe sa orientujú na výber – štylistika na výber jazykových prostriedkov, textológia na revíziu už uskutočneného výberu, opakovanú voľbu, substitúciu. Varianty preto podľa neho nie sú „nic iného než revize jednou už provedeného výberu z určitého souboru znakov“ (ČERVENKA, 2009, s. 110). Pri zmenách textu podľa neho nejde o hľadanie stále vhodnejšieho a výstižnejšieho pomenovania rovnakej veci, ako sa to deje napr. v bežnej každodennej komunikácii, ale o premeny spomenutej veci. Iba z „hľadiska celkového významu diela, dotvoreného umeleckého sveta je také možné jednotlivé varianty hodnotiť. Při hodnocení variant nesrovnáváme slova se slovy, ale celistvý významový komplex, jak ho vytváří jedna verze diela, s významovým komplexem ostatních verzí.“ (ČERVENKA, 2009, s. 65)

Dôležitosť textových variantov videl v tom, že nám poskytujú možnosť pozorovať rôzne členy radu medzi ktorými prebiehal výber, ukazujú, čo bolo potenciálne prítomné, kde boli zlomové miesta textu, ku ktorým sa autor opakovane vracal, prepracúval ich, ktoré miesta opakovane potvrdzoval, a tým napomáhajú interpretácii. Ako ďalej podotýka, je nevyhnutné určiť, z ktorej vrstvy diela vyšiel impulz k oprave či zmene, a aké boli autorove motivácie. Upozorňuje, podobne ako Mukařovský, že každá úprava nemení iba konkrétne miesto textu, ale má/môže mať vplyv aj na iné vrstvy ako tie, v ktorých je motivačne zakotvená (ČERVENKA, 2009, s. 105). Vytvoril napr. typológiu variantov, ktoré rozlíšil na:

- varianty práve dotváraného diela, ktoré prevažujú v rukopisoch až po prvé vydania. Tieto stupňujú príznakovosť textu, posilňujú to, čo text ako individuálny výtvor odlišuje od práve platných noriem a zvyklostí a sú inštruktívne pre rozpoznanie primárneho umeleckého zamerania diela, individuálneho štýlu autora, poukazujú na základnú sémantickú intenciu, to, čo Jan Mukařovský nazval sémantickým gestom;

- varianty, v ktorých prebieha regulácia a korekcia, ich funkciou je eliminácia nežiaducich či mimovoľných štylistických príznakov (napr. archaizmy, patetickosť, knižná hyperkorektnosť). Je pre ne charakteristické, že sa uskutočňujú z časovej dištancie;
- varianty, ktoré vychádzajú z autorových nových predstáv a do staršieho diela vnášajú ohlas štylových vrstiev charakteristických pre diela nové. Podľa Červenku to nemusí so sebou nevyhnutne prinášať narušenie umeleckej integrity predchádzajúceho diela. Tento typ variantov poukazuje na vývin osobnosti tvorcu (napr. príklon k národnej tradícii, posun k racionalizácii, k iným tendenciám, vyplývajúcim z aktuálneho úsilia autora a pod.).

(ČERVENKA, 2009, s. 112 – 116)

Pri svojich úvahách odkazuje na B. Tomaševského, pre ktorého je ktorákoľvek ukončená verzia diela samostatným literárnym faktom. Porovnanie dvoch verzií toho istého diela nie je iba „výzkumem vývoje díla, ale příspěvkem k mnohem složitějšímu a v jistém smyslu nadřazenému tématu vývoje umělecké osobnosti a vývoje literatury“ (ČERVENKA, 2009, s. 67).

Vyjadruje sa aj k estetickej hodnote. Podľa neho je nevyhnutné porovnávať a hierarchizovať jednotlivé podoby diela ako celky. Dôležité je neklásť otázku tak, ktorý variant je lepší a ktorý horší, ale kde sa naposledy autor prejavil ako tvorca, teda v ktorom okamihu sa prestal riadiť zreteľom k umeleckej celistvosti diela a orientoval sa na iné kritériá. Červenka takto implicitne podporuje tézu o poslednej tvorivej ruke autora, ku ktorej sa ešte dostaneme podrobnejšie.

V slovenskom prostredí sa problematikou textových variantov začala teoreticky zaoberať medzi prvými Nora Krausová v štúdiu *Textológia a poetika* (1973). Podľa nej je predmetom teoretickej textológie výskum

literárnoteoretického textu, ktorý sa prekrýva s definíciou poetiky. Materiálovú bázu určenú na výskum ponúka potom praktická textológia. Krausová rozlišuje typy variantov, ktoré patria do genetického radu a spadajú do komplexu textov ešte pred ich zverejnením, teda pred tým, čo nazýva konečnou verziou.³² Ich existencia je podľa nej dôležitá rovnako ako existencia variantov ukončených verzií, pod čím myslí spoločensky fungujúce diela. Podobne ako Mukařovský a Červenka aj ona zdôrazňuje, že každá textová zmena môže mať potenciálny vplyv na hociktorú zložku diela – môže spôsobiť posuny, napr. zasiahnutím sémanticko-tematického plánu. Pri štúdiu textových variantov je dôležité štylistické a významové zhodnotenie a interpretácia premien.

V Krausovej chápaní ovplyvnenom výskumom z oblasti semiotiky sú textové varianty indexy, príznaky, ktoré majú potenciál odkazovať na vývin autora, jeho diela, ale majú presah aj ďalej – ukazujú vývin literárneho obdobia či smeru, v čom sa opäť stretá jej pohľad s pohľadom Mukařovského a Červenku. Variant chápe ako revíziu už raz vykonaného výberu z paradigmatického radu, kde sú medzi jednotlivými členmi absenčnej paradigmy vzťahy synonymity. Varianty potom pomáhajú určovať obsah a rozsah potenciálnej paradigmy. Nerozlišuje pritom medzi revíziou a modifikáciou, ktorá môže mať iné motivácie. Krausová pracuje s pomenovaniami individuálny zámer autora, voľba variantu, selektívne inštrukcie či uplatnenie víťazného štylistického princípu vo vzťahu k zamietnutým variantom (1973, s. 291).

Na základe štylistickej typológie rozlišuje, opäť veľmi podobne ako Červenka, štyri základné druhy variantov:

- varianty, ktoré stupňujú príznakovosť textu a ozrejmujú prostriedky základnej významovej intencie;

³² Ako vidieť, pojmy verzia a variant používa v opačnom význame ako Havel a Štorek, príp. je použitá terminológia rozkolísaná.

- varianty eliminujúce štylistické znaky, ktoré sa do diela dostali bez súvislosti s jeho umeleckým zameraním. Ich príznakom je časová dištancia a prejavujú sa napr. odstraňovaním niektorých nánosov, typických pre určitý smer či poetiku obdobia;
- ďalším typom variantu je taký, ktorý je príznakom premien, ktorými prešiel autor od jedného vydania k druhému (zmeny v reedíciách);
- posledným typom sú varianty, ktoré sú príznakom premien dobového literárneho povedomia a vkusu a do diela sa dostávajú ako súčasť medzitextového nadväzovania.

(KRAUSOVÁ, 1973, s. 291 – 292)

Rozlišuje varianty, ktoré prislúchajú k tzv. kauzálnemu radu – teda rukopisné či také, ktoré vznikli ešte pred uverejnením diela (napr. strojopisné), a varianty intencionálneho radu, ktoré sa týkajú textu už uverejneného, teda publikovaného. Podľa nej sú všetky členmi paradigmy, pričom ten variant, ktorému sa dala aktom selekcie prednosť, je taký, ktorý prechádza z roviny genotextu (fabuly) na rovinu fenotextu (sujetu), v tom vidí prepojenie textológie s poetikou (variant na rovine fenotextu bol vyselektovaný z genotextovej paradigmy). Ako uvádza, „skúmanie variantov je jedným z najdôležitejších postupov výskumu genézy a generovania literárneho diela“ (KRAUSOVÁ, 1973, s. 297).

Viacero autorov, ktorí sa venovali problematike textových variantov, sa zamýšľalo nad estetickým hodnotením literárneho diela, uvedomujúc si riziko, že uprednostnenie niektorého textového variantu pred iným na základe estetických kritérií je subjektivistický prístup. Dmitrij Sergejevič Lichačov uvažoval nad tromi základnými aspektmi, ktoré by mali vstúpiť do procesu hodnotenia literárneho diela:

- určenie spoločensko-ideovej hodnoty diela pre aktuálnu dobu, čo by nemalo viesť k modernizácii diela;

- určenie spoločensko-ideovej hodnoty diela pre dobu, v ktorej vzniklo;
- určenie vlastnej estetickej hodnoty diela.

Podľa neho je potrebné dôsledne skúmať estetický systém literárneho diela, ktorý je spätý s estetickými predstavami autora. Tie sú často odrazom estetických ideálov doby (či už v pozitívnom alebo negatívnom zmysle), v ktorej žije a tvorí. Tvrdí, že hodnotiace kritérium pre ten či onen textový variant musí textológ nájsť v samotnom umeleckom diele, aby sa nevystavil rizikám subjektivismu, subjektivistickému vkusovému oceňovaniu a v tomto snažení mu pomáha aparát literárnej vedy. Ak napríklad posledné autorizované vydanie nepreukazuje, že autor v ňom naplnil svoj tvorivý zámer, musí textológ podrobne skúmať a hľadať ten textový variant, kde sa mu to podarilo (LICHÁČOV, 1966, s. 20).

Textológia by mala byť v prvom rade založená na komplexnom, objektívne vedenom, kritickom výskume dostupného textového materiálu, pri ktorom treba brať do úvahy fakt, že ak autor identitu svojho diela prepismi mení, vytvára tak viacero realizácií svojho umeleckého zámeru, teda vytvára viacero textových variantov. Výber textového prameňa, ktorý bude tvoriť východiskový text nového vydania, sa v mnohých prípadoch v súčasnosti odvíja nie od želania autora, ale zohľadňuje aj iné aspekty – napríklad vydavateľské záujmy súvisiace s pripravovanou edíciou, edičný koncept, cieľovú skupinu a podobne a je vždy do určitej miery subjektívny. Práve rôzne chápanie funkcie edície a edičných prístupov je podľa dvojice Kosák – Flaišman určujúce pri tom, ako bude výsledný produkt vyzeráť.

Vhodným príkladom pertraktovanej problematiky o textových variantoch je skladba Jána Buzássyho *Pláň*, ktorú neskôr prepracoval do podoby *Pláň, hory* a vydal vo vydavateľstve Smena v roku 1982, ktorou sa budeme zaoberať ďalej.

Problematika autorskej vôle a tzv. kánonického textu

Keď v roku 2011 vyšlo v edícii Knižnica slovenskej literatúry (ďalej aj ako KSL), na ktorej spolupracoval Ústav slovenskej literatúry SAV s vydavateľstvom Kalligram, *Básnické dielo Jána Ondruša* v edičnej príprave Milana Hamada, rozpútala sa pomerne zaujímavá diskusia, ktorej podtextom bola aj problematika autorskej vôle. Diskusiu otvoril Zoltán Rédey, ktorý hľadal odpoveď na otázku, či je v prípade kritických vydaní správne spoliehať sa výlučne na autorizované vydania poslednej ruky, čo podľa neho editor zväzku M. Hamada chápal ako nespochybniteľný fakt hodný bezvýhradného rešpektu (pozri RÉDEY, 2012, s. 20). Z. Rédey naopak vnímal pôvodné, teda neprepísané Ondrušove texty ako „odvážnejšie, výpovedne, esteticky i emocionálne silnejšie, „plnokrvnejšie, iritujúcejšie a provokatívnejšie“ než ich autorizovaný neskorší variant (2012, s. 22). S týmto názorom sa stotožnil aj Michal Rehúš, ktorý sa vyjadril proti princípu „fetišizácie“ tzv. vydania poslednej ruky (pozri REHÚŠ, 2012). Prehĺbenie diskusie prišlo potom v roku 2017, keď Rédey v časopise Litikon polemizoval napríklad s niektorými vyjadreniami Jána Gavuru z roku 2013 (k tomu pozri RÉDEY, 2017, s. 15 – 20).

Naznačená diskusia, ktorá vychádza z konkrétnej edičnej praxe, ukazuje, že textové varianty sú úzko prepojené aj s problematikou autorskej vôle. Je nespochybniteľným právom autora vstupovať pri nových príležitostiach na vydanie svojho diela do jeho pôvodnej štruktúry a meniť ju, pričom motivácie môžu byť rôzne. Môže ísť o snahy o esteticky účinnejší tvar, precizovanie, doladenie pôvodného zámeru, ktorý bol zmarený redakčným či cenzorským rozhodnutím, rôzne podmienené aktualizácie a podobne. Z množiny textových variantov, ktoré tým vznikajú, je potom úlohou textológa po dôslednom kritickom výskume, zmapovaní a interpretácii premien a posunov vybrať základný text pre nové vydanie.

V tejto súvislosti sa otvára otázka, či by mal niektorý z textových variantov stáť automaticky hierarchicky vyššie voči ostatným v dôsledku autorskej vôle a byť edične preferovaný. Dlho akceptovanú tézu nespochybniteľnosti vydania poslednej ruky, ktorá so sebou niesla i predpoklad najvyššej estetickej kvality, nahradil v súčasnom textologickom výskume názor, že vzostupná kvalita po prepisovaní umeleckého textu nie je/nemusí byť pravdivá a ku každému z textových variantov je potrebné pristupovať osobitne.

Ako možno sledovať v diskusii okolo zväzku poézie Jána Ondruša, nie je zriedkavosťou, keď sám autor určí, ktorý textový variant má v prípade reedícií tvoriť základ nového vydania/novej edície. Základnou úlohou a cieľom textologickej práce pri príprave literárneho textu na nové vydanie je poznanie všetkých dostupných textových prameňov, ktoré sa hodnotia v rámci celého autorovho diela, nielen primárneho, t. j. literárneho, ale aj sekundárneho, napríklad dokumentárneho. Nevyhnutným predpokladom výskumu je rovnako znalosť spoločenskej situácie, aj s ohľadom na dobovú literárnu tradíciu a jazykovú normu. To poskytuje materiálovú a poznávaciu bázu, na základe ktorej možno stanoviť, z akého textového prameňa bude vychádzať nová edícia. Znalosť materiálovej bázy uľahčuje prácu pri výbere a príprave takej podoby textu, ktorá bude výsledkom dôkladnej analýzy a bude obohatená o sprievodný kritický komentár. Takto získaný text, ktorý je zbavený všetkých vonkajších nedostatkov, cudzích zásahov a úprav, ktoré by ho mohli odkláňať od autorovho zámeru, sa zvyčajne nazýva kánonický text (HAVEL – ŠTOREK, 2006, s. 7). A práve v prípravnej fáze, vďaka ktorej by mala táto podoba vzniknúť, sa do popredia často dostáva problematika autorskej vôle, ktorá súvisí s otázkami textových variantov.

Z perspektívy autorského práva je autor nespochybniteľným vlastníkom svojho diela (ak sa nepreukáže opak) počas svojho života a 70 ro-

kov po smrti, keď majetkové autorské práva, kam patrí aj právo udeľovať licencie na vydanie, prechádzajú na dedičov. Po tomto období sa literárne dielo stáva autorskoprávne voľným a je možné s ním nakladať jedine tak, že nebudú porušené osobnostné autorské práva spisovateľa, kam možno zaradiť napríklad hanlivé a neadekvátne nakladanie s jeho dielom (napr. použitie diela v nevhodnom, znevažujúcom kontexte). V súvislosti s novým edičným spracovaním literárnych diel tým vzniká vydavateľovi v zákonom vymedzenom čase povinnosť žiadať autora či jeho dedičov o udelenie licencie, kým sa literárne diela nestanú voľnými. V prípade, ak autor vyjadril jasne svoju autorskú vôľu, ako to bolo pri Jánovi Ondrušovi, ktorého literárna pozostalosť prešla pod správu jeho dediča – brata Miloša Ondrusa/Literárnu nadáciu Studňa, a literárne dielo ešte nie je autorskoprávne voľné, môže snaha o vydanie iného ako autorizovaného variantu predstavovať pre vydavateľa problém, pretože nemusí získať od dedičov licenciu, čo mohol byť prípad konkrétneho zväzku edície KSL. Avšak v prípade kritických edícií, ktoré pracujú s rozsiahlym sprievodným materiálom, by malo byť literárne dielo ukázané v celej svojej komplexnosti a editor/vydavateľ by sa mal o získanie súhlasu od dedičov usilovať.³³

V prípade, ak autor vyjadrí jasné stanovisko a vyhlási niektorú podobu svojho diela za tú, ktorá má tvoriť základ pre všetky ďalšie reedície, uplatňuje svoju autorskú vôľu, čo stavia vydavateľov jeho diela do neľahkej pozície. Tento akt má podľa Havla a Štoreka charakter právneho ustanovenia. Treba však podotknúť, že takéto vymedzenie je problema-

³³ Azda nebude nezaujímavé, že v roku 2013 sa v Európskom dome poézie Košice v rámci edície **rewind** podarilo vydať *Šialený mesiac*, teda prvý textový variant, čo poukazuje na vôľu M. Ondrusa k spolupráci. Ako však uviedol v osobnom rozhovore spolueditor edície **rewind** Ján Gavura, súhlas udelil M. Ondrus z dôvodu, že v zbierke *Šialený mesiac* bolo najmenej nonautorských intervencií do textu.

tické aj s ohľadom na fakt, že mnoho literárnych pamiatok sa zachovalo napriek tomu, že ich autori sa v testamentoch vyjadrili proti ich uchovaniu. Podobne problematické je však aj mechanické chápanie posledného autorizovaného vydania ako základu vydania nového.

Ako bolo spomenuté, z hľadiska autorskoprávneho vymedzenia je autor nespochybniteľným vlastníkom svojho diela, ak sa nepreukáže opak, čo znamená, že v ňom môže podľa uváženia uplatňovať akékoľvek zmeny a prepisy. Podľa poľského textológa Zbigniewa Golińskiego, ktorý sa však na intervencie do textu pozeral zrejme skôr z hľadiska aktuálnej prípravy rukopisu pre vydavateľstvo, je však v tejto situácii výhradného vlastníctva iba do momentu, kým nie je jeho literárny text vytlačený. Po tomto akte môže robiť premeny až v tom variante, ktorý bude publikovaný tlačou v novej podobe, teda v reedícii. Špecifická situácia nastáva pre textológa po tom, čo je autor po smrti a vo chvíli, keď sú jeho diela autorskoprávne voľné. Vtedy podľa Z. Golińskiego prestávajú byť vedci viazaní akýmikoľvek autorovými požiadavkami a výhradami a môžu nakladať s dielom na základe dôsledného objektívneho výskumu. Prispôsobovanie sa požiadavkám autora zo strany vydavateľov aj po tomto okamihu vníma skôr ako isté zdvorilostné gesto, ktoré však určite nie je v súlade s vedeckokritickou metódou. Aj tu je však potrebné pristupovať k materiálu obozretne, rozdielna situácia je napríklad v prípade textologického spracovania korešpondencie, kde sú často zainteresovaní okrem autora aj ďalší, mnohokrát ešte žijúci aktéri. V takom prípade sa môže s dielom narábať iba na základe udeleného súhlasu, alebo až po vypršaní autorských práv, teda 70 rokov po smrti posledného žijúceho aktéra (GOLIŃSKI, 1966, s. 10 – 11).

Problematikou autorskej vôle sa zaoberal aj D. S. Lichačov. Podľa neho bola autorská vôľa vnímaná ako formálny, právny a fungujúci princíp, často na úrovni závetu. Autorovo určenie tej podoby diela, ktorá

má slúžiť ako podklad nového vydania sa nespochybňovalo, pretože sa nespochybňoval predpoklad, že jedine autor môže najlepšie definovať, v ktorom z textov je jeho umelecký zámer vyjadrený „najplnšie“. Už táto premisa, ktorá nezohľadňuje napríklad subjektívne autorské stanovisko, je však chybná. Autor nemusí so svojím dielom narábať vždy v prospech jeho umeleckej hodnoty, hoci to neraz nie je na vedomej úrovni. Na deformitách textu sa môžu podpísať nielen externé nonautorské zásahy, ale aj vlastné pohnútky tvorcu, ktoré môžu byť motivované rôzne.

Ako už bolo spomínané, textológia vo svojich začiatkoch pracovala s predpokladom, že autor sa usiluje prepracúvaním svojho diela o stále dokonalejšie vyjadrenie vlastného umeleckého zámeru. V neskorších obdobiach sa však na viacerých prípadoch ukázalo, že to tak nemusí byť, no napriek tomu sa roky uplatňoval princíp či pravidlo tzv. poslednej ruky – t. j. ako základ nového vydania sa automaticky preberal posledný autorizovaný text so všetkými jeho úpravami ako to umelecky najlepšie a takýto variant sa vyhlasoval po drobných úpravách za text kánonický. Je však otázne, či možno hovoriť o jedinom „správnom“ variante, jedinej prijateľnej podobe diela. Nesprávnosť a neopodstatnenosť takéhoto uvažovania sa podľa nášho názoru ukázala napríklad v tom, že sa automatizovaným výberom často zanedbali dôležité zložky textologickej prípravy, a to štúdium histórie textu literárneho diela a výskum príčin a motivácií textových zmien. Hoci dôvody revízií, prepisov, ktoré vedú k vzniku textových variantov, môžu byť rôzne – mimoumelecké (ekonomické, ideologické, ale napr. i zdravotné a pod.) i umelecké – nemusia vždy voči textu diela pôsobiť esteticky presvedčivejšie.

Ako bolo naznačené, pri edičnej príprave kníh sa bral pri určovaní základného textu nového vydania, ktorým mal byť posledný autorom akceptovaný text daného diela, až neadekvátny zreteľ na autorskú vôľu, čo v neskoršom období spochybnili už zmienení Z. Goliński či

D. S. Lichačov v 60. rokoch 20. storočia. Východiskom ich úvah bola myšlienka Konráda Górskeho, ktorý v roku 1958 precizoval formuláciu tejto textologickej zásady a navrhol riadiť sa zásadou poslednej *tvorivej vôle* autora, neskôr pretransformovanej do podoby poslednej *tvorivej ruky*, čo zásadne mení optiku, t. j. nazeranie na to, ktorý textový variant vybrať ako základný text nového vydania a zároveň v sebe implicitne pomenúva potrebu dôslednej textologickej prípravy. Týmto Górskeho vymedzením sa však dosiahla i dištinkcia medzi tvorivými a netvorivými zmenami v texte.

Rešpektovanie poslednej tvorivej vôle autora totiž núti textológa, aby svoju prácu odviezol precízne a zohľadnil všetky aspekty skúmaného literárneho diela. Textologická príprava diela je náročným procesom, ktorý by nemal nikdy prebiehať iba formálne. Bez dôsledného skúmania textov nie je možné odlíšiť autorovu tvorivú vôľu od tej netvorivej, čo naznačuje aj Lichačov. Vo svojich úvahách sa však dostáva k bodu, keď spochybňuje pojem autorská vôľa ako taký, pretože sa mu javí nepresný – toto spojenie podľa neho signalizuje uvedomelý, zámerný akt, autorskú vôľu preto spája s pojmom autorský zámer. Podľa neho majú umelecké diela často hlbší podtón, ako do nich vložil vedome sám autor. Autorský zámer spadá do estetického hodnotenia diela, no len pokiaľ sa týka umeleckej stránky. Autorove zámery mimoumelecké estetickú hodnotu nemajú (LICHÁČOV, 1966, s. 16 – 17). Navrhuje preto skôr implementovať spojenie *posledná realizácia umeleckého zámeru*, kam by sa mal počítať osobný aj nadosobný princíp. Voľba základného textu literárneho diela určeného na opätovné vydanie by tak mala byť zhodná s poslednou realizáciou autorovho umeleckého zámeru, čím nám podľa neho vzniká právo nerešpektovať úpravy, ktoré neboli motivované jeho rozvíjaním. Podľa Lichačova textológ priam nesmie riešiť poslednú vôľu autora, pretože by mnohokrát musel byť vystavený situácii, že prijme

„horší“ text, prípadne by niektoré texty nemohol vydať vôbec, pretože si to autor neprial (LICHÁČOV, 1966, s. 18).

Aj vďaka týmto úvahám rozvíjaným v 60. rokoch 20. storočia začala byť mechanicky aplikovaná požiadavka tzv. pravidla poslednej ruky spochybňovaná, namiesto formálneho kritéria sa do popredia dostáva moment nevyhnutnosti interpretovať a zdôvodňovať textové posuny. Avšak v našom prostredí sa mechanické aplikovanie tohto princípu akceptovalo ešte donedávna.

Z názorov, ktoré sme prezentovali prostredníctvom úvah a diskusií spomenutých textológov, často vyplýva, že kritériá voľby východiskového textu by mali byť objektívne, aspoň tak sa to deklarovalo v zmiernených teoretických náhladoch, a mali by viesť ku kanonizácii literárnych pamiatok, čo napríklad Lichačov chápal ako nevyhnutný predpoklad, aby sa dielo vnútorne uzatvorilo a stabilizovalo (pozri LICHÁČOV, 1966, s. 20). Kánonický text sa teda vníma ako fixovaná a stabilizovaná podoba diela autora, zbavená vonkajších nánosov či zásahov, ktorého príprava by mala mať vysoký štandard. Takýto text je potom ďalej rozširovaný, teda spoločensky fungujúci. Ako uvádzajú Kosák a Flaišman, označenie kánonický text v sebe nesie dva významy – text spracovaný na základe jasne definovaných a objektivizovaných postupov, keď je výsledkom variant, ktorý slúži ako podklad pre ďalšie rozširovanie a interpretácie. Druhý odkazuje k autorite v zmysle inštitúcie alebo osobnosti editora, ktorá sa na príprave podieľala. Kanonizácia textu môže skončiť novou edičnou prípravou a revíziou všetkých dochovaných textových prameňov aj dokumentárnych zdrojov. Ako však upozorňujú na prípade Júliusa Fučíka, za kanonizovaný text sa môže vyhlásiť na dlhé roky aj taká jeho podoba, ktorá je chybná (2018, s. 71).

D. S. Lichačov popri otázke, čo je to vlastne kánonický text, vymedzuje tri pojmy – základný text, text upravený na vydanie a kánonický

text. Základným textom je podľa neho ten útvar, ktorý bol vyselektovaný zo všetkých existujúcich variantov. Takáto situácia nastáva, ak je variantov jedného diela niekoľko, vtedy sa jeden prijíma ako základný a ostatné sa môžu otlačiť vo forme rôznočítaní. Koláciou a emendáciou základného textu vzniká upravený východiskový text, čo je vlastne zrevidovaný text pripravený na vydanie. Ak sa zvolený východiskový text neupravuje iba pre jedno vydanie, ale pre celý rad ďalších vydaní, čím sa do určitej miery ustáľuje, vtedy ide o kánonický text. Ako taký ho uznáva väčšina textológov, bol podrobený dôslednému štúdiu histórie textu, bez ktorej by nebola možná textologická interpretácia. Hoci pojem kánonický text v sebe zahŕňa príznak normatívnosti a záväznosti, čo si uvedomuje aj Lichačov, priznáva mu napriek tomu určitú mieru flexibility, pretože kritickým výskumom textových prameňov možno ustanovený kánonický text zameniť za iný textový prameň (LICHÁČOV, 1966, s. 12 – 13).

Z praktického hľadiska je zrejmé, že hoci možno rozumieť potrebu stabilizácie určitej podoby literárnych pamiatok, proces nemusí byť jednoznačný, často môže odrážať vydavateľské tendencie a požiadavky, ktoré smerujú k zohľadňovaniu iných kritérií – napríklad autorskej intencie, istého (dobového) estetického zámeru, spoločenského fungovania textu a pod. Najmä po roku 1989, keď nastala decentralizácia knižného trhu, sa otázka výberu východiskového textu a potreba kanonizácie diela viac rozplýva, vydavatelia sa intenzívnejšie sústreďujú na to, aký typ edície pripravujú.

Úvahy o autorskej vôli, kritickom výskume a následnej voľbe kánonického textu možno recipovať a ďalej rozvíjať aj vďaka perspektívam Mojmíra Otrubu, ktorý pracuje s pojmom *sociálny úzus*. Práve ten podľa neho často rozhoduje o identite diela, ktoré existuje vo viacerých podobách. Z tohto pohľadu by autorov pôvodný zámer nemal rozhodovať

o tom, ktorá textová podoba jeho diela bude automaticky prioritizovaná, hoci do istej miery môže ovplyvniť rozhodovanie. Pojem sociálny úzus súvisí s určitým spoločenským konsenzom, praxou a kultúrnou predstavou, o ktorej existenciu sa zasluguje mnohokrát odborná či edičná aktivita jednotlivých aktérov literárneho poľa, napríklad literárnych vedcov. Táto kultúrna predstava je potom „výslednicí trvajícího historického procesu recipování a interpretace textů, nemusí tedy platit konečně, může být s jiným historickým časem nahrazena představou jinou, odlišnou“ (OTRUBA, 2018, s. 17 – 18). Otrubov názor možno prepojiť s myšlienkovými východiskami editorov, ktorí pri výbere textových prameňov a koncepcii edície uprednostňujú práve sociálne fungovanie textu, teda jeho cirkuláciu v rámci čitateľskej obce (napr. J. J. McGann).

Zaujímavý náhľad na problematiku kánonického textu ponúkol Z. Goliński. Podľa neho niečo ako kánonický text vlastne neexistuje, pretože by sa tým zvolený východiskový text absolutizoval, pričom to je dosiahnuteľné jedine normatívnymi metódami. Toto chápe ako vnútornú antinómiu, pretože textov, rôznych autorských redakcií daného literárneho diela môže byť viacero, no ich estetická hodnota môže byť značne rozkolísaná. Na vedecké účely by preto podľa neho textológ mal sprístupniť dostupné texty a doplniť ich kritickým komentárom. Textológovi sa tak môže dostať množstvo autorských textov, ktoré súvisia s vydávaným dielom a ktorých autorstvo je zrejme, no zrejme sú aj ich odchýlky. Goliński celý tento textový korpus chápe ako fixáciu rôznych tvorivých fáz skúmaného literárneho diela.

Takáto donedávna ešte kapacitne i redakčne ťažko uskutočniteľná myšlienka sprístupnenia všetkých zachovaných textových variantov pre potreby vedeckých edícií sa v súčasnosti stáva reálnejšou vďaka digitálnym edíciám – podľa Kosáka a Flaišmana sa náhľad na problematiku východiskového textu mení práve s ich príchodom, pretože umožňujú

takmer neobmedzené priestorové možnosti. Digitálne edície, ako uvidíme ďalej, dovoľujú editorom na jednom mieste zhromaždiť, archivovať a zverejniť jednotlivé dochované verzie, ktoré majú rovnocenné postavenie. Zároveň umožňujú rozličnú prípravu daného znenia na vydanie, teda zreťazenie viacerých odlišne zameraných vydaní, t. j. edičných koncepcií. Z tohto hľadiska je dôležitý aj fakt, že digitálne prostredie zároveň oslabuje vnímanie literárneho textu v jeho jedinej určenej podobe, v podobe akejsi statickej veličiny a editorov smeruje k iným textologickým otázkam, než je voľba kánonického textu (2018, s. 76). Práve uvoľnenie prístupu k voľbe východiskového textu, za základ ktorého sa po roku 1989 prestalo automaticky pokladať tzv. vydanie poslednej ruky, pretože vydavatelia začali zohľadňovať fakt, že existuje viacero riešení, považuje M. Špirit za jednu z pozitívnych zmien v novodobej textológii (pozri ŠPIRIT, 2009, s. 226).

Niektoré typy vydaní

Prítomná podkapitola čiastočne nadväzuje na kapitolu *Historický exkurz do diferenciacie typov vydaní*. Kým ona mala postihnúť postupný vývoj kreovania podôb jednotlivých typov ako dôsledok dobového edičného myslenia, tu bude dôraz položený na charakteristické črty typu a jeho reprezentatívne prejavy. Podľa načrtnutých kritérií uvažovania o podobe budúcej edície³⁴ sa zaoberá „kľúčovými“ a najrozšírenejšími typmi, ale aj typmi, ktoré sa v slovenskej tradícii ešte neudomácnili, alebo dostatočne nevyhranili. Ak sa však má domáci editologický diskurz funkčne diferencovať, bude sa musieť s nimi skôr či neskôr vyrovnávať. Okrem definčných charakteristík typu poskytuje konkrétne realizácie v slovenskej edičnej praxi, z ktorých vyplýva dynamická povaha typu, uzualne použitie jeho pomenovania a prípadné pomenovacie a obsahové interferencie.

³⁴ Pozri pasáže na s. 12 – 13.

Opätovné publikovanie diela so zachovaním zásad jeho predchádzajúceho vydania nazývame *reedíciou*, v tomto kontexte možno hovoriť aj o prostej dotlači. Nenáročnou prípravou je charakteristické tzv. *pragmatické vydanie*, teda prelať textu podľa zvoleného vydania bez kritickej revízie jeho pramennej bázy, najlepšie z kriticky pripraveného vydania (typickým príkladom môže byť príležitostné preberanie textu *Maríny* rôznymi vydavateľstvami z prvého zväzku *Diela* Andreja Sládkoviča, pripraveného Cyrilom Krausom).

V súčasnosti už nie sú príliš častou formou zverejňovania edícií *faksimile* a *reprint* (reprodukcia rukopisnej alebo tlačenej predlohy prostredníctvom moderných technológií). Tieto techniky sú schopné odzrkadľovať historicky autentickú podobu diela, ale zvláštny potenciál prejavujú pri reprodukcii diel s výrazným výtvarným sprievodom alebo typografickou úpravou, pričom s dnešnými technologickými možnosťami sa dajú odstrániť koruptely a modernizovať jazyk. Faksimilne bola pri stom výročí editio princeps publikovaná *Marína* (1946) Andreja Sládkoviča alebo *Krvavé sonety* (1952) Pavla Országha Hviezdoslava (faksimiliám predchádzalo aktualizované textové znenie). Práve spomenuté dva príklady mali svoje nepopierateľné slabiny. V prvom prípade bola fotoreprodukcia zväčšovaná, čo aj podľa dobového ohlasu skôr sťažilo čitateľnosť (pozri KUSÝ, 1947, s. 245),³⁵ v druhom prípade nebolo nutné publikovať celé krasopisne napísané *Krvavé sonety* faksimilne,

³⁵ Ján Brezina však uvítal, že v Matici slovenskej vyšlo v tom roku aj ilustrované, jazykovo aktualizované vydanie *Maríny* – rozdielne typy vydania sú „prejavom vzrastu a diferenciacie nášho kultúrneho života“ (BREZINA, 1947, s. 58 – 59). Vzápätí však pripojil poznámky o koordinácii edičnej práce, ktorá sa už onedlho stala reglementáciou. – Ústup od faksimilovaných vydaní mohol byť aj dôsledkom rezonancie kritického postoja Rudolfa Havla práve voči faksimilovaným a diplomatickým vydaniám z roku 1952 aj na Slovensku (polemika bola vedená najmä proti druhému spomínanému typu, viac pozri KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 87).

keď sa v čistopise nenachádzali sporné miesta ani náznaky rozvíjania textácie. V takejto podobe je akýmsi estetickým dokumentom Hviezdoslavovho rukopisu.³⁶ Istá forma vernej vizuálnej reprodukcie by sa však žiadala najmä pri reedíciách textov, ktoré boli pôvodne písané v tvorení dotyku s obrazovým či fotografickým sprievodom, avšak v spisoch vychádzajú prevažne bez tohto sprievodu, resp. bez tejto rovnocennej zložky umeleckého artefaktu. Mohli by sme uviesť (bez ohľadu na to, kto dal impulz na spoluprácu, uvádzame prvého spisovateľa) spoluprácu Valentína Beniaka – Martina Benku: *Strážcovia a ochrankyne Slovenska* (1942), Laca Novomeského – Martina Martinčeka: *Nezbadaný svet* (1964), Milana Rúfusa – Martina Martinčeka: *Hora* (1978) atď.

Dokumentárnym spôsobom publikovania je aj tzv. *diplomatické vydanie*, teda verné, „písmenkové“ pretlačenie textu vrátane dobových i autorových pravopisných zvláštností. Takýmto spôsobom boli pripravené *Vzájomné listy Jaroslava Vlčka a Jozefa Škultétyho* (1963, ed. Jozef Ambruš) s odôvodnením, že zástoj oboch aktérov korešpondencie v kultivovaní slovenčiny predurčuje edíciu aj na jazykovedný výskum. Z hľadiska literárnohistorických potrieb spochybnil podľa C. Krausa opodstatnenosť diplomatických vydaní („striktná zásada ‚prepisu‘“) dynamický a spleťtý vývoj slovenčiny. Na štúrovských textoch ukázal spornosť takéhoto postupu. Akceptácia diplomatického prepisu textov, na ktorých sa odrážala neustálená norma, nepravidelné označovanie kvantity, mäkkosti, chaotický zápis interpunkcie atď., by bola podľa neho neúnosná (KRAUS, 1969, s. 217 – 218).

³⁶ Iné opodstatnenie malo faksimilné vydanie motivované jazykovednými potrebami. V roku 2006 pripravili Eugen Jóna, Lubomír Ďurovič a Slavomír Ondrejovič dvojzväzkové vydanie *Nauky reči slovenskej* Ludovíta Štúra. Prvý zväzok faksimilne prezentoval samotný Štúrov kodifikačný spis, druhý zväzok tvorili komentáre a bibliografia.

Dielo môže byť reeditované aj v rámci väčšieho celku, akým sú *zobrané spisy* (*súborné dielo*) alebo *vybrané spisy*. Azda vrcholný typ editologického diskurzu tvorí *súborné dielo*. Vznáša sa nimi nárok na úplnosť korpusu autorovho diela (založenej na dôkladnom heuristickom výskume autorovej pozostalosti, v ideálnom, ale výnimočnom prípade aj s oporou v personálnej bibliografii), ak ide navyše o tzv. *akademické vydanie*, tak spisy zahŕňajú aj nedokončené pokusy o textáciu, náčrty, poznámky, zoznamy a pod. Od súborného diela sa očakáva naplnenie triády požiadaviek – úplnosť, účelnosť a prehľadnosť (HAVEL – ŠTORK, 1971, s. 86). Pri zostavovaní súborného diela musí editor nájsť vhodný spôsob usporiadania textovej dokumentácie, musí rôznorodým textom autorovho diela (od beletrie po egodokumenty) vtlačiť zrozumiteľný vnútorný poriadok, odpovedať na otázku, ako naložiť s textami mimo autorom komponovaných celkov (básnických skladieb a zbierok, zbierok poviedok, románov a pod.), a vyjasniť vzťahy medzi tradičnými organizujúcimi kritériami chronológie, žánru a témy, prípadne musí vyvážiť napätie medzi vnútorným usporiadaním zväzku a členením viacerých zväzkov. V edícii *Naši klasici* tvoril *Súborné dielo* Janka Kráľa (1952, revidované 1959, ed. Milan Pišút) iba jeden zväzok, *Dielo* Andreja Sládkoviča (1961, ed. Cyril Kraus) tvorili dva zväzky, *Dielo* Ľudovíta Štúra vyšlo v šiestich zväzkoch (1954 – 1959, ed. Jozef Ambruš).

Od zámeru súboru a editorovho zdôvodnenia závisí, či editor zaradi do súboru aj texty nebeletristickej povahy. Michal Gáfrík zaradil do druhého zväzku *Súborného diela Ivana Krasku* (1993) básnikove spoločenskovedné štúdie, v treťom zväzku rátať s politicko-hospodárskymi článkami, vyhláseniami, autobiografickými, spomienkovými príspevkami, prekladmi, glosami, prekladmi článkov Richarda Dehmela a inými fragmentmi (celkom pochopiteľné je, že mimo diela mali zostať Kraskove chemické štúdie). Pravdaže, atribútom sa dá vymedziť zameranie sú-

boru na určitú tvorivú oblasť autora, napr. súborné poviedkové dielo, súborné básnické dielo atď.

Zvláštny prípad tvorí edičný rad alebo séria postupného vydávania samostatných autorských celkov v jednotnej grafickej úprave (markantnými príkladmi je v súčasnosti vydávanie diel Dominika Tatarku vydavateľstvom Artforum, diel Rudolfa Slobodu v Slovarte alebo diel Dušana Mitanu vo vydavateľstve KK Bagala). Vydavateľstvá okrem iného zrejme zohľadňujú pri takomto nastavení dostupnosť jednotlivých titulov na trhu.

Prívlastok „vybrané“ signalizuje, že v takto usporiadaných spisoch je zvolená časť z celku autorovho diela, pravdepodobne tá, ktorú editor chápe – prípadne s oporou v tradícii – ako ťažisko autorovej tvorby. Okrem iného ich však determinujú aj vydavateľské možnosti, ale aj to, čo vydavateľstvo, editor, modelový príjemca budú považovať za živú literárnu hodnotu. Prípadne môže ísť o redukciu z iných dôvodov, napr. kvôli ideologickej nevhodnosti. V prvom zväzku *Vybraných spisov* Františka Hečka čítame: „Zo zbierky Na pravé poludnie, gramaticky upravenej podľa dnešnej normy, odtlačáme okrem Oráčov, Pátra Dilonga a Náhrobného nápisu všetky básne, pretože autor sám najlepšie vysvetľuje ich vznik i svoje nové umelecké a politické vyznanie v práci *Od veršov k románom*“ (MEDVEĎ, 1974, s. 197). Nebyť týchto výnimiek, mohol by byť zväzok zároveň súborom tlačou (knižne i časopisecky) uverejnenej autorovej poézie (k zväzku bol pripojený aj biografický text *Od veršov k románom*).

Z dnešnej optiky pochopiteľne zase nie je vôľa znovu vydávať diela, ktorými sa niektorí autori prihlasovali k socialistickému realizmu. Ak sa teda pristúpi k vydaniu takéhoto autora, vydávajú sa skôr vybrané spisy alebo výber. Tak nie je záujem o opätovné vydávanie niektorých literárnych diel (alebo ich častí) najmä z päťdesiatych rokov 20. storočia

autorov ako Pavol Horov, Ján Kostra, Rudolf Fabry, Vojtech Mihálik, Ivan Kupec, Dominik Tatarka, Ladislav Mňačko a ďalší. Výnimku tvorí napr. zverejnenie *Slova* (1976) v rámci *Básnického diela* (2014, ed. Valér Mikula) Miroslava Válka.

Nie je ničím nevidaným, keď si už za svojho života začne autor usporadúvať súbor svojho diela (Ján Kalinčiak, Pavol Országh Hviezdoslav, Martin Kukučín, Ivan Krasko, Ján Ondruš, Ivan Štrpka atď.). Vydavateľstvo Slovenský spisovateľ vydávalo súbory ešte žijúcim autorom (Valentín Beniak, Ján Kostra, Andrej Plávka, Rudolf Fabry, Štefan Žáry, Pavol Horov, Vojtech Mihálik a ďalší, niektorí z nich sa dovydávania spisov nedožili). Takýmito spismi autor stabilizuje definitívnu podobu, ktorou chce byť ďalej recipovaný, chce nimi usmerniť recepciu a formovať svoj autorský obraz, podáva autointerpretáciu. Niektorí autori nemajú potrebu revidovať to, čo napísali a vo svojich zbraných alebo vybraných spisoch zhromažďujú svoje autorské celky bez revidovania (alebo s drobnými štylistickými korektúrami). Ján Kostra si v spolupráci s Milošom Tomčíkom ešte pred smrťou usporiadal štvorzväzkové *Vybrané spisy Jána Kostru* (1970 – 1973), Miroslav Válek priebežne svoje dielo publikoval zoskupením reedícií svojich zbierok, v roku 1971 rozšíril svoju verejne publikovanú tvorbu cyklom *Zápalky* (o rok rozšírený o ďalšie básne) zostaveným zo svojej juvenilnej a ranej tvorby.

Ak si autor zostavuje spisy sám, nemožno vylúčiť vplyv novej textácie, eliminácie častí alebo rekompozície štruktúry diela, navyše nemožno počítať s kritickosťou z odstupu. Autor si svoje dielo výrazne prepracováva a preskupuje. Vojtech Mihálik v roku 1957 publikoval prvú bilanciu svojho diela v publikácii nazvanej *Lyrika*. Vo výbere ponechal niektoré celky (tento spôsob bol v podstate vynútený ich podobou, tak je to predovšetkým v prípade skladby *Spievajúce srdce* /1952/, cyklus *Dialógy* navyše doplnil), zvyšok básní rozdelil do chronologicko-tema-

tických celkov (*Z prvých veršov, Kalné víno, Lúbostná lyrika, Živí sa vrátime, Cesty, Ars poetica*). O vynechaných básňach – a bolo ich dost' – sa neinformovalo jednoznačne.

V prvom zväzku dvojzväzkových „normalizačných“ vybraných spisov *Básne 1 – 2* (1973 – 1974) autor podľa vlastných slov chcel položiť dôraz na chronológiu svojej ranej tvorby, druhou výraznou a protismernou tendenciou bolo zachovanie kompletnej zbierky *Sonety pre tvoju samotu* (1966) z druhého zväzku, ktorá obsahovala mnohé rané sonety publikované už v skorších zbierkach (zrejme vylúčil možnosť publikovať tú istú báseň v dvoch celkoch). Týmto tendenciám podriadil aj celok svojej debutovej zbierky *Anjeli*, ďalej celky zbierok *Ozbrojená láska* (1953) a *Neumriem na slame* (1955), ktorých básne napísané do roku 1950 pre toto vydanie „rozpustil“ do chronologicky koncipovaných cyklov *Juvenilie a Lúbostná lyrika*. Opäť rozšíril *Dialogy*, ponechal torzá zbierok *Plebejská košeľa* (1950) a *Archimedove kruhy* (1960), z torz zbierok *Ozbrojená láska* (1953) a *Neumriem na slame* (1955) vytvoril cyklus *Palec na pulze*, uverejnil celú skladbu *Spievajúce srdce* (1952). Niektoré básne zo zbierok *Anjeli, Ozbrojená láska* a *Neumriem na slame* neboli v spisoch z „ideových“ či ideologických dôvodov publikované. V druhom zväzku spisov už publikoval chronologicky svoje autorské celky (*Vzbúrený Jób /1960/, Tŕpky /1963/, Appassionata /1964/, Útek za Orfeom /1965/, Sonety pre tvoju samotu /1966/, Čierna jeseň /1969/*).

V čase relatívneho uvoľňovania a rozbiehajúcej sa perestrojky vydal z príležitosti svojej šesťdesiatky trojzväzkové vybrané spisy *Básne 1 – 3* (1986). Všetky tri zväzky boli založené na autorských celkoch (pričom z ideologických dôvodov vylúčil rovnaké básne zo zbierok *Anjeli, Ozbrojená láska* a *Neumriem na slame* ako v predchádzajúcich dvojzväzkových spisoch), iba zo *Sonetov pre tvoju samotu* (zaradených do druhého zväzku) boli sonety vrátené do svojich pôvodných zbierok

(resp. do *Neumriem na slame* boli s pôvodnou trojicou „zabudnutých sonetov“ presunuté aj také básne cyklu *Zabudnuté sonety*, ktoré sa prvýkrát objavili až v *Sonetoch pre tvoju samotu*). V prvom zväzku bol pred *Anjelov* umiestnený oddiel *Juvenilie*. A to ešte nespomíname variovanie textov básní.

Ján Ondruš v publikácii *Prehľadanie vlasu* (1996) radikálne revidoval svoje básnické dielo. Pravdaže, takto autointerpretačne komponované spisy sú dôležitou inštrukciou pre budúceho editora, ale nie sú záväznou normou, ktorej by sa mal bezpodmienečne pridržať.³⁷

Samotné slovo *výber* implikuje axiologické usmerňovanie voľby textov vo fáze prípravy publikácie. Možno ho usmerňovať rôznymi smermi, ako prípravu reprezentatívneho výberu, ktorý má autora predstaviť v rôznych fazetách jeho tvorby v diachronickom priereze, ako výber niektorej jeho významnej tvorivej etapy, tematicky zameraný výber atď. Poznáme početné výbery básnika Vojtecha Miháliku: výber z jeho občianskej poézie *Plameň a bozk* (1962), populárne boli najmä jeho výbery ľúbostnej poézie, ale aj výber intencionálne zameraný na jeho spirituálnu tvorbu z katolíckych počiatkov *Litánie loretánske a iné básne* (2015, ed. Peter Tollarovič).

Akákoľvek editorsky pripravovaná publikácia zahŕňa subjektívny prvok jej zostavovateľa, ale vo výbere je principiálne zostrené selektívne, interpretačné hľadisko. Najčastejšie je chronologicko-tematické osnovanie zväzku. Netreba zabúdať ani na to, že výber významne ovplyvňuje recepciu autora a jeho diela nielen v širokej čitateľskej verejnosti, ale aj v odbornej obci. Niekedy je výber natoľko prijímaný a autoritatívny, že vlastne zakladá tradovaný autorský profil. Občas sa môžeme stretnúť aj s archaickým označením *výbor* (v roku 2011 takýto názov vybral editor

³⁷ Pozri snahu o nové usporiadanie Hviezdoslavovho literárneho diela v spisoch (ŠMATLÁK, 1954, s. 299) a podkapitolu *Problematika autorskej vôle a kánonického textu*.

Výboru z lyriky Svetozára Hurbana Vajanského Valér Mikula). Ak bola reč o autorskom usporiadaní spisov, aj výber má takýto autorský typ, ktorým môže autor ovplyvňovať recepciu svojej tvorby, napr. privátny výber Jána Smreka zo svojej poézie *Moje najmilšie* (1972).

Jednu časť edície Knižnica slovenskej literatúry tvoril rad Výber z diela. Synkretický charakter niektorých zväzkov zvýrazňoval fakt, že okrem výberu z autorovej tvorby rôznych literárnych druhov boli do zväzkov integrované aj časti autorovej korešpondencie, ale aj kritické a memoárové metatexty, čím bol posilnený ich chrestomatický charakter. Táto charakteristika edíciu zblížovala s edíciou Čítanie študujúcej mládeže.

Na pomedzí vybraných spisov a výberu môže byť typ publikácie vystavaný na pôdoryse autorských celkov, z ktorých je urobený výber. Takou publikáciou je napr. výber z poézie Pavla Gašparoviča Hlbinu *Vino svetla* (1968), ktorý je v obsahu členený podľa Hlbinových zbierok, no z nich je urobený editorov (Milan Hamada) hodnotový výber (pričom je zrušené členenie na cykly). Publikáciami „preklápajúcimi sa“ na stranu vybraných spisov sú dva zväzky *Poézia I* a *Poézia II* (obe 2000, ed. Stanislav Šmatlák) Valentína Beniaka, v ktorých sú popri zachovaných autorských celkoch zredukované iba niektoré zbierky.

„Výberové“ hľadisko je kľúčové aj vo vybraných spisoch aj v type výberu (výber z diela). Vzťah medzi nimi aj preto nie je úplne jasný, niekedy sa vybrané spisy a výber stotožňujú. Názov sa neodvíja od počtu zväzkov (nájdeme básnické spisy vo viacerých zväzkoch, ale aj v jedinom; výber z diela v jedinom zväzku, ale aj vo viacerých), a nie sú ani definované (ne)prítomnosťou autorských celkov, ktoré nájdeme v oboch typoch publikácií. Z hľadiska funkčného odtieňovania by mohlo byť účelné vzťahovať pojem vybrané spisy na taký typ publikácie, ktorá obsahuje – prípadne popri autorských či editorských celkoch (napr. celok ranej poézie Pavla Horova *Z autogeológie*) – vybrané ucelené autorské diela

(básnické zbierky, zbierky poviedok, romány atď.); výber potom zahŕňa reprezentatívne spektrum autorovej tvorby podľa zvoleného kritéria.

Keď publikácia zahŕňa výber z tvorby viacerých autorov, hovoríme prevažne o *antológii* (gr. zber kvetov). Aj keď princíp výberu a antológie je selekcia, v bežnom použití ich predsa len odlišujeme. Vnútorne kritérium, podľa ktorého je antológia zostavovaná, stavia na smerovej či generačnej príbuznosti, na spoločnej poetike, na žánrovom alebo tematickom určení, na nacionálnom alebo teritoriálnom vymedzení, resp. kombináciou menovaných kritérií. Tak vychádzali čitateľsky atraktívne antológie v niekdajšej edícii vydavateľstva Slovenský spisovateľ Klub milovníkov poézie (alebo vzorové české antológie Klubu přátel poezie), napr. tematická antológia *Ars poetica. Antológia slovenskej poézie o poézii* (1982, ed. Stanislav Šmatlák), žánrovo koncipovaná antológia *111 slovenských sonetov* (1979, ed. Viliam Turčány). Na teritoriálnom a smerovom usporadúvacom kritériu je postavená antológia edície vydavateľstva Slovart *Lyrika 20. storočia Stredoeurópska moderna* (2016, ed. Zornitza Kazalarska). V nedávnej dobe vychádzal antologický rad aj v rámci edície Knižnica slovenskej literatúry, napr. zväzky *Trnavská skupina – konkretisti* (2006, ed. Andrea Bokníková-Tóthová), *Poézia slovenskej katolíckej moderny* (2008, ed. Milan Hamada), *Romantickí mesianisti* (2010, ed. Ľubica Somolayová) atď. Antológie *Čítame slovenskú literatúru I., II. a III.* (1997, 1997, 1998) mali zorientovať čitateľa v literárnom pohybe na Slovensku od roku 1939 až po rok 1997. Nekládli si za cieľ iba prezentovať najvýznačnejšie estetické hodnoty pertraktovaného obdobia, ale aj ukázať formujúce a deformujúce vplyvy a prejavy.

Adaptácia predstavuje zvláštny typ edície, keď sa v záujme priblíženia textu cieľovému adresátovi neprístupuje k východiskovému textu pietne (v negatívnom i pozitívnom zmysle slova), ale podľa potreby môže byť na viacerých úrovniach modifikovaný, od úpravy morfológie,

syntaxe, lexiky v smere zosúčasnenia jazyka až po kompozičné zásahy závažnejšieho charakteru, ako vypúšťanie niektorých častí, zjednodušovanie či radikálne krátenie. Príčinou môžu byť jednak dôvody vekovej primeranosti a recepcnej schopnosti, preto sa prepracovávajú texty napr. s naturálnymi či obscénnymi scénami alebo redukuje rozsah (predstavu o možnostiach adaptovania klasiky pozri FELIX, 1961). Typickými príkladmi sú adaptácie folklórnych textov (problematika folklórneho textu je osobitná, pretože samotné písomné pramene sú často samy osebe umeleckým spracovaním „surového“ orálne šíreného folklórneho námetu). Výber zo zbierky *Prostonárodných slovenských povestí* Pavla Dobšinského pod názvom *Slovenské rozprávky* adaptovala pre deti Mária Ďuričková. Iným dôvodom je prehnaný ohľad na čitateľský komfort, v záujme ktorého sa odstraňujú domnelé alebo aj skutočné prekážky porozumenia (výber z diela Jonáša Záborského v edícii *Odkazy našej klasiky*).

Nadmerne invazívnymi zásahmi prekračujú hranicu štandardného „ošetrenia“ textu a dotýkajú sa hraníc adaptácie aj publikácie, ktoré sú prezentované ako edície sprístupňujúce spoľahlivý text umeleckého diela. V slovenskom kontexte je osobitným prípadom adaptácie textu aj *vnútrojazykový* či *vnútroliterárny preklad*, ktorý inicioval Jozef Felix. Prvým výstupom takéhoto projektu bolo v roku 1965 prebásnenie *Selaniek* Jána Hollého do súčasného jazyka Jánom Kostrom.³⁸

Osobitné postavenie v tomto „systéme“ má *edícia korešpondencie* (nepatria sem listy ako súčasť fiktívnej literatúry). Korešpondencia má

³⁸ V nasledujúcom období projekt pokračoval, len ilustratívny výber z takýchto prekladov: *Príhody a skúsenosti mladíka Reného* (1970) Jozefa Ignáca Bajzu v preklade Jozefa Nižnánkeho, *Hviezdoslav vo výbere a interpretácii Vojtecha Mihálika* (1974), *Dcéra Slávy* (1979) Jána Kollára v preklade Lubomíra Feldeka, *Tatranská múza so slovanskou lýrou* (1986) Pavla Jozefa Šafárika v preklade Lubomíra Feldeka atď.

výrazne formalizovaný charakter (hlavička, oslovenie, dátacia, pozdrav, podpis atď.). Ďalším dôležitým faktorom korešpondenčnej štylizácie je zameranie na adresáta (ak autor nekladie dôraz na sebvýjadrenie natoľko, že potláča rozmer interakcie s adresátom), prípadný dôverný tón, rôzne nejasné formulácie, ktoré sú reakciou na mimojazykovú či mimokorešpondenčnú skutočnosť alebo ktoré sú reakciou na prijatý list. Mnohé informácie sú odkryté až v kontexte obojstrannej korešpondencie, iné musia byť doplnené zvlášť citlivým komentárom.

Spôsob vypracovávania vysvetliviek sa pohybuje medzi dvoma pólmi: Jozef Ambruš presadzoval vyčerpávajúci vysvetlivkový aparát (AMBRUŠ, 1967, s. 386). Naproti tomu Cyril Kraus odporúčal minimalistický komentár potrebný na osvetlenie kontextu (KRAUS, 1969, s. 219; pre úplnosť treba dodať, že Kraus nehovoril výslovne o špecifickom komentári ku korešpondencii). Mohlo by sa zdať, že Ambruš neskôr túto prísnu požiadavku čiastočne korigoval dôrazom na interaktívnu spätosť vysvetlivky s kontextom vysvetľovaného miesta (AMBRUŠ, 1972a, s. 69). Napriek tomu aj naďalej nástojil na tom, že vysvetlivky v záujme budúceho výskumu majú zachytiť aj menšie zjavy vymykajúce sa bežným slovníkovým a encyklopedickým publikáciám, na potrebe verbalizovať skutočnosti vyskytujúce sa takpovediac „medzi riadkami“ a uvádzať pramene vysvetliviek, aby ich bolo možné v prípade potreby ďalším výskumom korigovať (AMBRUŠ, 1983, s. 569).

Korešpondencia môže byť významným zdrojom informácií o peripetiách autorovej tvorby, jeho autocharakteristik, výkladov vlastnej poetiky, problémov vydávania, literárneho života, vplyvov, dobovej atmosféry a pod. Na jednej strane je dokumentom doby, svedectvom o odosielateľovi a o jeho vzťahu k adresátovi, na druhej strane môže svojimi štylistickými vlastnosťami významne interagovať s literárnym dielom autora. V praxi bola neskôr v edíciách korešpondencie zvýšená

tolerancia jazykových javov odlišujúcich sa od súčasnej normy v porovnaní s edíciami beletrie, čo by mohlo naznačovať, že sa ich chápanie v slovenskej edičnej praxi prikláňa na stranu dokumentárnosti. Alexander Šimkovič hovoril o posune od chápania korešpondencie výhradne ako *literárneho dokumentu* k doceneniu jeho vlastností rezonujúcich s *literárnym textom*. Tieto možné kvality korešpondenčného materiálu nechápal v opozícii voči sebe, ale ako vzájomne sa dopĺňajúce (ŠIMKOVIČ, 1986, s. 77, 81 a 82).

Aj korešpondencia má svoje špecifické princípy usporiadania či kompozície. Šimkovič terminologicky rozlišuje tri typy: *listy*, *korešpondenciu* a *dvojstrannú korešpondenciu* (ŠIMKOVIČ, 1986, s. 82). *Listy* sú koncipované ako (súborné) vydanie listov jedného autora viacerým adresátom (*Listy Jána Bottu* /1983, ed. Pavol Vongrej/); *korešpondencia* zhromažďuje listy písané jedným autorom a súčasne jemu adresované listy (*Korešpondencia Jána Hollého* /1967, ed. Jozef Ambruš/); *dvojstranná korešpondencia* (prípadne trojstranná), niekde nazývaná aj dvojhlasý, predstavuje vzájomný korešpondenčný kontakt dvoch autorov (*Vzájomné listy Jaroslava Vlčka a Jozefa Škultétyho* /1963, ed. Jozef Ambruš/). Miestami sa môžeme stretnúť aj s viacautorskými zbierkami listov (korešpondencia nadrealistov). V prípade významných autorov slovenskej literatúry dáva Šimkovič prednosť úplnej jednostrannej korešpondencii, tzv. listom, pred fragmentmi dvojstranných korešpondencií (ŠIMKOVIČ, 1986, s. 84). Výber z korešpondencie listov môže byť vymedzený istým obdobím v živote autora. Materiál môže byť štruktúrovaný chronologicky, abecedne (podľa adresátov) či tematicky, záleží to aj od toho, či je korešpondencia publikovaná samostatne, alebo v rámci spisov.³⁹

³⁹ V *Návrhu zásad...* (1950) sa o problematike uvažuje takto: „Korešpondenciu zaraďujeme spravidla chronologicky, ak ide o súbornú zbierku listov jedného autora; v takomto prípade neodtláčame odpovede na jednotlivé listy, lež odporúča sa v poznámkach podať registry odpovedí. Ak publikujeme uzav-

Už od roku 1862 bývali v časopise Sokol redigovanom Viliamom Pauliny-Tóthom publikované listy Martina Hamuljaka, Jána Kollára, Pavla Jozefa Šafárika a ďalších, neskôr bolo zvykom publikovať časti z konvolútov dochovaných korešpondencií v Slovenských pohľadoch redigovaných Jozefom Škultéty. Už v medzivojnovom období vyšli knižné publikácie obojstrannej korešpondencie (Ludovít Vladimír Rizner – Michal Kišš, Babetta von Wieland – Ján Chalupka), ktorých význam pre literárnu históriu bol však marginálny. Od roku 1952 vychádzala špecializovaná edícia Vydavateľstva Slovenskej akadémie vied *Korešpondencia a dokumenty*, napr. *Korešpondencia P. O. Hviezdoslava so Svetozárom Hurbanom Vajanským a Jozefom Škultéty* (1962, ed. Stanislav Šmatlák), tri zväzky *Korešpondencie Svetozára Hurbana Vajanského* (1967, 1972, 1978, ed. Pavol Petrus), a od roku 1965 zase edícia Maticy slovenskej *Documenta Litteraria Slovaca*, napr. *Korešpondencia Andreja Sládkoviča* (1970, ed. Cyril Kraus), zlomky korešpondencie boli od polovice päťdesiatych rokov uverejňované aj v sérii zborníkov... *v kritike a spomienkach* v rámci edície *Pamäti a dokumenty*, archívne nálezy korešpondencie sa od roku 1964 publikovali v zborníku *Literárny archív* (dovtedy boli publikované aj v Slovenskej literatúre), korešpondencie vychádzali aj mimo edície (výber z korešpondencie Štefana Krčméryho *Listy* /1985, eds. Augustín Maťovčík a Vladimír Petrík/) alebo v slovenskej tradícii výnimočne aj v rámci spisov.⁴⁰

Podľa kritéria nosiča je kvalitatívne úplne odlišným typom edície tzv. *digitálna edícia*, v jej rámci môže byť adjustovaný ktorýkoľvek z predchádzajúcich typov. Edícia môže byť zverejnená v prostredí internetu

reté korešpondencie, listy zaraďujeme podľa adresátov a hneď pripájame odpovede.“ (cit. podľa TEPLAN, 2016, s. 133).

⁴⁰ Viac o problematike vydávania literárnej korešpondencie pozri ŠIMKOVÍČ, A. 1986. Poznámky k problematike vydávania literárnej korešpondencie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 33, 1986, č. 1, s. 77 – 87.

alebo prostredníctvom rôznych mediálnych nosičov (DVD, USB). Veľkokapacitný priestor elektronického média má zvláštne predpoklady na tvorbu vedeckých edícií.⁴¹ Ak hovoríme o priestore elektronického média, neznamená to, že každé edičné zverejnenie diela v digitálnom prostredí je zároveň digitálnou edíciou. Inými slovami, edície v epube alebo PDF dokumente nie sú ešte digitálnymi edíciami. Edícia sa stáva digitálnou tým, že poskytuje používateľovi (aj tento posun od pojmu čitateľ vyjadruje zmenu perspektívy, keď edícia vyzýva na aktívne využívanie jej možnosti) viaceré možnosti, funkcie a nástroje na všestranné poznanie diela. Nejde len o prostú zmenu média, do ktorého sa jednoducho presunul obsah printovej edície, a aj keď sa môžu stať zároveň špecifickým digitálnym archívom, nie sú len jednoduchým zhromaždiškom prameňov. Skúškou správnosti je, že sa nedá zredukovať na prosté vytlačenie digitálnej edície bez funkčných a obsahových strát (KOSÁK – FLAIŠMAN A KOL., 2018, s. 124). Digitálne edície neznižujú nároky na činnosť editora, musí naďalej zhromaždiť všetky dostupné pramene viažuce sa k dielu, určiť medzi nimi vzťahy, vykonať textovú kritiku, preskúmať autorov jazyk a napokon sa postarať o adekvátne publikovanie materiálov. Digitálne edície štruktúrujú editovaný materiál na kvalitatívne novej úrovni. Aj užívateľ sa musí vyrovnávať s novou organizáciou textového materiálu v porovnaní s konvenciami tlačeneho vydania.

V minulosti museli editori pri knižnom zverejnení textu zvoliť jedi-
nú z niekoľkých verzií diela, ktorá ho mala reprezentovať. Voľbou jed-
nej verzie sa však zastrela dynamika textu, jeho história a textové zne-
nia, ktoré mali tiež svoju relevanciu. Veľká kapacita digitálneho nosiča
umožňuje editorovi publikovať veľké množstvo textových dokumentov
v rôznej podobe (varianty, pokusy o textáciu, náčrty, brouillony, po-

⁴¹ A to aj z toho dôvodu, že pre „nevedecké“ čítanie je pohodlnejšie printové vydanie.

známky, zoznamy, strojopisy, korektúry, obťahy a pod.) a poskytuje mu vynikajúce možnosti na invenciu pri projektovaní „architektúry“ edície a nástrojového vybavenia. Umožňuje mu kumulovať viaceré funkcie a kombinovať viaceré edičné prístupy, štruktúrovať textovú dokumentáciu súčasne viacerými spôsobmi (napr. chronologicky, tematicky, žánrovo, abecedne, podľa incipitu, používateľ sa môže orientovať aj pomocou fulltextového i štruktúrovaného vyhľadávania). Editor môže zverejniť textové pramene v grafickej i lineárnej transkripcii, ktoré sprevádza faksimile a ďalší obrazový materiál (rovnako môžu byť sprevádzané obrazovým materiálom také časti ako bibliografia, kalendárium života a tvorby atď.), resp. multimedialný materiál (v digitálnej edícii *Sna* Ěmila Zolu sú okrem umeleckého textu zhromaždené domáce i zahraničné kritické ohlasy, operná i filmová adaptácia atď.; DE BIASI, 2018, s. 108 – 109). V súčasnosti už existuje množstvo inšpiratívnych projektov digitálnych edícií,⁴² napr. kolaboratívny projekt zameraný na výskum romantickej literatúry a kultúry na stránke Romantic Circles zhromažďuje viacero edícií,⁴³ edícia denníkov Georga Orwella s vysvetlivkovým aparátom,⁴⁴ prezentácia „fluidného textu“ románu Hermana Melvilla *Typee*,⁴⁵ edícia *Ulysses* a *Finnegans Wake* Jamesa Joyca⁴⁶ a mnoho ďalších.

Rôzne formy vizualizácie poskytujú dynamický a názorný spôsob prezentácie textologickej problematiky, napr. vzájomnú komparáciu variantov tej istej básne, automatickú koláciu so zvýraznením diferencii, postupné genetické vrstvenie básne, vývoj kompozície zbierky, procesualitu rekonštrukcie textu, praktický komentárový a vysvetlivkový aparát,

⁴² Na stránke <https://www.digitale-edition.de> ku dňu 21. októbra 2021 evidujú 774 edícií, okrem literatúry z oblasti histórie, filozofie, teológie, kunsthistorie, hudby atď.

⁴³ <https://romantic-circles.org/editions>

⁴⁴ <https://orwelldiaries.wordpress.com/>

⁴⁵ <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/>

⁴⁶ <https://jjda.ie/main/JJDA/JJDAhome.htm>

interaktivitu zvýrazňuje napr. prelinkovanie vzájomnej korešpondencie. Edície zverejňované na webe umožňujú priebežnú aktualizáciu edície v súlade s postupujúcim výskumom a modifikáciu jej kompozície.

Česká Kritická hybridní edice (KHE)⁴⁷ spája printové vydanie s digitálnym vydaním (v súčasnosti na DVD). Atribút „hybridná“ naznačuje, že ide o jediné, ktorá spája dve relatívne autonómne intencie. Z tohto hľadiska digitálna edícia nie je popretím printového vydania, ale rozšírením jej priestoru do digitálneho prostredia. Digitálna časť edície *Slezských písní* (eds. M. Kosák a J. Flaišman) Petra Bezruča predstavuje rezignáciu na kanonizáciu jediného textu a prezentuje divergenciu textu, v printovej zložke hybridnej edície je odtlačený základný text. Na Slovensku dosiaľ vyšli dve digitálne edície umeleckej literatúry venované ranej tvorbe Vojtecha Mihálíka *Prepísané básne 1942 – 1950* (2019) na DVD a *Ruža* (2021) na USB (obe ed. Martin Navrátil).

Osobitým typom vydania sú tzv. *genetické edície* zachytávajúce textovú dynamiku tvorby diela, proces vzniku. V slovenskej vydavateľskej praxi sa dosiaľ neudomácnili, predkladáme ho ako príklad pokročilého rozvoja textovokritických štúdií. Zápisky, fragmenty, poznámky, ktoré sú v akademickom vydaní tradične zverejňované s nárokom na úplnosť, sa v genetickej edícii stávajú plnohodnotnou a funkčnou súčasťou štruktúry vydania. Vhodné predpoklady pre tvorbu genetických edícií ponúkajú presun edičných výstupov do digitálneho priestoru, pretože umožňujú rôznymi spôsobmi hypertextových prepojení zreťazovať logiku vzťahov

⁴⁷ V recenziách zahraničnej odbornej literatúry, ktoré uverejňovala Mariana Prídavková-Mináriková, bola viackrát kriticky tematizovaná hybridita vydaní. Hybridita v tomto kontexte však znamenala, že v jednej publikácii mali byť skĺbené dve intencie – zameranie na čitateľa a súčasne aj na vedca. Hybridita, ako ju predstavuje KHE, „nekríži“ čitateľské a vedecké vydanie, čím nedospieva k neželanému „patvaru“, ale rozdeľuje obe intencie medzi dve médiá (dva nosiče): čitateľské vydanie je v printovej časti, vedecké je v súčasnosti na DVD.

(preskupovanie pasáží a segmentov, ich viacnásobné využitie, prekomponovávanie atď.). Vlastne práve snaha prezentovať peripetie genetického vrstvenia vo fáze vzniku sa stala katalyzátorom vývoja digitálnych edícií. Okrem komplexného uchopenia genézy diela sa možno zamerať na vertikálny alebo horizontálny rozmer procesu genézy. Vertikálna genetická edícia zachytáva postupné vrstvenie diela alebo vertikálny „rez“ niektorou časťou textu, napr. incipitom, niektorou zo sekvencií, pasáží či kapitol a pod. Horizontálna genetická edícia prezentuje horizontálny prierez niektorou z kompozičných fáz konštituovania diela, napr. fázou skíc a brouillonov, fázou pred vydaním, fázou korigovaných čistopisov a pod.

3 JÁN BUZÁSSY – PLÁŇ ([1970], 2012) A PLÁŇ, HORY (1982)

Na prebale knihy *Pláň, hory*, ktorá vyšla v roku 1982 vo vydavateľstve Smena v edícii Erb, uviedol jej autor, básnik a prekladateľ Ján Buzássy (1935) k textu toto: „Písal som ho veľa rokov, toto je zhruba jeho piata verzia, ale v niektorých detailoch azda i desiata.“ V roku 2013 v rozhovore s Jánom Štrasserom priznal, že pôvodný text, ktorý sa mu stratil, vznikol hneď po augustovej okupácii v roku 1968 a variant predložený vydavateľstvu Smena zrekonštruoval na základe skíc, ktoré mu z pôvodnej skladby zostali (ŠTRASSER – BUZÁSSY, 2013). Tieto svoje slová neskôr potvrdil vydaním skladby *Pláň*, ktorá vyšla v roku 2012 v Európskom dome poézie Košice v edícii **rewind**. Práve skladba *Pláň*, s datovaním jún – august 1970, stála na počiatku vývojového radu zavŕšeného neskôr skladbou *Pláň, hory*.

Jej vydanie vychádzalo zo strojopisu, ktorý v roku 2010 našla v pozostalosti svojho otca, s autorom spriazneného literárneho kritika Albína Bagina, jeho dcéra Oľga Vaneková. To, že sa strojopis *Pláne* našiel práve u neho, nebola náhoda. Poznali sa už od vysokoškolských čias a Bagin bol od začiatku vnímavým čitateľom Buzássyho poézie. Práve on mu navrhol prejsť z kratších lyrických útvarov k tzv. básni-valu, čím rozumel rozsiahlejšiu báseň schopnú uniesť väčší tematický a tvárny rozptyl.

V roku 1970, keď J. Buzássy dokončoval rukopis *Pláne*, mu vyšla v poradí už tretia knižka *Nausikaá* (predtým publikoval zbierky *Hra s nožmi /1965/* a *Škola kynická /1966/*). K vydaniu rukopisu napokon v 70. rokoch neprišlo, no od roku 1972 až do vydania modifikovanej skladby *Pláň, hory* (1982) vydal ešte šesť zbierok: *Krása vedie kameň* (1972), *Rozprávka* (1975), *Znelec* (1976), *Rok* (1976), *Bazová duša* (1978) a *Lubovník* (1979).

Z pramennej dokumentácie, ktorá by mohla poslúžiť na rekonštrukciu niekoľkofázovej transformácie *Pláne na Pláň, hory*,⁴⁸ máme k dispozícii tri varianty zbierky. Prvým je strojopis, ktorý sa našiel v pozostalosti A. Bagina.⁴⁹ Ten až na drobné odchýlky, ktorým sa v prípade, že sú podľa nášho názoru významotvorné, budeme ešte bližšie venovať, korešponduje s vydaním z roku 2012. Varianty z tohto radu (ak sa môžeme spoľahnúť na autorovu pamäť, tak prvý dohotovený variant, ktorý slúžil ako základ pre vydanie z roku 2012, a posledný variant) sa publikovaním stali všeobecne prístupným faktom literárnej komunikácie a môžeme vďaka nim analyzovať posun sémantického gesta a proporcií medzi počiatočným bodom (ak tu pristaneme na to, že ním je celistvá skladba, nie jej pretextové štádiá v zmysle textovogenetickej orientácie), ktorého publikačný potenciál sa zavřil v roku 2012, a jej koncovým bodom, vydaním skladby *Pláň, hory* v roku 1982.

Osud skladby *Pláň* (ešte nie *Pláň, hory*) môže pripomínať osud inej skladby napísanej rovnako na sklonku éry relatívnej slobody, skladbu Jána Motulka *Čas Herodes*, ktorú básnik vytvoril po nástupe komunistického režimu v roku 1948. Motulkova skladba nemohla vyjsť počas štyridsiatic rokov systému jednej totalitárnej strany, na ktorý útočila, ale aj po páde tohto systému trvalo ďalších štrnásť rokov, kým vyšla knižne.⁵⁰ Buzássyho skladba mala však napokon predsa len iný osud:

⁴⁸ Ďalej aj P (pre *Pláň*), PH (pre *Pláň, hory*) a S (pre strojopisný variant), miestami podľa potreby alternujeme s plnými názvami.

⁴⁹ Kópiu strojopisného variantu rukopisu, datovanú mesiacmi jún – august 1970, nám poskytol Buzássyho monografista Ján Gavura. Aj z jeho iniciatívy vyšla v Európskom dome poézie Košice v roku 2012 pôvodná skladba *Pláň*.

⁵⁰ Hoci Ján Motulko hovoril o tom, že ho Andrej Žarnov nabádal, aby nič na skladbe nemenil, čo mal podľa svojich slov dodržať, porovnanie s rukopisom (strojopisom), ako na to v súkromnom rozhovore upozornil Jozef Brunclík, ktorý mal možnosť do neho nahliadnúť, predsa len odhaľuje drobné odchýlky.

vyše desaťročie po jej vzniku, ešte stále v čase vlády jednej strany, vyšiel jej modifikovaný variant.

Je zrejmé, že skladba *Pláň, hory* sa vyvinula z pôvodnej *Pláne* (akokoľvek by sa od nej odlišovala alebo by ju dokonca negovala a akokoľvek je ten smer opačný, ak sa pozeráme optikou publikovania). V našom výklade preto prevrátíme publikačnú perspektívu a vývoj budeme sledovať od *Pláne* ([1970], 2012) ku skladbe *Pláň, hory* (1982). Azda bude účelné odraziť sa od *Pláne* aj preto, aby bolo možné zamerať sa na to, čo sa za tých vyše desať rokov zmenilo, kam sa posunulo samotné vnímanie autora, ako nanovo zachytáva isté, predtým v *Pláni* kľúčové, momenty. Navyše, reálna genéza textu je práve takáto, *Pláň, hory* bola novým vývojovým štádiom skladby *Pláň*, nie naopak. Vďaka prevráteniu publikačnej perspektívy bude možné sledovať jednotlivé genetické pohyby textu v zmysle škrtov či prepisov, geneticky stabilných častí, aktualizácií a nových vrstiev textu.

V istom zmysle je publikovanie rukopisu *Pláne* po štyridsiatich dvoch rokoch od vzniku jej dodatočným publikačným potvrdením. Ak by však autor na počiatku sedemdesiatych rokov pristúpil k procesu, ktorým prechádza rukopis cestou k jeho knižnému završeniu, mohlo by dôjsť k jeho pohybu. A to tak z principiálnej redaktorskej oponen-túry, ako aj z pravdepodobného tlaku cenzúry. Napokon, sám Buzássy pocítil turbulentnosť čias na tom, že časopis *Mladá tvorba*, ktorého bol šéfredaktorom, bol po rôznych peripetiách v roku 1970 definitívne zastavený. Pri publikovaní rukopisu v roku 2012 do jeho textovej podoby nemali autor ani redaktor v úmysle zasahovať, lebo *Pláň* bola vydávaná aj ako dokument, svedectvo, čo sa potvrdilo i koláciou strojopisného variantu s jeho knižnou podobou.

Mapujeme teda pohyb od jedného variantu k druhému, sledujeme jeho efekty, ale je nutné mať na pamäti dobu, okolnosti vzniku a pub-

likačné peripetie oboch skladieb. Ani samotnú interpretáciu posunov nemožno urobiť iba prostým evidovaním a enumeráciou odlišností, izolovane od sémantických gest oboch variantov osve. Pohyby medzi obojmi variantmi je potrebné vnímať ako posuny sémantických gest v rámci štruktúry jednotlivej skladby.

Pláň a Pláň, hory v literárnokritickej a literárnohistorickej reflexii

Nebude nezaujímavé pozrieť sa najprv na to, ako túto skladbu plnú náznakov čítala dobová literárna kritika, neskôr aj literárna história a aké boli prvé textologicky podporené postrehy. Jozef Čertík (ČERTÍK, 1983, s. 90 – 91) zdôrazňuje najmä komunikáciu Buzássyho poézie s literárnou (a vôbec kultúrnou) zahraničnou i domácou tradíciou. Oceňuje kultivovaný básnický jazyk, hľadanie historickej kontinuity a rovnováhy medzi jednotlivcom a spoločnosťou a dáva skladbu do súvislosti s aktuálnou slovenskou poéziou, pričom menuje gesto Milana Rúfusa a *Víno* Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, poému, ktorá vyšla v rovnakom roku, vydavateľstve i edícii. Podobnosti s Rúfusom vidí v dôraze na obrazy plodnosti zeme, s Vadkerti-Gavorníkovou zasa Buzássyho spája zmysel pre „postihnutie životného zápasu jednotlivca, cítiaceho neegoisticky, teda spoločensky“ (ČERTÍK, 1983, s. 91). S týmto jeho názorom by sa azda dalo súhlasiť, no treba zdôrazniť, že poetologicky sú obe skladby odlišné, podobnosť možno nájsť možno len v extenzívnosti výpovede. V rámci modality alebo motiviky ich porovnávať nemožno, aj kvôli istej miere apelatívности u Vadkerti-Gavorníkovej, ktorú si všimol napr. Viľiam Marčok (1984, s. 33).

Ivan Mojík v stručnej recenzii (či skôr glose) hovoril o syntetickom charaktere skladby v Buzássyho doterajšom básnickom vývine, snahách o odpovede na existenciálne otázky (v kontexte napätia individuum – spoločnosť – ľudstvo) a o jeho modernom básnickom jazyku (MOJÍK,

1983, s. 96). Miloš Tomčík (TOMČÍK, 1983, s. 131 – 134) objavoval v skladbe *Pláň, hory* kontinuitu ľudských dejín utvárajúcu sa dialektickým pohybom, navrstvujúcim sa historickým časom. Kompozične tomu malo zodpovedať rozdelenie do troch častí.⁵¹ Július Noge (NOGE, 1983, s. 79 – 82) vo svojej recenzii názvy častí označuje trochu diskutabilne ako „vety“, čím však posilňuje žánrové vymedzenie Buzássyho diela ako skladby a vnímanie jej symfonického charakteru. Autor si podľa Noga ho podržal konštanty svojej tvorby, ale pokúsil sa vytvoriť komplexnejší básnický obraz sveta, v ktorom – povedané ním vybraným erbovým veršom („*Byť v sebe, byť prítomný! Byť celý!*“) – človek úporne zápasí o svoju integritu.

Pavol Plutko charakterizoval skladbu veľmi všeobecne, bez jasnejších konkretizácií a hlbšieho ponorenia do významovej stránky textu. Videl v nej dotýkanie sa podstatných otázok ľudského života, vzťahu k sebe, k iným ľuďom, prírode, minulosti, prítomnosti i budúcnosti. Vzhľadom na všeobecne známy prekladateľský vzťah Jána Buzássyho k tvorbe Thomasa Stearnsa Eliota prekvapivo striktno formuloval, že „autor vychádza výlučne zo seba a ‚starú‘ problematiku aktualizuje naliehavým dotykcom so súčasným životom“ (PLUTKO, 1983, s. 5), inšpirovanosť priznáva iba vo vzťahu k antickej tradícii. Aktuálnou knihou podľa neho Buzássy nadviazal na svoju ranú tvorbu, pričom ju sprie-

⁵¹ Počas práce na štúdiu sa nám dostal do rúk výťah, ktorý mal nepotlačené strany 34, 35; 38, 39; 42, 43; 46 a 47. Okrem iného bolo medzi týmito stránkami aj označenie tretieho cyklu *Scherzo*. S výťahom z tejto časti nákladu očividne pracoval aj Miloš Tomčík, ktorý – bez toho, aby nadobudol v súvislosti s nepotlačenými stranami podozrenie – písal vo svojej recenzii o troch cykloch. Nachádzame tu formulácie ako „spočíva v troch významových segmentoch“, „kompozičnom triptychu“, „významová a kompozičná trojčlennosť“ (všetky TOMČÍK, 1983, s. 132) a aj ďalej je nepriamo cítiť, že sa tohto triadického chápania vo svojej interpretácii pridržal.

zračnil (v zmysle svojej neskoršej tvorby), a dospel tak k syntéze.⁵² Všetky dobové reakcie na *Pláň, hory* – či už v rozvinutejšej alebo strohejšej podobe, vrátane úryvkov Rudolfa Chmela a Dalimíra Hajka na prebale knihy – napospol zdôrazňovali uchopovanie archetypálnych problémov ľudskej existencie, ktoré neboli bezvýhradne ukotvené v aktuálnej mimoliterárnej skutočnosti.

Keď Ján Gavura vydal v roku 2008 svoju monografiu *Ján Buzássy*, ešte nemal na zreteli text P. V oddiele *Buzássyho dlhšia lyrika* sa PH pertraktovala predovšetkým v častiach očíslovaných 1 – 6. Buzássyho PH situuje do blízkosti polyfónneho pásma Valentína Beniaka *Žofia* (1942), poémy *Vila Tereza* (1963) Laca Novomeského a skladby Jána Ondruša *V stave žlče* (1968).

Gavura si všíma, že Buzássy buduje epické podložie v gnómickej časopriestore bájí, mýtov, povestí a rozprávok a na charakterovej typológii postáv. Krajina v Buzássyho prevedení predstavuje pamäť, ktorá je projekčnou plochou ľudského zápasu, podobne ako ho voľne na legende o svätom gráli osnoval T. S. Eliot v *Pustatine* (1922). V perspektíve vyprahnutej *pláne* môžu byť motiváciou názvu skladby slová *planý* a *planúť*, ktoré sa viacerými spôsobmi motivicky sprítomňujú, oproti túžbe po vlaha, úrodnej pôde, možnosti úspešne zasiať, nájsť obývatel'ný domov, priestor pre život, vlasť. *Hory* predstavujú hľadanie vertikálneho rozmeru, predstavujú perspektívu budúcnosti.

V štyroch častiach nachádza Gavura prelínanie perspektív, časov a svetov. Buzássy využíva rozprávanie v 3. osobe, dejový opis, autorský komentár, vnútorný monológ a dialógy. Jednotlivé oddiely spolu podľa neho komunikujú minimálne, ich interpretácia je aj z toho dôvodu sťa-

⁵² K tomu sa žiada dodať, že Ján Buzássy v úryvku zo spomínaného prebalu o texte PH ešte hovorí: „Nepísal som ho popri iných knihách či prekladoch, naopak: iné som písal popri ňom.“ Toto konštatovanie je dôležité aj z optiky nastoľovaných inter- a intratextových súvislostí.

žená, je mnohosmerná, mnohovýznamová. Obzvlášť posledné tri časti sa opierajú „viac o spôsob vyjadrovania ako o presnú tému“ (GAVURA, 2008, s. 108), významy sa tu vzpierajú interpretácii, sú mierne konfúzne. Ich významové gestá sa vyjavujú o čosi zreteľnejšie až v celku všetkých štyroch oddielov. Obsahovo (a následne aj vykladačsky) najkompaktnejšou časťou je prvá skladba *Krajina vekov, krajina-ucho*.

V textoch J. Gavura deteguje množstvo intertextových súvislostí (antické motívy, germánsky epos o Lohengrinovi, odkaz na Edmunda Spensera, Ezru Pounda, shakespearovské inšpirácie atď.), ale najvýraznejšie je nadväzovanie práve na Eliotovu skladbu: „Buzássy chce, aby sme vnímali spojitosť medzi oboma básňami, pretože takto vyniknú rovnaké východiská obidvoch pohľadov“ (GAVURA, 2008, s. 107). Buzássy na rozdiel od angloamerického básnika, ktorého umeleckým prienikom do skladby sa ešte budeme bližšie venovať, však nezostáva pri rezignácii nad civilizáciou, nie je bezvýchodiskový, dospieva k nádeji, nachádza odpovede a riešenia (životodarná, regeneratívna schopnosť ženy, ľudská možnosť konať, nádej v potomstve a pod.).

Po publikovaní *Pláne* v roku 2012 sa recenzenti či kritici, celkom prirodzene, vyslovovali aj k paralelám a odchýlkam od skladby *Pláň, hory*. Jadrom recenzných poznámok Ivany Hostovej k vydaniu *Pláne* bolo zhrnutie charakteristických premien od prvého k poslednému variantu skladby: „Prípadov vynechávok a substitúcií biblických motívov dobovou (či inou nereligioznou) lexikou je v *Pláni* neúrekom. [...] Vydanie z roku 1982 je zároveň omnoho menej expresívne (to už v súlade s meniacou sa tvárou poézie), stratila sa z neho otvorená erotika, vypadli aj reflexívne pasáže o relatívnosti pravdy a lži.“ (HOSTOVÁ, 2012, s. 4). Boris Mihalkovič považoval „štvorčasťovú poému“ *Pláň* za obraz „poníženia, bezmocnosti, zúfalstva i vzdoru“ a obraz „šokovanej krajiny“ po okupácii vojskami Varšavskej zmluvy a rozbiehajúcej sa nor-

malizácie. Naznačuje nadväznosti na antické, staroslovanské i anglické motívy, resp. na náboženskú motiviku, zvlášť vyznačuje zoomorfnú metaforiku a metaforiku ohňa, vyvolanú zápalnou obetou Jana Palacha (*1948 – †1969). Okrem toho nastoľuje intermediálnu konexiu so skladbou Ladislava Burlasa *Planctus* (1968). V perspektíve datovania skladby podľa neho *Pláň* predznamenovala aj Buzássyho neoklasicistickú poetiku (v perspektíve kritikov z osemdesiatych rokov bola skladba *Pláň, hory* syntézou jeho dovtedajšej tvorby). V závere svojej recenzie pripojil komentár vychádzajúci z komparácie oboch variantov, podľa ktorého bola skladba *Pláň, hory* z roku 1982 v porovnaní s dovtedy nepublikovaným protovariantom iba „akási neškodná, univerzálna reflexia o krajine a čase“ (MIHALKOVIČ, 2012).

V úvode svojej štúdie *Skladba Jána Buzássyho Pláň ako obraz poaugustovej traumy* sa Ján Zambor dotýka žánrového vymedzenia Buzássyho opusu. Rozličné žánrové označenie Jánom Gavurom, Júliusom Nogem či Borisom Mihalkovičom považuje za signál žánrovej nejednoznačnosti oboch variantov, sám sa prikláňa k chápaniu P i PH ako básnickej skladby, resp. rozsiahlej simultánnej básne. Ako už z našich predchádzajúcich riadkov vyplýva, na týchto jeho záveroch nemáme v úmysle nič korigovať, napokon pre posun medzi variantmi P a PH to nemá relevanciu, pretože transformačnými vstupmi do prvého variantu *Pláne* autor nezmenil určujúco jej žánrové charakteristiky.

Ján Zambor svoju štúdiu o P písal v tvorivom kontakte s Gavurovým výkladom PH, čo opodstatňuje aj po prepracovaní množstvo spoločných prvkov oboch variantov skladby. P je oproti PH expresívnejšou, aktuálnymi udalosťami vyvolanou básnickou reakciou. Zakladá ju „priestorová metonymická vizionárska obraznosť“ (ZAMBOR, 2018, s. 144), v ktorej nadobúda krajina symbolickú platnosť. Zambor rozširuje svoj výklad skladby o mnohé intertextové aj mimoliterárne súvislos-

ti – v P ich možno vidieť „ostrejšie“, s istou rezervovanosťou možno po- badať ich prítlmané, zachované stopové prvky aj v PH – a obohacuje nimi interpretáciu. Na tomto mieste spomenieme iba tie najdôležitejšie z hľadiska našej témy – v texte P oveľa markantnejšie vystupuje polysémantický motív ohňa, ktorý usúvzťažňuje s protestným sebaupálením Jana Palacha (aj s časopiseckou básňou publikovanou v Mladej tvorbe s datáciou 19. I. 1969, ktorú považuje za ouvertúru *Pláne*), oheň je potom viacnásobne dávaný do súvislosti s bohatou biblickou obraznosťou (čomu zodpovedá aj dikcia starožidovského versetu).

Nadväznosť P na domácu literárnu tradíciu vidí aj v motivickej spriaznenosti so *Sonetom* Ivana Kraska, ale aj v rozvíjaní motívov a tém šesťdesiatych rokov (identifikuje súvislosti s poslednými dvomi „knihami nepokoja“ Miroslava Válka, a to aj vzhľadom na pesimistickú víziu pre individuum i spoločnosť na počiatku normalizácie, aj na zoomorfnú obraznosť), zvlášť upozorňuje na tematizovanie domova.⁵³ Identifikáciou parafrázy verša Allena Ginsberga sa odhaľuje zúfalá situácia *najlepších mozgov generácie* (toto spojenie sa nachádza v Ginsbergovej básni *Vytie*, z ktorej J. Buzássy „votkal“ do svojej skladby iný verš: „*seeking jazz or sex or soup*“) odkázaných na hľadanie a uspokojenie sa iba s jazzom, sexom a polievkou.

Okrem tradičných charakteristík Buzássyho tvorivého typu (J. Zambor ho charakterizuje ako konceptistu) mu poskytla dlhšia pásmová skladba priestor pre vrstvenie významov, pre evokovanie chaotickosti, ambivalentnosti a relatívnosti pravdy, aktualizácie frazém, bonmoty, palimpsestovú techniku a estetizáciu škaredého.

⁵³ Len reprezentatívne sa tu ponúka Válkova definícia domova ako *rúk, na ktorých sa smie plakať*, Feldekov *Jediný slaný domov* (1961), *Zem pod nohami* (1960) Mikuláša Kováča či *hľadanie domova vzdorujúceho ohňu* zo zbierky Jána Stacha *Dvojramenné čisté telo* (1964) atď.

Analýza textovej genézy *Pláne na Pláň, hory*

Osudy prepracovaných literárnych diel nepostupujú automaticky smerom k esteticky dokonalejším variantom, ale k autorovým novým/iným básnickým uchopeniam „starého“ námetu. Transformácia, ktorá môže napohľad ochudobňovať jednu vrstvu umeleckého diela, môže inú vrstvu intenzifikovať. Z hľadiska pôvodnej intencie sa môžu modifikácie javiť ako oslabujúce dielo, lenže ony majú zodpovedať novo vytýčenému umeleckému zámeru. Preto bude užitočné pred syntetizujúcim záverom podrobiť jednotlivé zložky zúčastňujúce sa na posunoch medzi variantmi skladby – v tomto momente teda ešte hovoríme o dvoch variantoch jedného diela – analýze. Táto analýza textovej genézy *Pláne na Pláň, hory* si však kladie za cieľ upriamiť pozornosť na detaily mikrogenetickej analýzy, čo by v konečnom dôsledku mohlo prispieť k odpovedi na otázku, ktorú si položila už I. Hostová, či „pri knihách *Pláň a Pláň, hory* ide o dve verzie jedného textu alebo o dva rozdielne, samostatne interpretovateľné texty“ (HOSTOVÁ, 2012, s. 4). Budeme teda sledovať textovú genézu dvoch variantov skladby J. Buzássyho, hľadať motiváciu premien, resp. predovšetkým opisovať efekt vykonaných transformácií. Kdesi v pozadí našich úvah budú stále prítomné najmä širšie rozpracované a kontextuálne zasadené interpretačné postrehy a súvzťažnosti vyslovované Jánom Gavurom a Jánom Zamborom.

Medzi dvoma vydania, ktoré preklenuli tridsať rokov, je nápadný už posun v názve. Nie je to unikátna skutočnosť, poznáme predsa prípad radikálnej zmeny názvu debutovej zbierky Jána Ondruša *Šialený mesiac* (1965), ktorá dostala nový názov *Prvý mesiac* (v prepracovaných spisoch *Prehĺtanie vlasu* /1996/), no nejde ani o zvyčajné riešenie. Aj pri radikálnych prepracovaniach so zmenenou intenciou, akými prešli napr. *Balt* (1931) Fraňa Kráľa, *Panna zázračnica* Dominika Tatarku (1944), *Anjeli* (1947) Vojtecha Mihálika, *Červené víno* (1948) Františka

Hečka a iné diela (o to skôr pri menej radikálnych úpravách ako v prípade *Troch gaštanových koní* /1940/ Margity Figuli), sa zvykla identita názvu zachovávať. Pravdaže, záviselo to aj od miery, akou názov komunikoval so samotnými textami diela (príbeh z vinárskeho kraja si pokojne mohol uchovať názov *Červené víno*). Identita názvu bola vlastne prvkom, ktorým sa aj navonok nárokovala – aj keď dynamická, nestabilná, premenlivá, ale predsa – totožnosť variantov prepracovaného diela. Práve dva odlišné názvy geneticky nepochybne súvisiacich kníh ešte naliehavejšie vyvolávajú otázku, či ide o dva varianty toho istého diela, alebo či z jedného genetického impulzu vznikli dve odlišné diela a čo touto zmenou chcel autor signalizovať. Pri zmnožujúcich sa prípadoch prepracovávaných (a premenovávaných) diel nemožno vymedziť nepriestupné ontologické hranice umeleckého textu (aj ich konsenzuálne vymedzenie by v praxi narážalo na nové redefinie, výnimky atď.), takže tento problém – napokon snažiaci sa zachytiť text v dynamike – je skôr vecou interpretátorovej optiky. Ak si pomôžeme Buzássyho titulom – či sa pozeráme z „*pláne*“, či z „*hôr*“, ktorým smerom a na čo zameriavame pozornosť.

Z tejto perspektívy je dôležité, či zdôrazňujeme to, čím sa varianty odlišujú, alebo to, čím sa zhodujú, a predovšetkým, aké dôsledky má v novom riešení táto zmes zhôd a odlišností. Pozrime sa napr. na prepracované záverečné verše P – PH:

„*Lež na svitaní horí živý ker a ohňom rastie*“ (P, s. 67)

„*Ale na svitaní / na horách vatra ohňom rastie*“ (PH, s. 69)

Niektoré spoločné segmenty („*na svitaní*“, „*ohňom rastie*“) a prípadne ich totožné alebo podobné situovanie („*na svitaní*“ po spojke „*Lež*“, resp. kontextovo synonymnej „*Ale*“, spojenie „*ohňom rastie*“ v oboch prípadoch na konci verša) tieto dva verše usúvzťažňuje, spája ich do vzťahu variantnosti, genetickej súvislosti a relatívnej ekvivalentnosti, pričom sa

substituujú určité komponenty („*horí živý ker a*“ – „*na horách vatra*“) a nanovo sa segmentuje verš (rozdelenie dlhšieho verša na dva kratšie, k čomu mohol dať podnet aj daktylský charakter taktu „*na horách*“). V PH pribudlo priestorovo vertikálne situovanie („*na horách*“) a zdroj svetla a tepla sa alternuje (horiaci živý ker – vatra). Oba možno považovať za signál nádeje do budúcnosti, no v odlišnom význame. Rozdiel je v tom, že v P je inšpirovaný biblicky a palachovsky, je to symbol hlbokého vnútorného až katarzného vzdoru (individuá), ktorý prebúdza a dáva nádej. V druhom variante je podložený povstaleckým symbolom vatry, emblémom odboja, ktorý si navyše privlastňovali komunisti a môžeme sa pýtať, nakoľko sa ho Buzássymu podarilo umelecky presvedčivo oproti tomuto kontextu revitalizovať.

Nedá sa poprieť, že vzájomne variantné verše majú spolu čosi podobné (ba totožné), že sú vystavané na rovnakom obrazovom substráte pri zachovaní syntaktickej ekvivalentnosti, ale v konečnom riešení dostali v dobovom kontexte protichodné ideové vyznenie. Smerom k optimistickému záveru druhého variantu skladby z roku 1982 veľa napovie básnikovo vyjadrenie v rozhovore s J. Štrasserom, podľa ktorého takto umelecky naformulovaný záver korešponduje s celkovou atmosférou či náladou v 80. rokoch 20. storočia, ktoré signalizovali, ak už nie „zásadnú zmenu spoločenských pomerov, tak aspoň zmiernenie (...) drsnej normalizácie“, čo sa Buzássy pokúsil naznačiť aj vo svojej poézii (ŠTRASSER – BUZÁSSY, 2013, s 116).

Okrem toho však Buzássy musel praktickým riešením odpovedať na otázku, ako urobiť rekonfiguráciu skladby súčasne s nutným autocenzúrnym či redakčne odporučeným⁵⁴ eliminovaním religióznej lexi-

⁵⁴ Okrem autocenzúrnych prepisov pristal J. Buzássy aj na redakčné výhrady zodpovedného redaktora Jozefa Gerbóca a na jeho podnet niektoré časti textu pozmenil (pozri ŠTRASSER – BUZÁSSY, 2013, s. 115). Rozsah pomeru autorských a nonautorských intervencií zostáva nejasný, pretože re-

ky, „ohnivej“ lexiky a pod. tak, aby nebola úplne nivelizovaná. Pri čítaní *Pláne* je evidentné, že akékoľvek problematické dobové referencie boli zjemnené, inak by skladba nemohla vyjsť. Ján Buzássy teda musel zmeniť jej ráz. Inštinktívny „výpad“ „človeka obsadeného“, obsadzovaného, človeka, ktorému zaútočili na miesto, čo vo svete obýval, nebol publikovateľný. Ako sa teda musel zmeniť – aj pôsobením postupujúcich rokov – charakter skladby? Je zrejmé, že s odstupom času hľadal básnik priestor seberealizácie vo zvyškoch tohto obsadeného sveta, ktorého pôvodné vyznenie musel modifikovať.

V prípade, že by pristúpil k prostej eliminácii provokatívnych miest, viedlo by to k zrúteniu celej štruktúry. Básnik si teda musel zvoliť spôsob, ako dobovo problematické miesta vylúčiť, pritom však upraviť to, čo po operáciách eliminácie (a transformácie) zostalo. Tvrdenie Borisa Mihalkoviča, že text PH je „prijateľný pre vtedajšie ideologické rámce“, že je to „akási neškodná, univerzálna reflexia o krajine a čase“ (MIHALKOVIČ, 2012), je síce na prvý pohľad správne, ale ak si uvedomíme, že Ján Buzássy zmenil intenciu, je potrebné aspoň predbežne zmeniť aj optiku, akou sa pozeráme na nový variant skladby.

Dá sa očakávať, že autor sa prirodzene neuspokojí iba s eliminovaním „závadných“, provokatívnych, „nepohodlných“ pasáží, ale „starý“ text, ktorý má byť prispôbený novým podmienkam, uchopuje s novou kreativitou. Zároveň treba mať na zreteli, že naň nahliada cez prizmu odlišnej individuálnej i spoločenskej perspektívy danej časovým odstupom, ktorá vychádza nielen zo zmenenej politickej situácie, ale aj dobovej poetiky. Zostáva na pôvodnom pôdoryse a rekonštruuje (nie iba reštauruje) jeho fasádu, aby zodpovedala dobovým estetickým, spoločenským a politickým štandardom.

dakčné korektúry či záznamy autora, ktoré by tento proces zachytávali, nie sú nateraz dohľadateľné.

Kvantitatívna analýza variantov

Ak by sme mali aspoň približne kvantitatívne (a teda len mechanicky, predbežne) vyjadriť pohyb medzi variantmi skladby, názorne ich dokumentuje aj premenlivosť počtu veršov k sebe navzájom variantných častí:

Názov časti	Počet veršov
Krajina – ucho (S)	110
Krajina – ucho (P)	110
Krajina vekov, krajina–ucho (PH)	150
Mdlý kopijník (S)	147
Mdlý kopijník (P)	147
Mdlý kopijník (PH)	135
Scherzo (S)	90
Scherzo (P)	90
Scherzo (PH)	83
Ty, ktorý (S)	106
Ty, ktorý (P)	105
Ty, ktorý (PH)	134
Spolu (S)	453
Spolu (P)	452
Spolu (PH)	502

Už predchádzajúca tabuľka naznačuje, že neprišlo len k minimálnym štylizáčnym korekciám. V súčte sa varianty P a PH líšia o päťdesiat veršov. Opticky najväčší pohyb nastal v prvej časti (rozšírenie PH o štyridsať veršov voči S a P) a poslednej časti (nárast PH o dvadsaťosem veršov voči S a dvadsaťdeväť voči P). V cykloch *Mdlý kopijník* a *Scherzo* je rozdiel v konečnom dôsledku v zredukovaní o dvanásť veršov, resp. sedem veršov. Pravdaže, tieto rozdiely nevznikli mechanickým pripísaním alebo vyškrtnutím zmieneneho počtu veršov.

Isté kolísanie v počte veršov zapríčiňovalo rozčlenenie dlhšieho verša v PH na (dva alebo aj tri) kratšie verše (s čím samozrejme súvisí aj stichické zvýznamnenie istého segmentu).⁵⁵ Takže rozdiely v počte veršov jednotlivých častí vznikali aj takýmto novým rozčlenením totožných alebo vzájomne variantných veršov, resp. pri niektorých sa ukazuje, že na dva verše bol v PH viackrát rozdelený práve rozložitý verš (aspoň podľa toho, že nadbytočná časť, ktorá sa nezmestila do riadku, zvyčajne býva v nasledujúcom riadku zarovnaná doprava, čo sa však viackrát proti P nestalo, možno preto uvažovať aj o chybe⁵⁶). Pritom platí, že verš, ktorý bol nanovo rozsegmentovaný, mohol byť vzhľadom na vý-

⁵⁵ Treba zmieniť aj vkladanie a rušenie medziriadkových predelov nanovo usporadúvajúce pasáže veršov – tu mohlo k nedorozumeniam prispieť stránkové zalomenie –, ktoré, pravdaže, počty veršov nemenilo.

Porovnanie strojopisu a variantu z roku 2012 ukazuje, že hoci strojopis má celkovo iba 19 stránok, editori *Pláne*, Ján Gavura a Richard Kitta, sa usilovali dodržať dĺžku veršov a významové segmentovanie jednotlivých veršových radov, hoci zvolený formát knihy im to nie vždy dovolil. Trochu rušivo a z hľadiska sémantiky celku i otázne preto pôsobí stránkové zalomenie, najmä jednoversňové presahy na nové stránky (napr. s. 11 – 12, s. 12 – 13 a inde), pri ktorých bez porovnania nie je isté, či majú priliehať k predchádzajúcim veršom, ktoré významovo dopĺňajú, alebo stáť izolovane a zvýznamňovať daný verš sám osebe jeho samostatným vysunutím. Pri porovnaní so strojopisným variantom väčšina z takto izolovane stojacich veršov významovo súvisí so segmentom, ktorý sa nachádza na predchádzajúcej stránke.

⁵⁶ Azda práve v týchto prípadoch je na mieste podozrenie, či nejde o chybu sadzby, napr. v PH na miestach „... *vlastne / z vnútra*...“ (s. 40), „... *s capím / nárekom*...“ (s. 41), „... *bezradných, / áno, bezradných*...“ (s. 50) atď. – Ako poznámku na okraj tiež uvádzame, že Ján Zambor upozornil na slovo *brába* (vo verši „*tú rajskú brábu pohlavia*“ P s. 36), ktoré sa však objavuje aj v strojopise. V PH má podobu *brána* (s. 40), s týmto riešením sa stotožňuje aj J. Zambor (pozri 2018, s. 154). V tejto súvislosti je potrebné upozorniť ešte na jeden chybný prepis. V strojopisnom variante i v PH sa vo veršoch „*Lež miesto toho / pieseň ho zazubadlí, ťahá späť*“ (s. 34) objavuje príslovka *späť*, v P sloveso *spať* (s. 30). Z kontextu je zjavné, že chybným bude prepis P z roku 2012.

chodiskové znenie verša zároveň štylisticky variovaný. Pri porovnaní S, P a PH evidujeme aj spájanie veršov (výnimočné), ktoré má podľa nášho názoru vplyv na sémantiku vybranej časti.⁵⁷ Medzi variantmi nachádzame aj drobné rozdiely (napr. numerácia cyklov v P), ktoré neproblematizujeme, pri komparácii sa opierame o vedomie, že vyšli s odobrením žijúceho autora.

Smerom od P k PH sa stretávame s tromi základnými pohybmi textu – eliminačnými, alternačnými, amplifikačným a ich kombináciami. Evidovať tu možno vypustenie či dopracovanie rozsiahlejších pasáží k pôvodnému textu (vnútri ktorého tiež nastávali variácie), alebo alternácie istého segmentu úplne novým textom, ktorý nie je aktualizovanou variáciou predchádzajúceho segmentu. Možno tiež konštatovať, že nedochádzalo k presúvaniu veršov alebo pasáží na iné miesto vo veršovom slede, básnik ich iba zo svojho miesta odstraňoval, alebo nový verš na určité miesto vsunul. V niektorých pasážach sa prejavila citeľná kreatívna intencia.

⁵⁷ Napríklad verš z P „*ty luk, napínaný božou tetivou, ty na prasknutie*“ (s. 56) má v strojopise podobu dvojveršia „*ty luk, napínaný božou tetivou, / ty na prasknutie*“, preto v tabuľke vyššie evidujeme v časti *Ty, ktorý* v strojopisnom variante 106 veršov. Podobné segmentovanie je aj v PH „*luk napínaný tetivou, / na prasknutie*“ (s. 59). Spojené sú aj rozsiahlejšie časti, napr. ucelebný veršový rad v P: „*Za noci vychádza, aby sa skrýval. / S tmou chodí Obrieznik, Kratiknot, Zalievač pahrieb, / aby kontroloval výšku plameňa / tých, ktorí horia, obetí zápalných. / Nehorím, netliem, myslí si, ale to práchno vo mne / vrhá mdlý prísvit. / Len, nedajbože zakresat.*“ (s. 34) je v strojopise rozdelená do dvoch častí „*(...) obetí zápalných. // Nehorím, netliem, myslí si, ale to práchno vo mne / vrhá mdlý prísvit. / Len, nedajbože zakresat.*“, podobne aj v PH „*Za noci vychádza, aby sa skrýval. / S tmou chodí obrieznik, kratiknot, zalievač pahrieb, / aby kontroloval výšku svetla / tých, ktorí bdejú. // Nehorím, netliem, myslí si, ale to práchno vo mne / vrhá mdlý prísvit. / Len, nedajbože, zakresat.*“ (s. 37).

Z hľadiska odchýlok, ktoré nemali zásadnejší dosah na významové tvarovanie básnického textu v smere od S, P⁵⁸ k PH, ponúkame iba krátku enumeráciu drobných úprav (gramatické, morfológické, syntaktické, lexikálne, štylistické a pod.): *zvonu – zvona, vtáci – vtáky, psi – psy* (hoci v tomto prípade možno uvažovať nad sémantizáciou v zmysle kategórie životnosť – neživotnosť); „*Lež hladina dáva už iba zrkadlenie*“ (P, s. 16) – „*Lež hladina už dáva iba zrkadlenie*“ (PH, s. 19); „*celé noci s ním bdie jeho téma*“ (P, s. 27) – „*po celé noci s ním bdie jeho téma*“ (PH, s. 32); „*To iba kôň z bylín hľadá na hrdinu ako na vtáka*“ (P, s. 40) – „*To len kôň z bylín hľadá na hrdinu ako na vtáka*“ (PH, s. 42); „*Cíti, že zatiaľ, čo snila, ktosi ju zahrabal do mraveniska*“ (P, s. 46) – „*Cíti, že zatiaľ, čo snila, ju ktosi zahrabal do mraveniska*“ (PH, s. 49); „*hladajúci dôkaz – keď pukne kvet, krása a sila ešte sú*“ (P, s. 56) – „*hladajúci dôkaz – keď pukne kvet, krása a sila sú tu*“ (PH, s. 60); „*A kto na tebe hrá, keď pootvoríš ústa*“ (P, s. 61) – „*A kto to na tebe hrá, keď pootvoríš ústa*“ (PH, s. 62). Úpravy typu zámeny čiarky za spojovník a pod. neregistrujeme.

Pred interpretáciou významových dôsledkov prepracovania aspoň stručný (aj keď pomerne enumeratívny) prehľad, čo sa vo vnútri častí dialo: Úvodná časť (P 110 → PH 150) bol rozšírená o deväť veršov (začínajúcich veršom „*Pozeráš do dialky, ruka priložená k očiam*“), eliminované boli verše „*Rána (po takých nociach) rodia sivovlasé deti s netopierou tvárou*“, „*Sivé plemeno privyká, odvyká. / Je*“, „*ktorý je možno tieňom boha*“, „*Nuž podľme, červy čakajú. / I had. Jed v slepej uličke*“, šesť veršov počínajúc veršom „*Lež, hľa, i tu: medové týždne*“ a dva verše „*Svadobné sviece sejú slzy – / semeno pohrebov*“. Po vzájomne geneticky previazaných veršoch „*Oltáre z piesku staviame, keď nieto boha, / nieto kamenia*“ (P, s. 19) – „*K oltárom z piesku stavaným, / kde nieto kameňa*“

⁵⁸ V prípade S a P nevidujeme okrem už spomenutých žiadne odchýlky, preto ich uvádzame voči PH spoločne a použité príklady budú iba z P.

(PH, s. 21) nasleduje v P záverečná trinásťveršová pasáž („*Milujeme len spomienkami, jediná vášeň – žiaľ, / ...*“), ktorá bola v PH nahradená novou, päťdesiatšesťveršovou pasážou („*Tak bolo – suchým očiam je všetko suché. / ...*“). Dva verše navyše vznikli novou segmentáciou.

Druhá časť (P 147 → PH 135) bola skrátaná o jeden verš („*looking for jazz or sex or soup*“), dva verše („*Je to modlitba, spoveď, či nočný výsluch / duše, ktorá sa hriala na žlči kameňov a dozrievala k jedu?*“), deväť veršov („*Hlad / ako vo vyžratom zube, kde jed ďalej pracuje / ...*“) a dva verše („*Vraví si: Così van tutte. / A prekladá: Kozy má duté. Anjelik*“), rozsegmentovaním pribudli dva verše.

V časti *Scherzo* (P 90 → PH 83) boli eliminované postupne štyri verše (od verša „*Múchny červ čaká úrodu, červ cintorínsky žije z hladu*“), jeden verš („*teda sen pred narodením, zvestovanie pred počatím*“) a tri verše (od verša „*Teda spor o pozostalosť*“), rozčlenením jeden verš pribudol.

Posledná časť (P105 → PH 134)⁵⁹ narástla o päť veršov rozčlenením veršov, o jeden verš dopísaním samostatného verša („*Si sám, si svojím domovom na svitaní.*“) a rozsiahlej dvadsaťštyriveršovej pasáže (počínajúc veršom „*Áno, chlapče, zasaď prútik*“), pričom modifikáciami jeden verš aj ubudol: skondenzovaním trojveršia „*kopeš studne, kňaz, dosiaľ nepokrstený, lež ani nevyklieštený, / na stenách jaskýň kresliaci falické zázraky, / čakajúci dážď, súvislý dážď, ktorý by napravil tvoju syntax*“ (P, s. 57) na dvojveršie „*kopeš studne a čakáš dážď, / súvislý dážď, ktorý by napravil tvoju syntax*“ (PH, s. 60).

Významová analýza variantov

Z makrogenetického hľadiska Buzássy do skladby nevstupoval výrazne, dve zmeny, ktoré urobil, sú však flagrantné. Najzásadnejšou zmenou z tohto hľadiska je zmena názvu skladby z *Pláň* na *Pláň, hory*. Názov

⁵⁹ K strojopisnému variantu pozri poznámku pod čiarou č. 58.

je „miestom“ prvého kontaktu, rozohráva v mysli čitateľa konotácie, a to buď v súvisi s bežným lexikálnym významom slova, s kultúrnymi konvenciami či intertextovými evokáciami. Ako vidieť, k horizontálnemu rozmeru pridáva básnik vertikálny, názvom sa anticipuje rozšírený priestor, a možno práve *hory* majú saturovať to, čo sa elimináciou kresťanskej vrstvy stratilo a predstavujú svetskú orientáciu na vlast, víziu kontinuity a perspektívneho vzostupu. Oproti „pláni“ normalizačnej reality (žiadalo by sa povedať až „*pustatine*“) sa museli vyklenúť „*hory*“, ktoré aspoň inscenovane dodávali tejto plytčine plasticnosť. Tento rozmer dokumentujú aj okolnosti okolo *Pláne* či *Pláne, hôr*, na ktoré sa v rozhovore s Ľubošom Juríkom Ján Buzássy rozpomínal takto:

„Akási povojnová situácia bola aj u nás roku 1970, keď som svoju knižku začal písať. Až v roku 2010 sa našla v archíve kritika Albína Bagina prvá verzia tejto knižky [...] V osemdesiatych rokoch som sa ju pokúsil z nájdených častí zrekonštruovať, navyše k nej pridať aj akýsi náznak východiska zo situácie. Ako som si pamätal, pôvodná verzia bola dosť depresívna. V osemdesiatych rokoch už bola istá nádej, tak som ju skúsil vydať, po vyše desiatich rokoch. Pôvodná verzia bola básnickou reakciou na situáciu po vstupe vojsk. Čosi z týchto nálad sa dostalo aj do zbierky *Krásna vedie kameň*, ale potom som si povedal (a myslím, že to definoval Bagin), že ‚treba postaviť val‘. Tak som písal *Pláň*, ktorá v osemdesiatych rokoch v novej verzii vyšla ako *Pláň, hory*. Hory viac zadržia“ (JURÍK – BUZÁSSY, 2011, s. 81).

Ak si uvedomíme – a to už opäť predbiehame – znenie záverečných veršov PH („*Ale na svitaní / na horách vatra ohňom rastie*“, s. 69), ktoré vyvolávajú asociácie na Slovenské národné povstanie, práve hory sa stali útočiskom a úkrytom partizánov, miestom, z ktorého bola možná určitá rezistencia voči presile. Ján Zambor upozornil aj na verš „*Pláň v západe planie, živé*“ (P, s. 16), ktorým dochádza k aliteračnej synergii s názvom.

Audiálna korešpondencia medzi slovami *pláň* (rozľahlá rovina) – *planút* (blčať, plápoliť) sa vnucuje o to naliehavejšie, že sa v skladbe často tematizuje oheň (neskôr k tomu bude asociovaná aj planúca pochodeň).

Buzássyho poézia si vyžaduje určitú mieru literárnej vzdelanosti a namáhavú prácu na odkrývaní kultúrnych vrstiev. Ako poeta doctus pracuje s intertextovou nadväznosťou, Zambor dokonca v jeho prípade hovorí o viacrozmernej nadväznosti (ZAMBOR, 2018, s. 159). Samozrejme, obe skladby možno čítať aj bez dôkladnej dešifrácie jednotlivých intertextových odkazov. Na základe pomerne ťaživých básnických obrazov čitateľa pravdepodobne precítia a pochopia aj bez podrobného rozlúštenia všetkých nadväzností a vzťahov, že ide o akúsi apokalyptickú víziu nehostinnej, vonkajškovo i vnútorne (duševne) vyprahutej krajiny, ktorá hľadá nádej. Potenciál takýchto prebratých motívov, obrazov, parafráz alebo citácií je však iba implicitne prítomný, pokiaľ sa nedešifruje a interpretačne nerealizuje. Preto je práca na odkrývaní obrazov Buzássyho skladby dôležitá. Čitateľ, ktorý disponuje iba vágnou predstavou o využitom motíve (Lohengrin, Onegin, Umka, Eurydika, Orfeus, parafráza Ginsbergovho verša, nadväznosti na Eliota a pod.), síce môže mať stále estetický – aj keď mnohokrát ide o estetiku škaredosti, hrôzy – pôžitok z básne (napr. aj bez zreteľnej predstavy o Oneginovi v prípade P, alebo Lohengrinovi v prípade PH, mimochodom, obe postavy sú dosadené do rýmovej pozície), ale až znalosť kontextu mu umožní rozkryť ďalšie súvislosti, čím sa zvyšuje recipientov intelektuálny zážitok z básne. Neznalosť motívu (napr. motív Smul Avruma na dunách v prvej časti P) neumožňuje pochopiť skladbu v celej jej komplexnosti.

V súvislosti s názvom čitateľa pomerne ľahko odhalia, že *Pláň* môže byť alúziou na skladbu T. S. Eliota *Pustatina*, ktorá v roku 1966 vyšla

práve v preklade Jána Buzássyho.⁶⁰ Ján Zambor naznačil kontúry endogenetického a exogenetického procesu, pri ktorom boli do *Pláne* transponované verše Eliotovej *Pustatiny*, k čomu sa ešte vrátíme neskôr, a zhromaždil viacero intertextovo komunikujúcich pasáží (ZAMBOR, 2018, s. 157 – 159). Umelecký preklad, pravdaže, nemôžeme vnímať ako mechanické „presadenie“ z jedného jazyka do druhého. Text v originálnom jazyku bol podnetom – ktorý zároveň obsahovo ohraničoval, vymedzoval možnosti prekladateľov – pre jazykovú vynachádzavosť, invenčnosť prekladateľskej dvojice, voľba formulácií bola ich. Prekladateľ je v snahe o kongeniálne súznenie inšpirovaný pôvodinou, ale jeho vklad je, pochopiteľne, väčší ako len prostá translácia z jedného jazyka do druhého. Preto aj využitie spoločných motívov medzi prekladom a vlastnou autorovou tvorbou nie je nijako prekvapujúce.

V istom veľmi konkrétnom zmysle však bola skladba *Pláň* aj intratextovým impulzom. Autor musel byť s rukopisom spokojný do tej miery, že pri jeho novom uchopovaní rešpektoval pôvodný pôdorys skladby. Rukopis sa po rokoch nestal iba rezervoárom motívov a rozvinutých vzťahov medzi nimi, autor zostal i pri zachovaní štyroch častí, pričom okrem prvej ich názvy ponechal nezmenené (*Mdlý kopijník*, *Scherzo* a *Ty, ktorý*; vynechanie numerácie cyklov v druhom variante skladby nenesie so sebou významotvorné dôsledky).

⁶⁰ *Pustatinu* Thomasa Stearnsa Eliota prekladal Buzássy v spolupráci so Zuzanou Bothovou, vyšla v roku 1966 v pomerne prestížnej edícii Kruh milovníkov poézie vydavateľstva Slovenský spisovateľ. Rezonancie *Pustatiny* v *Pláni* Jána Buzássyho evidoval aj P. Zajac (ZAJAC, 2020, s. 150). *Vytie* Allena Ginsberga vyšlo v preklade J. Buzássyho a Zuzany Hegedúsovej až v roku 1990, pripravené a zostavené však bolo už na sklonku 60. rokov. Navyše ukážky z *Kvílení*, ktoré boli publikované v roku 1959 v preklade Jana Zábranu v českej Svätej literatúre, básnik pravdepodobne dobre poznal.

Krajina – ucho (P), *Krajina vekov, krajina-ucho* (PH)⁶¹

Tematizovaním premeny názvu prvej časti z *Krajina – ucho* na *Krajina vekov, krajina-ucho* sa pomaly presúvame k vlastnej interpretácii posunov medzi oboma variantmi. Strohý názov *Krajina – ucho* znie enigmatickejšie. Aká je to *krajina – ucho*?⁶² Je tento obraz založený na metaforickom vzťahu, alebo sa ním vyjadruje metonymická podobnosť? Nezhodný prívlastok *Krajina vekov* pripojený v druhom variante ku *krajine-ucho* pridáva do názvu prvého cyklu časovú dimenziu, diachrónny rozmer. Hádám o niečo presnejšie pomenúva obsahovú náplň prvého cyklu, na druhej strane zužuje priestor čitateľovej fantazijnej imaginácie vyvolanej predchádzajúcim názvom. Týmto sa azda aj rozmer aktuálneho dobového svedectva posunul k nadčasovej výpovedi o existenciálnej situácii, v ktorej je človek neustále stiesňovaný a ktorá je determinovaná nielen aktuálnymi udalosťami, ale aj mentalitou atavizmu.

Podľa J. Gavuru predznačuje dvojčlenný názov *Krajina vekov, krajina-ucho* kompozičné rozdelenie tejto časti skladby na dva v opozícii (no zároveň nevyhnutnej symbióze) stojace protiklady – na pustú, planú krajinu v protipóle voči krajine nasiaknutej vodou a vlhcou, s čím významovo korešponduje aj rodové rozdelenie na mužský a ženský princíp, zároveň i časové vymedzenie, vyprahnutá a nánosmi zaviata minulosť – perspektívna budúcnosť (pozri tiež GAVURA, 2008, s. 104 – 105).

Expozícia *Pláne* začína odosobnene dvojverším „*Plochá, áno, plochá je krajina každého rána, v slnku / krajina vetra, kde voda má len jeden pohyb: dnu*“ (P, s. 8). Už tu sú explicitne či v náznakoch zastúpené všetky štyri živly: voda, vzduch (vietor), oheň (slnko), zem (do ktorej

⁶¹ V prípade P je názov *Krajina – ucho* písaný s pomlčkou, v PH so spojovníkom. Zápis dodržiavame.

⁶² Iba na okraj pripomíname trezorový film *Ucho* poukazujúci na komunistické praktiky, ktorý v roku 1970 natočil podľa scenára Jana Procházku Karel Kachyňa.

vsakuje voda), inherentne je prítomný i časový prvok (každého rána). Priamy lyrický subjekt vyjadrený konkrétnou slovesnou osobou v tejto časti neevidujeme, no stretávame sa s objektívnym vševidiacim pozorovateľom, ktorý takmer deklamačne podáva deskripciu, ba dalo by sa povedať priam víziu krajiny reflektovanej napohľad zvonka, hoci je to i perspektíva jej vnútorného stavu a rozvratu. Nestrháva teda pozornosť na seba, na svoje individuálne prežívanie, ale je aktuálne prítomným pozorovateľom vyprahutej, spustošenej, vyludnenej krajiny, „*ktorá sa nezastavuje v svojom kamenení, / napreduje, a predsa neprejde / do vidín*“ (P, s. 8). V PH je zdanlivo len mierne modifikovaný začiatok prvého z týchto dvoch veršov: „*Tak bolo – plochá je...*“ (PH, s. 14). Ukotvenie v minulosti naznačuje evokovanie, vyvolávanie obrazov krajiny z pamäti, rozširuje sa časový rozmer (to je tá *krajina vekov*). Lenže PH sa nezačína týmto dvojverším, predchádza mu deväťveršový pasus:

*„Pozeráš do dialky, ruka priložená k očiam,
oči zaclonené, do seba –
aký si v priestore i v čase svojej krajiny,
na ktorej zem sa tisícročia meníš
ty a tebe podobní, a hľadajúc v prachu – hľadáš vo svojom vnútri,
a keď v sebe vykopeš siedmu vrstvu Tróje,
vieš, to je tá hrdinská vrstva,
hoci je to len pláň.“*

(PH, s. 13)

Kým teda P začína deskripciou vyprahutej krajiny reflektovanej z pozície pozorovateľa, PH začína ponorom do vnútra lyrického subjektu, vnútorným monológom, samorečou, hovorom k sebe. Týmto veršovým radom sa už upozorňuje na zainteresovaného pozorovateľa, ktorého predstavuje druhá gramatická osoba singuláru (ty). Kým človek hovoriaci v prvej osobe aj gramaticky vyjadruje integritu, s ktorou produ-

kuje prehovor, lyrický subjekt oslovujúci seba ako „ty“ si vytvára istý observačný odstup. Zároveň táto diskrepancia ešte nástojčivejšie poukazuje na to, že nasledujúca imaginatívna deskripcia krajiny a jej skazy je podávaná subjektom a prostredníctvom jeho reminiscencií. Nie je tu iba nezúčastneným pozorovateľom, ale aj aktérom, participantom, tým, ktorý introspektívne postupne odкрýva jednotlivé vrstvy. *Pozera do dialky*, no nie je to iba geografická dialka, lež dialka (či skôr hĺbka) jeho vnútra, jadra. Lyrický subjekt hľadá v priestore krajiny inscenovanej (aj) ako generačne uchovávaná pamäť. Akt pozorovania vzdialeného objektu, sprevádzaný zvyčajnými gestami priclomenia si očí, je zameraný predovšetkým na neurčito vzdialenú podstatu vlastného „ja“, ktoré sa uskutočňuje v bližšie nedeterminovanom čase a priestore „*svojej krajiny, / na ktorej zem sa tisícročia meníš / ty a tebe podobní*“ (PH, s. 13). Avšak kým na začiatku prvej časti PH sa stretávame so subjektom vyjadreným v druhej slovesnej osobe, neskôr môžeme sledovať viacero lyrických postáv, ktoré realizujú svoje lyrické prehovory (starec, žena), v samotnom závere prvej časti skladby sa subjekt z druhej slovesnej osoby transformuje do subjektu vyjadreného v prvej osobe, čo potvrdzuje, že celá časť a prehovory inscenované z odstupu sa k nemu významovo vzťahujú: „*Starec už nerozoznáva medzi ženou a zemou, / obe rodia a sú i spočítutím, nocou, / po ktorej zas budem žiť.*“ (PH, s. 25)

Lyrický subjekt je v neustálej interakcii so svojou krajinou, v ktorej *prachu hľadá*, a ak sa „ponorí“ dostatočne hlboko v generáciami nahromadenom prachu svojich predkov („*a keď v sebe vykopeš siedmu vrstvu Tróje*“, PH, s. 13) môže nájsť fundament vlastnej existencie, nateraz azda neschopný rezistencie („*... to je tá hrdinská vrstva, / hoci je to len pláň*“, PH, s. 13). Ten bezprostredný výkrik krajiny, ráno po apokalypse boli teda nahradené retrospektívnym pátraním, keď sa subjekt vnútorne identifikuje s krajinou. A tu už je potrebné urobiť „geologické“

sondy do dejín takejto (vnútornej) krajiny, odkrývať jej zasypané vrstvy, poznávať, ako sa čas odrazil na jej reliéfe. V P nasleduje po prvom dvojverší z hľadiska sémantiky celej časti dôležitý verš „*Rána (po takých nociach) rodia sivovlasé deti s netopierou tvárou*“ (P, s. 8). Jeho základný motív v podobe netopiera, ale aj sivosti, zastupujúcej (aj opticky) charakter a kvality krajiny (spustošená, neúrodná, planá) a jej plemena, boli v PH eliminované. Napriek tomu je však aj v tomto texte zastúpený zoomorfizmus (v inom verši je v PH ponechané „*pod srdcom nosí netopiera*“ /s. 20/, čo možno chápať ako motivické rezíduum predchádzajúcich veršov o sivovlasých deťoch s netopierou tvárou z P, ďalej sú tu hady, psy, kone, červy, mytologické tvory ako kentauri atď.). V súvislosti so sivosťou možno pri prechode od P k PH sledovať ústup od monochromatickosti v zmysle odklonu od ladenia farieb dosiva, čo evokuje prísvit do šera, no o tomto aspekte skladby ešte bude reč na inom mieste. Plochá krajina, ktorá horí a je pálená slnkom, je spečatená kopytami, ktoré Buzássy alternoval v jednotlivých variantoch nasledovne: „*do vidín, spečatená, konečná kopytami hord*“⁶³ (P, s. 8), čo evokuje plienenie, násilné vniknutie na cudzie územie, v PH skôr zjemnené do podoby: „*do vidín, spečatená, konečná kopytami dávnych koní*“ (PH, s. 14).

Alternácia segmentov „*hord*“ – „*dávnych koní*“ na konci verša na jednej strane odstraňuje asociáciu na nájazdníkov z východu,⁶⁴ na druhej strane adjektívom *dávny* („*dávnych koní*“) v druhom riešení posilňuje

⁶³ V súvislosti s okupáciou píše o hordách napr. aj Gorazd Zvonický v zbierke *Len črepy. Výkriky pri invázii*: „*kto onoho sa rána / zobudil od otrasu, / keď pozbierané hordy / v pancieroch zakuklené...*“ (1969, s. 25).

⁶⁴ Voči násilnému, brutálnemu (takpovediac barbarskému a necivilizovanému) napadnutiu socialistickej krajiny inými socialistickými krajinami sa zdvihla vlna spontánneho odporu, ktorá sa prejavila vlnou tvorivosti, keď sa na verejných budovách a múroch objavovali protestné nápisy, okrem iného narážajúce aj na „barbarský“ charakter dobyvateľov: „*Poznali jste civilizaci, táhněte domů! / Z tanků se dá střílet – ne vládnout!*“ (http://www.totalita.cz/1968/1968_napisy.php).

vnímanie aj vzhľadom na úvod o odkrývaní siedmich vrstiev. Dodaným prídavným menom *krvné* k substantívu *pečate* v PH sa vo vedomí čitateľa aktivizuje predstava pokrvných, genetických vzťahov. To má svoje konzekvencie aj z hľadiska premeny celkovej koncepcie skladby, ako to anticipuje aj deväť dopísaných veršov v jej novom úvode.

„*tajomná, lámúca pečate a márne prahnúca v purpurovom vetre*“
(P, s. 8)

„*tajomná, lámúca **krvné** pečate a márne prahnúca / v purpurovom vetre*“
(PH, s. 14)

Elimináciou dvojveršia „*Sivé plemeno privyká, odvyká. / Je*“ (P, s. 8) autor upustil od defetistického gesta, keď obyvateľstvo, degradované na bezvôľové živočíšne prejavy plemena, navyše s prívlastkom sivé, čo evokuje beznázorovú masu, iba trpne reaguje na okolnosti a pasívne ich prijíma. No v PH nie je duša v ľudsky zahanbujúcom, podradnom postavení:

„*To druhá duša (**kabát potkaní**), duša – ja, náhradná*“ (P, s. 11)

„*To druhá duša, duša-ja, náhradná*“ (PH, s. 14)

Mentalitu pasívnej (kolektívnej) obeť v zmysle trpného prijímania diaľnia a udalostí bez aktívneho odporu, podporujú aj Buzássyho variácie na Eliotove verše:

„*Vyklíčia kosti predkov **tejto jari**? Z tej suchej zeme?*“ (P, s. 12)

„*Vyklíčia kosti predkov **tohto rána**? Z tej suchej zeme?*“ (PH, s. 16)

Ak by sme však Buzássyho *Pláň* interpretovali v kontexte politických udalostí, za ktorých vznikala, motív jari by sa mohol vzťahovať azda aj na Pražskú jar. Klíčiace kosti predkov by tak vlievali do obrazu vyschnutej, vyprahnutej zeme, ktorú obýva pasívne sivé plemeno novú nádej. Modalita veršov je však opytovacia, ich platnosť je preto otázna. V PH už toto spojenie transformoval do podoby rána, konexie na politické

udalosti sa tým strácajú, má však svoj význam v kontexte nových/pri-
daných veršov.

Ján Zambor (2018, s. 154) upozorňoval na deromantizovaný obraz mesiaca u Buzássyho aj v súvislosti s *Milovaním v husej koži* (1965) Miroslava Válka (J. Zambor pri svojej zmienke priamo uvádza verše z P „Mesiac tak nežne zlý, zúfalo patetický; / tú rajskú bránu pohlavia / zúrivo žerú filcky.“ s. 36). Takmer surrealistický proces deromantizácie (sprvu ešte s archaicky postponovaným prívlastkom) môžeme in praesentia sledovať už v šiestich eliminovaných veršoch:

„Lež, hľa, i tu: medové týždne.

*Mesiac medový už steká z oblohy, psi vyjú
na svitaní. Kam vrhnú mláďatá? Iné ozveny*

ohraničujú krajinu, lež každá v spánku pramení.

*V tom tichom mieste medzi veternými priestormi,
v nehybnom zrkadlení.“*

(P, s. 13)

Sú medové týždne obrazom sklamaných nádejí Pražskej jari? Krajina, nad ktorou z oblohy steká medový mesiac, sa javí ako nevhodná pre perspektívnu sebarealizáciu mláďat, kde sa stávajú štvancami („*Kam vrhnú mláďatá?*“). Možno uvažovať o aj o tom, či je náhoda, že autor odstraňuje explicitnú zmienku o zraneniach starca-kentaúra: „*líže sám. Rosu. Svoje konské rany*“ (P, s. 14) – „*líže sám*“ (PH, s. 18). Ďalšie eliminované dvojveršie „*Svadobné sviece sejú slzy – / semeno pohrebov*“ (P, s. 15) môžeme čítať aj tak, že to, čo je normálne príslubom nového znásobeného života, stáva sa teraz strašidelným príznakom budúcej smrti alebo otroctva (čo iné možno očakávať, keď dcéra „*pod srdcom nosí netopiera?*“ P, s. 16).

Ak v P autor naznačuje beznádejné krúženie dookola, bez stúpania, alebo z inej perspektívy bez vertikálneho zdvihu, bez transcendencie, v PH už nachádzame iba uviaznutie, zacyklenie v dejinách:

„*točité schodište, ktoré nestúpa*“ (P, s. 15)

„*ako točité schodište*“ (PH, s. 19)

V P sa „*kosti predkov*“, na ktorých sú vystavané základy nových generácií, javia ako „*potrava k psiemu životu*“, sú mizerným dedičstvom, obraz dovedený ad absurdum môže poskytnúť aj pohľad na degradovanú ľudskosť. V PH však už ponúka iné, perspektívnejšie a pozitívne riešenie. Kosti predkov sú zachovaním neprerušenej kontinuity, následníctva, odovzdávaním skúseností, podkladom, na ktorom stavia a rastie ďalšia generácia:

„*Hľa, kosti predkov, potrava k psiemu životu*“ (P, s. 12)

„*Hľa, kosti predkov, podklady k životu*“ (PH, s. 16)

V oboch variantoch skladby sa obyvateľstvo symbolicky traktovanej krajiny stretáva so životnými ťažkosťami. Kým však v prípade P sledujeme prítomnosť („*Plochá, áno, plochá je...*“, P, s. 8), šok, ktorý krajinu náhle paralyzoval, spôsobil jej obyvateľstvu traumatizujúci zážitok („*Rána (po takých nociach) rodia sivovlasé deti s netopierou tvárou*“, P, s. 8), hranice krajiny vymedzujú *hordy* („*...spečatená, konečná kopytami hord*“, P, s. 8) atď., v PH sa pozoruje vývoj v krajine od dávnej minulosti, na ktorej pevných základoch stojí, sledujeme vykopávanie, odkrývanie geologických vrstiev („*Tak bolo – plochá...*“, PH, s. 14), vývoj v krajine nie je navodzovaný ako zlom, ale vyzerá ako postupné civilizačné vzťahovanie sa ľudských pokolení, zápas s neprajnými prírodnými živlami, ohraničená je neutrálne vyznievajúcimi „*kopytami dávnych koní*“, PH, s. 14.

Buzássy eliminoval z tejto časti trinásť veršov, ktoré poskytujú neutešené obrazy žiaľu, obrazy, cez ktoré vnímame, ako sa nad pokolením,

ktoré spomína, plače a potrebuje povzbudenie. To sa ponúka v transcencii, v ceste srdca:

*„Milujeme len spomienkami, jediná vášeň – žiaľ,
jediný žiaľ: zabúdanie, v púšti skúšok,
v púšti zaľudnenej hlasmi, v bývalej jaskyni,
drobenej odriekaním, kde sa už modlí iba ozvena.
Na dunách sa zjavuje Smul Avrum, plače,
ale tancuje, aby nás povzbudil,
i Konštantín, Pútnik Mrazom, Prorok z Majáka,
Vykladač jazykov, hovorí: Vaše veľké srdce je východisko.
Telo vás zadúša, lež v srdci duša hniezdi,
sama bezkrídla, no čo vysedí, vzlietne.
Si dočasný, lež v sne spávaš s anjelom.
A každý, kto zaryje tvár do piesku,
aby sa priznal, dostane odpoveď.“*
(P, s. 19 – 20)

Jediný emocionálny poryv, ktorý ostáva tomuto človeku pláne, piesku a púšte, teda vyprahnutosti, aj smerom k vlastnému vnútru či viere, je negatívny (žiaľ). Na to poukazuje verš, ktorý predchádza eliminovanej časti „Oltáre z piesku stavujeme, keď nieta boha, / nieta kamenia.“ (P, s. 19), ktorú v PH zmenil na „K oltárom z piesku stavaným, kde nieta kameňa.“ (PH, s. 21). Na dunách, zmnoženom piesku sa zjavuje – možno aj ako fatamorgána – Smul Avrum ako záblesk nádeje. Východisko ponúka Konštantín v rozšírení vnútorných kapacít, v srdci („Vaše veľké srdce je východisko“, P, s. 19), ktoré stojí v protiklade k telu („Telo vás zadúša, lež v srdci duša hniezdi, / sama bezkrídla, no čo vysedí, vzlietne.“ P, s. 20), pretože je hniezdom duše, umožňujúcej rozvíjať bohatý vnútorný život. Ak čerpajú tieto obrazy materiál zo životnej empirie, môže ísť aj o akúsi formu vnútorného exilu. Človeku, ideológiami toľkokrát

degradovanému na koliesko v súkolí totalitných mašinérií, toľkokrát okradnutého o ľudskú dôstojnosť v mene vyššej spoločenskej idey, je vrátená hodnota: „*Si dočasný, lež v sne spávaš s anjelom*“ (P, s. 20).

Namiesto tejto hlboko reflexívnej časti Buzássy dopísal nasledujúcu päťdesiatšesťveršovú pasáž:

*„Tak bolo – suchým očiam je všetko suché.
Stačí však ženská slza, jediná slza ozaj čistá,
a kraj zovanie novým počatím.*

Z korún sa znáša nahá nažka.

Krajina zrazu pochopila: nie muž, žena je počiatkom.

*Žena je zázrak, lebo zdrap, ktorý skrkvala
a dupla na zem,*

je fialka, ktorá sa pomaly vystiera.

*Áno, čohokoľvek sa dotkne – rodí, ale najnežnejšie
dotýka sa seba.*

*Sedí, pohladká sa, potom na seba zaklope
a pocíti tú voľnosť,
ktorú muž nepozná.*

*Muž sa k nej iba blíži, pod krokom
mráz zvoní ako zbraň (či to len zem sa pred ním obrnila?).*

Vtáky vzlietajú,

ako keď sa zvíří usadenina (to sa pohlol prameň?),

*muž sa k nej blíži, lež cíti,
pod pazuchy mu vyšiel pot –*

toto je ženský čas, myslí si,

vždy je ženský čas, keď žena prechovávačka (ucho v uchu)

lásku prijala len ako zámienku,

ako posolstvo, ktoré treba dať ďalej.

Čo bolo pred hadom? rozmýšľa uštipnutá,
ale to novú ju presviedča –
a za minulosťou obráťme list.
Nič sa nezopakuje doslova.

Toto je ženská pravda vecí:
zúčtovať so ženíchmi
a cítiť v sebe úľ, ktorý už pracuje, hoci roj nevzlieta,
ale už preniká do jej krásy.
A koľko je v nej vlahy –
voda, že by sa zľakli ryby, a tma,
tma ako hmýrenie v nore.

V jej ústach mužské slová, zbavené významov
akoby si oddýchli, keď zhodili náklad,
stávajú sa citoslovcami, a teda ozaj citmi,
tým pôvodným dôvodom všetkého.

Nikdy som s ním nebola, a predsa akoby sa mi teraz
vybavoval dotyk,
ktorým sa prebudil svet.

Každý svoj pohyb mám z iného tela.
Je vo mne veľa tiel,
iných a iných, budúcich,
ľudí, ktorých ja poznamenávam a určujem, čo v nich bude;
dávam zo seba i z iných.

Myslí si, pred hadom bola púšť, ale prešiel ju celú,
plazil sa, až sa pominula.

A hovorí: Nie je to netopier,
je to vták!

*Starec už nerozoznáva medzi ženou a zemou,
obe rodia a sú i spočínutím, nocou,
po ktorej zas budem žiť.*

Prameň, ktorý dlho klesal, začína sa vracat’.

Z hĺbky, z hlbokosti.

A ucho tak dlho počúva, až samo prehovorí.“

(PH, s. 21 – 25)

Áký posun priniesla substitúcia trinásťveršového záverečného pasusu za päťdesiatšesťveršový záver? I keď je v oboch variantoch skladby *pláň* opisovaná ako bezútešná planá plocha (v P o čosi dramatickejšie, drastickejšie a beznádejnejšie), predsa je v závere prvej časti oboch variantov snaha nájsť aspoň nejaké východisko. A práve v tomto bode prichádza k veľkej zmene intencie, i keď už aj predtým prišlo k elimináciám a modifikáciám, ktoré pozmeňovali charakter skladby a vlastne pripravovali aj zmenu v závere jej prvej časti (prítomnostný pohľad na spustošenú krajinu oproti jeho minulostnému rozpomínaniu, odstraňovanie obrazov spotvorených detí tejto krajiny, ich podlomené prispôsobovanie sa podmienkam, predtuchy skazy atď.). V P nachádzame postulatívne hľadanie východiska v rozširovaní vnútorného sveta („*Vaše veľké srdce je východisko*“, P, s. 19), ktorý majú podoprieť duchovné autority (po-vzbudivo tancujúci Smul Avrum a Konštantín), riešenie je v katarznom očistení sa („*A každý, kto zaryje tvár do piesku, / aby sa priznal, dostane odpoveď*“, P, s. 20). V súvislosti s takto videným problémom a jeho riešením sa nové východisko v PH javí akoby neorganické, pretože na zdanlivo podobne deskribovanú krajinu (s niekoľkými rozdielmi), ktorá zastupuje nielen vonkajší, ale aj vnútorný svet, prežívanie či už individuálneho alebo kolektívneho subjektu, ponúka iné riešenie. Záchranu vidí v spoľahnutí sa životodarný ženský princíp, ako to naznačil už J. Gavura.

Časť po asterisku v PH začína analogicky s opisom pláne „*Tak bolo...*“. V dopísanej časti sa však zveľbuje plodonosná, životodarná sila zeme i ženy. Buzássy v novom riešení vyzdvihuje archetypálnu potenciú a silu zrodu, ktoré v sebe zem i žena nesú, podporuje poetické gesto, ktoré sme mohli v mnohorakých obmenách vidieť už u M. Ráfusa. Žena je záchranou pre zachovanie prirodzeného sledu generácií, vydanie plodov zemou je záchranou pre užívanie ľudstva. V predtým vyprahnutej krajine sa niečo deje (signalizujú to aj dve otázky vyňaté do zátvorky). Žena – a vzhľadom na neskorší verš „*Starec už nerozoznáva medzi ženou a zemou*“, PH, s. 25, môžeme tak uvažovať aj o zemi – spoznáva (*dotýka sa, zaklope, pocíti voľnosť*) svoju plodivú silu. Otázka „*Čo bolo pred hadom?*“ (PH, s. 23), aj keď ešte bude reč o odstraňovaní religióznych a biblických vrstiev z textu, upozorňuje na postlapsariánsku nutnosť s námahou získavať obživu. Napriek tomu je preťatý kruh zacykleného „*točitého schodišťa*“ („*a za minulosťou obráťme list. / Nič sa nezopakuje doslova*“, PH, s. 23). Racionalita ustupuje ženskej pravde vecí (PH, s. 23), schopnosti prebúdať, premieňať, plodiť a zavlažovať spustnutú krajinu. Ak sa to, čo predtým nosila *dcéra pod srdcom*, javilo mužovi z jeho bezútešnej perspektívy ako *netopier*, vďaka žene („*Je vo mne veľa tiel, / iných a iných, budúcich, / ľudí, ktorých ja poznamenávam a určujem, čo v nich bude; / dávam zo seba i z iných*“, PH, s. 24) sa tento pohľad mení, pretvára sa do hodnotovo nadradenej, majestátnejšej pozície, mení sa na *vtáka*, spevavca (PH, s. 25). Aj tým je čiastočne anticipovaný motív spevu dominantný v nasledujúcej časti skladby – *Mdlý kopijník*, čím sa ustanovuje istá motivická nadväznosť. Človek PH začína spolupracovať s prírodou. Neúrodná a neplodná (planá) pláň prehovorí. Lyrický subjekt sa produktívnym splynutím so ženským princípom, reprezentovaným prírodou a ženou, v plodnej spolupráci s ňou, prebúda: „*obe rodia a sú i spočínutím, nocou, po ktorej zas budem žiť*“ (PH, s. 25). Z hľadiska

poetologického by sme mohli povedať, že Buzássy v PH uprednostnil síce dobovo prijateľnejšie, no oproti P umelecky nepomerne patetickejšie a konvenčnejšie riešenie.

Zmenu koncepcie skladby odhaľuje aj kontextové dešifrovanie metafory „*krajina – ucho*“. V P ju možno čítať v súvislosti s veršom „*A každý, kto zaryje tvár do piesku, / aby sa priznal, dostane odpoveď*“ (P, s. 20), naznačujúcim katarzný akt, v súlade s ktorým sa mu aj dostane odpovede na závažné bytostné otázky. V PH síce nie je veršom „*A ucho tak dlho počúva, až samo prehovorí*“ (PH, s. 25) vylúčené, že *krajina-ucho* počúva spovede, ale v kontexte novej záverečnej pasáže na krajinu pôsobia skôr *citoslovcia*, krajina prehovorí vydaním plodov.

Mdlý kopijník, Scherzo, Ty, ktorý (P, PH)

Z hľadiska dobového kontextu by sa nám pri časti *Mdlý kopijník* mohli núkať konexie na debut Ivana Štrpku *Krátke detstvo kopijníkov* (1969), ktorého centrálnym bodom je lyrický protagonist, detsky bezbranný princ v nepriliehajúcom brnení (ale aj armáda a kopije), reprezentujúci etickú rovinu zbierky. Obe zbierky by zároveň mohla spájať špecifická medievalistická atmosféra, ktorú nachádzame aj v Buzássyho skladbe (obrazy nádvorja, pešiaka, koňa, cimburia a iné). V Buzássyho prípade by sme však motív kopije mohli dať aj do súvisu s legendou o hľadaní sv. grálu, pričom by nás táto vzdialená rezonancia odkázala aj na *Pustatinu* T. S. Eliota, z ktorej básnik preukázateľne čerpal. Svedčia o tom aj verše „*Plyň, sladká Temža, plyň, kým pieseň nedospievam.*“ (P, s. 35, PH, s. 38), refrén, ktorý Eliot použil z básne *Prothalamion* Edmunda Spensera. Nadväznosť na *Pustatinu* by mohol podporiť aj verš o spievajúcich deťoch, ktorý pôvodne Eliot použil z *Parsifala* Paula Verlaina („*Et O ces voix d'enfants, chantant dans la cupole!*“, ELIOT, 1966, s. 37). Zachytáva spievajúce deti v kupole kaplnky svätého grálu, keď sa hrdina blíži

ku koncu svojej cesty. Ján Buzássy ho vo svojej skladbe modifikuje nasledovne:

„I deti spievajú v **jemnom** poludní, / na sivom nádvorí chodiac dokola.“
(P, s. 24)

„I deti spievajú **šerým** poludním, / na sivom nádvorí, chodiac dokola“
(PH, s. 31)

Ako vidieť z predchádzajúcich ukážok, dôležitou líniou, ktorá sa tiahne touto časťou, je spevnosť. Spev sa zosobňuje aj v postave Orfea *predspevujúceho osudu*, ale časti *Mdlý kopijník* v niektorých pasážach dominuje z poetologického hľadiska refrénovitosť a polyfónickosť. Kľúčové miesto tu má i motív tváre a jej dozrievania (P, s. 27), ktorý neskôr splyva s obrazom *skutočnej tváre sveta* (P, s. 30, PH, s. 34).

V časti *Mdlý kopijník* neprišlo z hľadiska celkovej koncepcie skladby samo osebe k veľkým zmenám, no drobnými úpravami sa text zosúladzuje s nanovo nastavenou intenciou. Nasledujúce variovanie síce môže byť vyvolané aj snahou spresniť či obohatiť evokovanú skutočnosť („zazrkadlí, zasklí“ – „zazrkadlí, zažiari“), no každopádne sa napája na sklon v druhom variante presvetľovať lyrický svet, vnášať do neho svetlo (ako reakciu na pôvodnú ohňovú motiviku spojenú s horením, upaľovaním).

„Hľadá do neba, že sa vzduch zazrkadlí, **zasklí**“ (P, s. 30)

„Hľadá do neba, že sa vzduch zazrkadlí, **zažiari**“ (PH, s. 34)

Pri zmene v nasledujúcom dvojverší zaniká spojenie *zásady eufórie* (prítko disonantné k *smutnému odbíjaniu* vežových hodín), čo sugeruje, aj s ohľadom na lexému *zásada*, niečo ustanovené, nanútené, nie spontánne autentické, ako by sme to mohli očakávať od euforického stavu. Dôvodom zmeny však mohlo byť aj odlišenie rýmoviek, pretože podobná dvojica sa nachádzala aj o niekoľko veršov neskôr (bije – eufórie; elégie – žije):

„Opodial? Nie. **Trenčiansky orloj** smutno **bije**, / len **sa drží zásad eufórie!**“ (P, s. 34)

„Opodial? Nie. **Z trenčianskej veže** smutno **bijú**, / len **si stráž svoju eufóriu!**“ (PH, s. 37)

Ďalšie evokovanie mesiaca sa deje prostredníctvom prirovnania – raz pláva nocou ako cynický ruský hrdina Puškinovho veršovaného románu *Onegin* (deromantizuje sa pomocou romantického hrdinu), potom ako statočný hrdina starogermánskeho eposu *Lohengrin*:

„*Ach, márne pláva nocou mesiac jak **Onegin***“ (P, s. 36)

„*Ach, márne pláva nocou mesiac jak **Lohengrin***“ (PH, s. 39)

Okrem už naznačenej možnosti zlej segmentácie veršov vidíme v nasledujúcich dvoch variáciách prechod od nihilistického videnia („*Anjel ničoty*“) k hľadaniu pozitívnejšieho východiska, nádeje, že v prázdnom vnútri je niečo viac ako len ničota – „*záblesk túžby*“. Ak budeme na inom mieste hovoriť o potláčaní „ohnivej“ lexiky, tak spojeniu „*záblesk túžby*“ predchádza extatické „*V zábleskoch, múza, v tvojom vytržení. / V zábleskoch*“ (PH, s. 40) v P Eliotom inšpirované: „*V plameňoch, pane, v tvojom vytržení. / V plameňoch*“ (P, s. 39):

„*Anjel ničoty, prichádzajúci z prázdna, a teda vlastne z vnútra / lebo prázdno je vždy vnútrom čohosi konečného*“ (P, s. 39)

„*Záblesk túžby, prichádzajúci z prázdna, a teda vlastne / z vnútra / lebo prázdno je vždy vnútrom čohosi vždy konečného*“ (PH, s. 40).

V nasledujúcom príklade upúta predovšetkým variovanie *natrhnutý – odhodený* v súvislosti s Eviným listom, ktorým si zakrývala prirodzenie. Kým v prvom prípade za natrhnutím listu tušíme nejakú agresiu, možno násilný vpád, možno akt živeľnej, živočíšnej túžby, v druhom prípade nájdeme nedeštruujúce implicitné gesto odhodenia listu:

„hladinou pláva Evin list, **natrhnutý**, už sa preobliekla do milencovej kože / Myslí si: nikdy som sa za **žiadnou** neobzrel, a predsa Eurydika...“ (P, s. 40)

„hladinou pláva Evin list, **odhodený**, už sa preobliekla do milencovej kože / Myslí si: nikdy som sa za **nijakou** neobzrel, a predsa Eurydika...“ (PH, s. 41)

V časti *Mdlý kopijník* bola eliminovaná deväťveršová pasáž, ktorá pokračuje v opise vládnucej mizérie (vo verši „*V horiacom piesku len hadia slina zasychá*“ identifikoval J. Zambor /2018, s. 152/ asociáciu na Kraskovu báseň *Sonet*), zachytáva ale aj relativizovanie pravdy, jej pokoru pred mnohotvárnou skutočnosťou:

„Hlad
ako vo vyžratom zube, kde jed ďalej pracuje.
V horiacom piesku len hadia slina zasychá,
potkania noha preberá zrnka v podzemnom ruženci.
V pravde je kus nedôslednosti, nechávajúcej vždy
pootvorené dvierka, lebo pravda, žijúca viac v náznakoch,
nikdy nevytvorí uzavretý systém.
Vždy je viac nohou vo dverách,
vždy viac v pochybnosti než v istote.“
(P, s. 29)

Ani časť *Scherzo* neprešla – v porovnaní s prvým a štvrtým oddielom – navonok kvantitatívne zásadnou a ideovo určujúcou premenou. Pri nej je nutné hneď na začiatku poznamenať, že ide o hudobnú skladbu vyznačujúcu sa rozmarným, hravým či žartovným charakterom. Hudobný charakter Buzássyho skladby je indikovaný nielen názvom časti *Scherzo*, motívom spevu a Orfea (z predchádzajúcej časti), ktoré prechádzali oboma skladbami, ale aj anulovanou alúziou z P na Mozartovu operu

Così fan tutte (*Così van tutte*). Namiesto nej však pribudol motív hrdinu germánskeho eposu Lohengrina aktualizovaný Wagnerovou operou (namiesto puškinovského Onegina).

Scherzo sa začína sprítomneným pozorovaním v P, ktoré sa v PH transformuje ako pripomínanie minulého deja (aj v súlade s dopracovanou deväťveršovou pasážou z prvej časti PH):

„I v najveternejších dňoch **vychádza** starena
na holý vršok za domom.

Kráča s ošatkou.

Navrchu nastaví plece vetru

a z vysoko zdvihnutej slamienky sype obilie.

Lež ani zrnko **nedopadne** na zem v tom vetre.“ (P, s. 44)

„I v najveternejších dňoch **vyšla** starena
na holý vršok za domom.

Išla s ošatkou.

Navrchu nastaví plece vetru

a z vysoko zdvihnutej slamienky sype obilie.

Lež ani zrnko **nedopadlo** na zem v tom vetre.“ (PH, s. 47),

Postava rozsievajúcej stareny môže byť inšpirovaná evanjeliovým textom – biblickým podobenstvom o rozsievачovi, ktoré sa objavilo v prvom čísle *Mladej tvorby* v roku 1969 spolu s textom redaktora Jána Buzássyho s incipitom *Kto za pravdu horí v svätej obeti?*:

„Ajhľa, rozsievач vyšiel rozsievať. A keď rozsieval, niektoré zrná padli kraj cesty, i prileteli vtáci a pozobali ich. Iné padli na skalnatú pôdu, kde nemali mnoho zeme, rýchlo vzišli, pretože nemali hlbokej zeme. Ale keď vyšlo slnko, spálilo ich; a keďže nemali koreňa, uschli. Iné zase padli do trnia, trnie vyrástlo a udusilo ich. A iné padli do dobrej zeme a vyda-

li úrodu: jedno stonásobnú, iné šesťdesiatnásobnú, iné tridsaťnásobnú. Kto má uši, nech počuje!“ (Mt 13, 4 – 9).

V nasledujúcich dvoch príkladoch básnik zrejme precizoval svoje vyjadrenie, napr. v druhom prípade sa upriamuje pozornosť už nie na bezmyšlienkovité pozorovanie („*Kadiaľ som pozerala?*“), ale na blúdenie („*Kadiaľ som šla?*“).

„*Starena vychádza i schádza z očí / ako **suchá slza***“ (P, s. 45)

„*Starena vychádza i schádza z očí / ako **v suchu slza***“ (PH, s. 48)

„*Kadiaľ som **pozerala?** Vždy k zemi / hľadá oko bezradné*“ (P, s. 49)

„*Kadiaľ som **šla?** Vždy k zemi / hľadá oko bezradné*“ (PH, s. 50)

V *Scherze* bolo okrem toho eliminovaných osem veršov (4, 1, 3). Začína tu vystupovať do popredia nápor voči tendencii šírenia púšte, pustiny, ktorý sa realizuje ako snaha zasiať, zakoreniť vegetáciu, zadržať vlhkosť. Kým proti tomu procesu je v P stála prítomnosť opozitných, rozkladných síl, v PH je toto štvorveršie eliminované:

„*Múčny červ čaká úrodu, červ cintorínsky žije z hladu.*

Alebo z úrody na iných poliach.

Aspoň tolko mäsa, čo stačí na pobožkanie ruky.

Na červí život.“

(P, s. 45)

V podobnom duchu bolo odstránené aj spochybnenie možnosti najšť absolútne meradlo pravdy:

„*Teda spor o pozostalosť.*

Lenže aj lož je sčasti pravdivá,

z tej časti, ktorá vyjadruje túžbu.“

(P, s. 46)

V tejto línii zotrúva aj zmena, keď neuspokojená, nenasýtená racionalita má byť otupená *jedom* (v druhom variante konkrétnejšie: *bolehlavom*): „*Pijeme ten pohár / na lačný žalúdok rozumu*“ (P, s. 51) – „*Pijeme ten pohár / nalačno, vždy nalačno*“ (PH, s. 52). Nepriaznivá situácia je daná, piť kalich horkosti, pohár s jedom je osudová nevyhnutnosť, ale Buzássy sa v tej chvíli dovoľáva rozumu (aby bol nasýtený, nie *lačný*) a odvahy postaviť sa minulosti, výčitkám, dravcovi, teda postaviť sa im čelom a neutiecť pred nimi („*Dravec sa vrhá len na unikajúcu obeť*“ P, s. 51, PH, s. 52) ako *conditio sine qua non* ďalšieho eventuálneho napredovania.

Do zaujímavých situácií sa tu dostáva voči mysleniu telo – ak v prvej časti Buzássy písal: „*Telo vás zadúša, lež v srdci duša hniezdi*“ (P, s. 20), zdôrazňoval jeho nestálosť, pomínutelnosť, azda i hriešnosť, v tretej časti vníma telo ako to, čo vždy „*predstihuje myslenie, ktorému ostáva iba vysvetľovať / márnosti*“ (P, s. 45, PH, s. 48 – s odlišným veršovým členením). Vníma ho ale aj ako nákovu „*na ktorej boh kuje naše duše*“ (P, s. 46), teda situácie, keď cez skúsenosti tela, neraz aj v zmysle jeho utrpenia či zúfalstva, rastie a silnie duša, čo v PH alternoval slovom *náhoda* – „*na ktorej náhoda kuje naše duše*“ (PH, s. 48). V poslednej časti dochádza k syntéze, prepojeniu telesného s duchovným, ústiacej v závere do krásy: „*ale samota si žiada reč, / jazykom, ktorý sa dotkol medovej blizny Venušinej / i slzy Umky, jazykom, ktorý sám seba hladá*“ (P, s. 58, PH, s. 61).

V *Scherze* dominujú obrazy rozsievania, snahy o zakorenenie čohosi nového, úrodného, ktoré striedajú obrazy márnosti a skazy. Krajinou, v ktorej v úvodných pasážach cyklicky, každý deň, starena vychádza na vršok a schádza z neho (toto opakovanie neskôr zdôrazní slovom „*putuje*“ /P, s. 51, PH, s. 53/), aby siala zrno, hoci jej snaha je márna, nachádzame aj obraz rozsievača krvi „*Krajinou kráča rozsievač, ale rozsie-*

vač krvi. / Voda je jed, ale zem je ešte dobrá, **matka prachu**, / na **ktorý** sa obrátíme.“ (P, s. 49). V PH Buzássy eliminuje slovo *prachu*, iné je i veršové členenie „Krajinou kráča rozsieváč, ale rozsieváč krvi. // Voda je jed, ale zem je ešte dobrá, **matka**, / na **ktorú** sa **všetci** obrátíme.“ (PH, s. 50). Do tejto časti básnik vkladá i shakespeareovské/hamletovské inšpirácie, ktoré ďalej umelecky rozvíja. Ďalšími elimináciami sa zaoberáme neskôr, keď rozoberáme potláčanie religióznej lexiky.

Posledná časť skladby nesie názov *Ty, ktorý* a autor v nej pristupuje, najmä v úvode, k viacnásobnému apostrofovaniu, oslovovaniu subjektu, čím tento oddiel nadobúda rétorický, až oslavný charakter. Podobne ako v úvodnej časti, aj tu pristúpil k zásadnejším zmenám. Znamená to, že práve rámcujúce – a z toho dôvodu aj významovo závažné – časti skladby prešli najväčším premenami. Pri skondenzovaní trojveršia „*kopeš studne, kňaz, dosiaľ nepokrstený, lež ani nevyklieštený, / na stenách jaskýň kresliaci falické zázraky, / čakajúci dážď, súvislý dážď, ktorý by napravil tvoju syntax*“ (P, s. 57) na dvojveršie „*kopeš studne a čakáš dážď, / súvislý dážď, ktorý by napravil tvoju syntax*“ (PH, s. 60), významovo sa viažuce na pasáže o mláďencovi, vypadol jeden verš a s ním slová o kňazovi, ktorý predsa len nie je úplne zbavený rezistencie a tvorivej energie, je síce *nepokrstený*, ale nie je *vyklieštený*, má schopnosť privolať *falické zázraky*, sľubujúce plodnosť. Tvorivá potencia sa tu viacnásobne prejavuje ako úrodnosť (podporovaná kopaním studní), plodnosť (nevyklieštenosť, falické zázraky), čím sa táto časť pevnejšie preväzuje s predchádzajúcimi, ale naznačuje sa tu aj arteficiálna kreativita (kreslenie na steny) a magická moc symbolov a slov, čím Buzássy vyjadruje vieru v tvorivú silu poézie, resp. krásy. Dobová „nepohodlnosť“ týchto veršov mohla vyplývať nielen zo slov o pokrstení kňaza, ale aj sugesciami *falických zázrakov*.

Zdanlivo zanedbateľné štylistické zmeny nielen precizujú autorovo vyjadrenie (napr. alternácia „*potemnela*“ – „*stemnená*“, presnejšie vymedzenie Orfea adjektívom *mladý*, ktoré môže naznačovať, že nemusí ísť o toho istého Orfea z časti *Mdlý kopijník*, ale jeho predchodcu), ale aj zosúladujú obraznosť s okolitým kontextom (posilnenie dôvery k pôsobeniu *hlasu*, ktorý predtým iba *zlyhával*, teraz napriek zlyhaniu aj *peniká* k adresátovi, verš neurčitej, odťažito zahmlenej metafyziky „*A čo je živé, prežije i vlastnú nesmrteľnosť*“ /P, s. 65/, bol skondenzovaný na banálny entuziastický bonmot „*A živé prežije*“ /PH, s. 67/, doplnením segmentu „*Kov pluhu túži po zemi*“ /PH, s. 67/ sa súvzťažňuje časť *Ty, ktorý* s „agrárnymi“ vrstvami predchádzajúcich častí, s motívom zeme a obilia, najmä v častiach *Krajina vekov*, *krajina-ucho* a *Scherzo*).

Niekoľkonásobné oslovovanie a pomenúvanie subjektu zámenom „*ty*“ sa neskôr konkretizuje, a to kvalitatívne rozdielne, v P ako „**Cudzinec**, *stavajúci svoj domov na vlastných rukách, / ty si tým domovom, tou vlasťou, hoci vyhnaný, hoci trpený, / hoci cudzí.*“ (P, s. 57), v PH ako „**Mládenc**, *stavajúci svoj domov na vlastných rukách, / ty si tým domovom, tou vlasťou, hoci vyhnaný, hoci trpený, / hoci i cudzí. Ty, prichádzajúci.*“ (PH, s. 60), pričom drobný sémantický rozdiel možno evidovať aj pri výroku *hoci cudzí* a *hoci i cudzí*. Doplnenie časti verša o „*Ty, prichádzajúci.*“ významovo korešponduje s ďalšími segmentmi a záverom, ktoré Buzássy v PH dopísal/transformoval.

Ďalším dopísaným veršom „*Si sám, si svojím domovom na svitaní*“ (PH, s. 62) akoby nie úplne v súlade s dobovým podriadením sa spoločnosti, ktoré však v 80. rokoch 20. storočia slablo, kládol dôraz na aktivitu jednotlivca pri budovaní priestoru vlastnej duchovnej stability, no hneď za ním nasleduje verš spoločný pre oba varianty: „*si domom pre všetkých*“, čím bol jednotlivec začlenený do spoločenstva. Tieto pasáže konvenujú presvedčeniu o sile a moci skutkov človeka, ktorý dokáže

vlastným pričinením a aktivizmom hýbať svetom, ako to vyjadruje dopísaný verš z PH: „*Tieňom vecí hýbe pohyb slnka, / človek sa pohne sám.*“ (PH, s. 65).

Tým sa dostávame k výrazným kvantitatívnym, no predovšetkým významotvorným zásahom do časti *Ty, ktorý*, zastúpeným dopísaním dvadsiatich štyroch veršov. V P zostáva lyrický hrdina (*Ty, ktorý*) v existenciálnej neistote, východiskom mu je bádateľ, pátravý, spytujúce sa a neustávajúce hľadanie, blúdenie, sebazdokonaľovanie a básnik predkladá skôr perspektívu z hľadiska večnosti („*Všetko, čo zasadiš, vzklíči v tebe, v deravom predpeklí, / lež dozrie možno v raji*“, P, s. 66). Pokus oprieť sa o krásu, horiaci ker v záverečnom dvojverší symbolizuje vzrastajúcu nádej (k týmto posunom sa ešte vrátíme). PH aj vzhľadom na potlačenie náboženských vrstiev textu a najmä na dopísaný rozsiahly úsek výrazne mení intenciu časti (a spoločne s ďalšími zmenami i skladby).

*„Áno, chlapče, zasadiš prútik
a po nociach naň budeš zbierať rosu.*

Čísi tieň prešiel svojim tieňom.

To veci po tebe siahli.

Svet!

Je tieň, je teda svetlo, sú veci a ich jas.

Roky si čakal na dotknutie

s vedomím – keď sám siahneš – bude to smrť.

Tieňom vecí hýbe pohyb slnka,

človek sa pohne sám.

„Ale ja chcem jasat!“

„Veď telom jasáš

a to, čo hovoríš, je spev.“

*„Vlast, podopri ma!“
„Som v každej tvojej stope,
len kráčaj ďalej!“*

*V tom rade,
kde otcovia i matky kráčajú hlinou
ruka v ruke, a hlbšie:
kráčajú ruka v ruke s hlinou, so zemou,
s prvým zrnkom obilia na dlani, kráčajú
prachom, vetrom a dymom pohrôm
a vojen
až k prvým múrom miest.“*
(PH, s. 65 – 67)

Apostrofovaním chlapca sa vyjadruje dôvera v zástoj mladého pokolenia na budúcom osude – už nielen matky-zeme či krajiny, ale i vlasti –, a tým aj viera v schopnosti človeka formovať podobu svojej budúcnosti. Naznačuje sa spätosť osudov mladíka s osudom jeho vlasti, spätosť s generáciami predchodcov, s prírodou až k paradoxnému civilizačnému odlišeniu sa od nej („kráčajú ruka v ruke s hlinou, so zemou, / s prvým zrnkom obilia na dlani, kráčajú / prachom, vetrom a dymom pohrôm / a vojen / až k prvým múrom miest“ PH, s. 66). V doplnených veršových radoch prebieha lyrický dialóg, ktorý s chlapcom vedie akási napohľad vyššia autorita, ktorá tuší či predpovedá, aký bude jeho údel. Vopred nepomenovaná entita sa odhalí až postupom jednotlivých veršových sekvencií, z ktorých je zrejmé, že ide o dialóg chlapca s vlastou: „*Vlast, podopri ma!*“ / „*Som v každej tvojej stope, / len kráčaj ďalej!*““ (PH, s. 66), ktorá tu naberá kvality ochrankyne, istoty, čo je v príkrom rozpore s vnímaním v P, kde išlo o spustošenú, zdecimovanú krajinu, nie vlast, ktorá sa usiluje, aj pričinením človeka, revitalizovať. V P k lyrickému subjektu prehovára iná, explicitne nepomenovaná autorita, ktorá mu

vlieva istotu v jeho beznádeji: „Áno, i blúdenie je východisko (možno len jeho začiatok)“ (P, s. 65, PH, s. 64), „Ale i v záduší sme.“ (P, s. 65), v PH alternované na „Ale **aj** v hudbe sme.“ (PH, s. 67). Hoci tieto časti zostali zachované aj v PH, doplnením nových sekvencií naberajú iné významové smerovanie.⁶⁵

Z významového hľadiska prichádza dôležitá zmena na konci oboch variantov. V P autor vyjadruje do veľkej miery skepsu v podobe verša o blesku, ktorý hľadá a zapáľuje suché stromy. Motív blesku v záverečnom veršovom rade sa významovo oblúkovito vzťahuje k úvodu prvej časti skladby – *Krajina – ucho*, kde sa objavuje motív hromu, bijúceho do skaly („do suchej skaly bije suchý hrom“, P, s. 8, PH, s. 14). Posledným veršom skladby P je svitanie, teda nový deň, do ktorého sa vlieva nádej obety živého kra, rastúceho ohňom, podnecujúceho a nevychádzajúceho navniwoč: „Blesk hľadá suché stromy. / **Lež na svitaní horí živý ker a ohňom rastie.**“ (P, s. 67). Vo variante z roku 1982 však Buzássy predstavuje nový záver – ponecháva obraz svitania, skôr však vo význame úsvitu nových dní a nádejí a transformuje zápalnú obeť do podoby vatra na horách: „Ale na svitaní / **na horách vatra ohňom rastie.**“ (PH, s. 69).

Konotačné pole *vatra na horách* v obmene záverečného verša, resp. dvojveršia zahŕňa asociácie na povstanie meruôsmych rokov, Slovenské národné povstanie a napokon vlasteneckú emblematicku Československej socialistickej republiky. V týchto súvislostiach je vatra aj úsvitom, vstúpením do moderných dejín národa (obdobné snaženia „nahmatať“ korene národného spoločenstva možno pozorovať aj v prozaických dielach tzv. fundamentalistov, akoby sa téma hľadania vlasti, domova, ne-

⁶⁵ Ďalšie posuny, ktoré v časti nastali, iba vymenujeme: „Či k náušnici s očkom, ktoré vodí **za vodou**, až sa ucho odtrhne?“ (P, s. 61) / „Či k náušnici s očkom, ktoré vodí, až sa ucho odtrhne?“ (PH, s. 63); „hlas, zlyhávajúci spánkom i **videním**“ (P, s. 65) / „hlas zlyhávajúci, **ale prenikajúci spánkom i bdením**“ (PH, s. 64).

ustále napádaného, nestáleho, spochybňovaného, zo šesťdesiatych rokov postupne – aspoň navonok – prehĺbila, obohatila o diachrónny rozmer).

Ďalšie textové pohyby *Pláň a Pláň, hory*

Predovšetkým v prvej časti v prvom variante skladby bola krajina často opisovaná v sivých, popolavých, šerých odtieňoch, evokovala bezútešnosť, ubíjajúcu monotónnosť zhoreniska. Okrem výrazného plameňa, ktorý horel do tejto šedi, možno takmer hovoriť o bezfarebnosti, takáto pláň vyvolávala dojem beznádeje a odôvodnenej rezignácie. Buzássy tu umelecky presvedčivo znázornil bezútešnú situáciu v krajine, „*ktorá sa nezastavuje v svojom kamenení*“ (P, s. 8). Bola to krajina „... *metená, pálená slnkom od východu k západu*“ (P, s. 8; v PH vypadlo slovo „*metená*“), „*konečná kopytami hord*“ (P, s. 8), kde „*kosti predkov*“ boli len „*potrava k psiemu životu*“ (P, s. 12) atď., až by sa chcelo povedať – spustošená, až apokalypticky pôsobiaca krajina po boji o svoju existenciu, podobu, identitu. Monochromatickosť, ktorú básnik kreuje, podporuje vnútorné prežívanie a precitovanie takto zdevastovanej krajiny.

V novom variante sa toto hľadisko mení. Ak nachvíľu vyjdeme zo semiotického sveta Buzássyho skladby, mohli by sme azda hovoriť aj o tom, že z odstupu rokov sa prvotná dramatickosť udalostí mierne otupila. Ich prenikavosť ustúpila do takej miery, že svet začal získavať nové farby. Ubudlo šede a substancie, aj v československom priestore 80. rokov 20. storočia, začali získavať iné akosti. Ubúdanie beznádeje v symbolickej rovine premietnuté do obrazov šede sa udialo aj prostredníctvom eliminácie väčších či menších segmentov bez náhrady („*Rána (po takých nociach) rodia sa sivovlasé deti s netopierou tvárou*“, „*Sivé plemeno privyká, odvyká. / Je*“, „*Najsivší stavec*“ už bol len „*Stavec*“).

V niektorých prípadoch sa bezútešnosť tlmí aj zmenou atribútu, jeho prechýlením z negatívneho do neutrálneho alebo pozitívneho hodnoto-

vého pólu: z „*biednych briez*“ (P, s. 19) sa stávajú brezy *biele* (PH, s. 20), z kostí predkov, ktoré slúžili ako „*potrava k psiemu životu*“ (P, s. 12) sa stávajú „*podklady k životu*“ (PH, s. 16). Do PH sa nedostalo ani dvojveršie, v ktorom je evokované blízke očakávanie rozkladu, zániku, smrti, dvojveršie, ktoré vyjadruje odovzdanosť nevlúdnemu osudu: „*Nuž podme, červy čakajú. / I had: jed v slepej uličke*“ (P, s. 12). Nasledujúca reformulácia zase nahrádza expresívny prívlastok nocionálnym: „*Vo vetre, ktorý prináša psie správy*“ (P, s. 29) – „*Vo vetre, ktorý prináša zlé správy*“ (PH, s. 34). V tomto prípade môže ísť o štylistickú disimiláciu, pretože obom vzájomne variantným veršom predchádzal verš, v ktorom už atribút *psi* bol: „*Tvár zaborená do psieho vína. Vetriaca*“ (P, s. 29, PH, s. 34). Nachádzame tu aj Buzássyho básnický odkaz na poéziu Františka Halasa. Miroslav Červenka v *Slovníku básnických knih* v hesle *Ladění* píše: „*Oddíl Psí víno* (metafora marné útěchy) představuje odvážný pokus o legálně publikovanou národně obrannou politickou lyriku i v okupačních podmínkách“ (ČERVENKA – MACURA – MED – PEŠAT, 1990, s. 121). Súhrnný účinok zmien napokon pôsobí efektom utlmovania prvotného rozhorčenia v prospech viac rozvažujúceho, menej expresívneho, menej výbušného vyjadrenia.

Ďalšou oblasťou, v ktorej zaznamenávame markantný pohyb, je náboženská lexika. Špecificky kresťanská motivika P ustupuje univerzalizujúceму gestu PH. Písanie slova boh s malým „b“ – teda v súlade s dobovou kodifikáciou a praxou – signalizuje, že autor sa možno istý čas nádejal, že P bude môcť vyjsť. V sedemdesiatych rokoch sa tak nestalo, na počiatku osemdesiatych rokov sa po priebežnom prerábaní stal text zrejme predmetom posledných predpublikačných aktualizácií. Ján Buzássy sa pritom vyrovnával aj s prítomnosťou lexiky z okruhu kresťanstva (označenia boha, liturgické žánre, rituálne obety, mariánske motívy atď.). Na viacerých miestach si zvolil možnosť prostej eliminácie

„inkriminovaného“ segmentu (čo mohlo zase spustiť niektoré gramatické úpravy a pod.) vypustením celého verša či dokonca niekoľkých veršov (tam, kde nepridávame k veršu z P aj jeho variantnú podobu z PH), alebo modifikácie. Z PH eliminoval tieto slová či verše s kresťanskou motivikou alebo religióznym podtónom:

„*ktorý je možno tieňom boha*“ (P, s. 11)

„*Je to modlitba, spoveď, či nočný výsluch / duše, ktorá sa hriala na žlči kameňov a dozrievala k jedu?*“ (P, s. 28)

„*Slzy, slzy na uzol. Tuhé. V ňom. Či **modlitba**, / či spev ich rozuzlí?*“ (P, s. 30)

„*Slzy, slzy na uzol. Tuhé. V ňom. Či / spev ich rozuzlí?*“ (PH, s. 35)

„*teda sen pred narodením, zvestovanie pred počatím*“ (P, s. 45)

„*Voda je jed, ale zem je ešte dobrá, **matka prachu**, / na ktorý sa obrátíme*“ (P, s. 49) „*Voda je jed, ale zem je ešte dobrá, **matka**, / na ktorú sa všetci obrátíme*“ (PH, s. 50)

„*Hovorí pastier: duša je telná na **nebeských svahoch ktoréhosi** bytia*“ (P, s. 50) „*Hovorí pastier: duša je telná na **svahoch** bytia*“ (PH, s. 51)

Eliminácia verša „*ktorý je možno tieňom boha*“ po verši „*Lebo medzi obeťou a obeť padá tieň*“ (oba varianty) sankcionuje *tieň boha* ako to, čo rozhoduje, či sa obeť premení na zmysluplnú obeť. Verš „*teda sen pred narodením, zvestovanie pred počatím*“ viažuci sa k stareninej dcére z časti *Scherzo* upomína na mariánsky kult nepoškvrneného počatia.

V PH úsek po eliminácii „... *matka, / na ktorú sa všetci obrátíme*“ vyvoláva i tak zvratom „*obrátiť sa*“ konotáciu na biblickú predlohu, v ktorej čítame: „*V pote svojej tváre budeš jesť svoj chlieb, kým sa nevrátiš do zeme, z ktorej si bol vzatý, lebo prach si a na prach sa obrátiš!*“ (Gn 3, 19). Do kategórie eliminácií patrí ešte aj vynechaný atribút *božia prilie-*

hajúci k slovu *tetiva* v exemplifikáciách uvádzaných nižšie. V intenciách potlačania náboženských konotácií však okrem eliminácií nastali aj alternácie (príp. eliminačno-alternačné pohyby):

„*Oltáre z piesku staviame, keď nieto boha, / nieto kamenia*“ (P, s. 19)

„*K oltárom z piesku stavaným, / kde nieto kameňa*“ (PH, s. 21)

„*Možno je ako boh, ktorý ťa nezachráni za každú cenu, / lež počká, až sám budeš chcieť*“ (P, s. 46)

„*A možno je ako silén, ktorý ťa nezachráni za každú cenu, / lež počká, až sama budeš chcieť*“ (PH, s. 49)

„*až do tichnuceho súmraku, keď ústa zastaví / medový prst modlitby na perách tvojho plemena*“ (P, s. 61)

„*až do tichnuceho súmraku, keď ti ústa zastaví / medový prst tvojho plemena*“ (PH, s. 62)

Nájde tu i doklady o transformovaní veršov, keď sa určité vyjadrenie básnik pokúšal nahradiť iným (pravdaže, aj v kombinácii s ďalšími dôsledkami – prvý príklad je nielen potlačením zmienky o starozákonnej rituálnej obeti, ale aj asociácie na obeť Jana Palacha). Slovo *boh* bolo substituované slovom *náhoda*, *silén*, *ktosi*, *bôžik chudoby*, *deň*, *osud* (*boží chrbát* – *chrbát osudu*), *božia slina* sa stala *prajnou slinou*, *ostatky svätých* sa stali *hrncami po predkoch*, z *dvojníkov božích* zostali len *dvojčence*, na mieste slova *apokryfný* (týmto prívlastkom sa okrem iného označujú knihy, ktoré neboli prijaté do biblického kánonu) sa objavilo „*ty, s pochybou*“, *hriech* ako náboženská kategória bol nahradený slovom *svet*, *zádušie* je po novom *hudbou*, *zádušný* je *tichý*, *deravé predpeklie* je *níz kým prízemím*, *raj* je *svetlom*:

„*aby kontroloval výšku plameňa / tých, ktorí horia, obetí zápalných*“ (P, s. 34)

„*aby kontroloval výšku svetla / tých, ktorí bdejú*“ (PH, s. 37)

„Telo je iba nákova, na ktorej **boh** kuje naše duše“ (P, s. 46)

„Telo je iba nákova, na ktorej **náhoda** kuje naše duše“ (PH, s. 48)

„cíti: **boh** myslí skrze mňa a prechádza mnou ako sitom“ (P, s. 49)

„cíti: **ktosi** myslí skrze mňa a prechádza mnou ako sitom“ (PH, s. 50)

„čo zvýši, sú **ostatky svätých**“ (P, s. 50)

„čo zvýšilo, sú **hrnce po predkoch**“ (PH, s. 51)

„ochotní splniť **hriechu**, čo má na očiach“ (P, s. 51)

„ochotní splniť **svetu**, čo má na očiach“ (PH, s. 52)

„Sme iba dvojníci (z kameňa prvorodeného), **dvojníci boží**, / ibaže **narodení** neskôr o chvíľu, kým sa vypije pohár s **jedom**“ (P, s. 51)

„Sme iba dvojníci (z kameňa prvorodeného), **dvojčence**, / ibaže **narodené** neskôr o chvíľu, kým sa vypije pohár s **bolehlavom**“ (PH, s. 52)

„Ty, ktorý stúpaš do tiesňav,
ty luk, napínaný božou tetivou, ty na prasknutie,
vystreľujúci šípy, ktorým duša obhrýzla konce,
ty **boží** koncept, obeť na nečisto,
ale i ruka, kresliaca terč na **boží chrbát,**
ty, **človek**, ktorý videl svet: pod vlastný obraz, **ty spitý,**
apokryfný, vystupujúci z tieňa svojich slov“ (P, s. 56)

„Ty, ktorý stúpaš do tiesňav,
mládenec,
luk napínaný tetivou
na prasknutie,
vystreľujúci šípy, ktorým duša obhrýzla konce,
ty, **čísi** koncept, obeť na nečisto,
ale i ruka, kresliaca terč na **chrbát osudu,**
ty, **chlapec**, ktorý videl svet: pod vlastný obraz,
ty, s pochybou vystupujúci z tieňa svojich slov“ (PH, s. 59)

Lyrický hrdina v štvrtej, záverečnej časti *Ty, ktorý* vystupuje do tiesňav (prenesene aj do priestorov tiesne, úzkosti). Boh ho v P podrobuje skúške (*napína tetivou*), boh je ten, kto *kuje* ľudské *duše*, človeka skúškami uvedomelo vedie k rastu. V PH ho nahrádza *náhoda* (alebo *deň*) ako niečo nepredvídateľné, človek je vydaný napospas nespútaným, ľubovoľným silám, potom naopak *osud* ako čosi preurčené (v oidipovskom zmysle by sme to mohli chápať ako niečo, pred čím sa nedá ujsť), či už spomínaná *vlasť*. Ak je teda to, čo nahrádza boha, raz *náhoda*, potom *osud* a inokedy *vlasť*, prejavuje sa v očiach človeka ambivalentne.

V P je situácia lyrického hrdinu situáciou ktoréhokoľvek človeka (ako človek je oslovený: „*ty, človek, ktorý videl svet: pod vlastný obraz, ty spitý*“), ktorý musí odolávať invazívnej sile, v PH je to skôr formácia mladého človeka („*ty, chlapec, ktorý videl svet: pod vlastný obraz*“). V substitúcii *cudzinec* na *mládenec* sa zrkadlí premena intencie. V P je hľadaný domov nachádzaný vo vnútri, v sebe, vo vlastných bytostných fondoch. Vzhľadom na Buzássyho nadväznosť aj na biblickú tradíciu v tom možno vidieť aj ozvennosť Ježišových slov „*Líšky majú svoje skrýše a nebeské vtáky hniezda, ale Syn človeka nemá kde hlavu skloniť*“ (Lk 9, 58), čo vedie k existenciálnej neistote, vystavenosti nepriazni počasia, nemožnosti úkrytu. Alternácii „*apokryfný, vystupujúci z tieňa svojich slov*“ – „*ty, s pochybou vystupujúci z tieňa svojich slov*“ možno tiež porozumieť v týchto reláciách (apokryfný, teda sám osebe pochybný, prenesene možno aj s neistou budúcnosťou, neprijatý, mimo oficiálnej kultúry – s pochybou, teda majúci pochybu). V PH je oporou človeku *vlasť*, tá ho podopiera (toto slovo nájdeme aj v P, ale v PH zvlášť exponované a evokované aj *vatrou* a *pod.*), je to nový, vzťahujúci sa človek.

V P je človek skôr ozvenou skúšajúceho boha a domovom mu je vnútorný svet, v ktorom sa neustále hľadá, ktorý potrebuje nanovo vystať na zhorenisku pláne po traumatizujúcich udalostiach. V Buzássyho

tvorbe od jej začiatkov pretrváva spiritualita, ktorá nie je bezduchou či vyprázdnenou deklaratívnou religiozitou, práve naopak, je prežívaná ako autentická, hlboko ukotvená hodnota. Tak sa básnik prezentuje aj v P. Je preto zaujímavé sledovať transformácie PH, kde ju do veľkej miery nahrádza, ako nevyhnutná istota v bytí človeka, práve vlast'

„**Cudzinec**, stavajúci svoj domov na vlastných rukách,
ty si tým domovom, tou vlastou, hoci **vyhnaný**, hoci **trpený**,
hoci **cudzí**.

Ty, ktorý, ty každý;

človek prachu, do ktorého **boh pľuje**, a vidíš“ (P, s. 57)

„**Mládenec**, stavajúci svoj domov na vlastných rukách,
ty si tým domovom, tou vlastou, hoci **nový**, hoci **trpený**,
hoci **i cudzí**. Ty, **prichádzajúci**.

Ty, ktorý... ty každý;

človek prachu, do ktorého **pľuje bôžik chudoby**, a vidíš“ (PH, s. 60 – 61)

„**A pastier**, ktorému **božia** slina prepálila strechu, / chytá do klobúka,
čo **boh dá**“ (P, s. 61)

„**Pastier**, ktorému **prajná** slina prepálila strechu, / chytá do klobúka, čo
deň dal“ (PH, s. 63)

„**Nevie pastier**, berie, čo **boh dá**, a dcéry rastú v jeho krvi“ (P, s. 62)

„**Nevie pastier**, berie, čo **osud dá**, a dcéry rastú v jeho krvi“ (PH, s. 63)

Tento zápas sa v P zvädza aj s vedomím na posmrtný život (*zádušie*, *vízia dozretia v raji*), v PH sa realizuje estetickým uspokojením navzdory nepohodliu.

„*Myslíš si: čo bolo duchom, je už len zádušnou hudbou. / Ale i v záduší sme*“ (P, s. 65)

„*Myslíš si: čo bolo duchom, je už len tichou hudbou. / Ale aj v hudbe sme*“ (PH, s. 67)

„Všetko, čo zasadíš, vzklíči v tebe, v **deravom predpeklí**, / lež dozrie možno v **raji**“ (P, s. 66) – „Všetko, čo zasadíš, vzklíči v tebe, v **nízkom prízemí**, / lež dozrie v **svetle**“ (PH, s. 68)

Vymenované transformácie však neznamenajú, že v PH nezostali žiadne stopy kultových alebo religióznych aktov (napr. „Nič neprezradia? Boli nemí, / modlili sa len rukami. K modlám, / kameňu zborenému“ je v oboch variantoch, P, s. 12, PH, s. 16), ale ich počet bol minimalizovaný, čím bola v skladbe narušená súvislá vrstva takejto lexiky, ktorá generovala a synergicky umocňovala náboženské významy a výklady, alebo boli takéto akty inscenované ako pohanský, resp. zlyhávajúci kult. Vo výsledku sa skladba posúva od nazerania na túto pokorujúcu ľudskú situáciu optikou kresťanského humanizmu – aj v eliotovskom zmysle – k sekulárnemu humanizmu. Ak aj PH upozorňuje na ťaživú, tiesnivú existenciálnu situáciu subjektu, vyhýba sa jej inscenovaniu ako vzťahu tyranského režimu a martýra.

Tým sa dostávame k „ohnivej“ obraznosti *Pláne*. V tvorbe autorov často nachádzame motívy vychádzajúce z empirie, ktoré s neodbytnou naliehavosťou potrebujú vyjadriť, alebo sa v ich diele objavujú opakovane. Takýmto silným zážitkom musel byť pre generáciu Jána Buzássyho nielen August 1968, ale aj protestné sebaupálenie Jana Palacha v januári 1969. V prvom čísle *Mladej tvorby* roku 1969 sa objavil text Jána Buzássyho bez názvu (s incipitom „*Kto za pravdu horí v svätej obeti?*“) priam s profetickou dikciou, ktorá osobitým spôsobom zarezonovala aj s Buzássyho niekdajšou prekladateľskou skúsenosťou – *Pustatinou* T. S. Eliota. Táto zmnožená evokácia Jana Palacha sa transponovala aj do P. V nadväznosti na palachovskú motiviku sa prvým variantom skladby vinie polysémantický motív ohňa, pálenia, spaľovania. Tá bola zrejme impulzom (podporená sugesciou z Eliota) a spúšťačom „ohnivej“ obraznosti, ďalej rozvíjaná – znásobovaná a konotačne rozširovaná.

Oheň, ktorý stravuje, čo mu príde do cesty, však zároveň týmto pohlcujúcim, samostravujúcim aktom vydáva svetlo. A tak básnik predostiera v P čitateľovi obrazy zápalných obiet – Palachovej s jej husovskými echami –, kňazských obiet („*V horiacej košeli stojí žrec...*“), kmeňového zjednocovania sa okolo ohňa, oheň ako katarzný živel oddeľujúci, očisťujúci, číriaci,⁶⁶ oheň ako pochodeň, svetlo v tmách, biblický horiaci ker atď. V týchto prípadoch pristupoval Ján Buzássy napospol k transformáciám. Akoby v opozícii k tematizovaniu deštruktívneho „horenia“, resp. vôbec akéhokoľvek horenia, ktoré by mohlo asociovať zápalnú obeť Jana Palacha, vidíme (v postupne sa hromadiacich príkladoch nahrádzania ohňovej motiviky v nasledujúcich riadkoch) vzrastanie vitálnych síl, rastu, bujnenia, kvitnutia, žiarenia:

„*V horiacej košeli stojí žrec, slnko ho bije do hlavy, horí*“ (P, s. 11)

„*V drsnej košeli stojí žrec, slnko ho bije do hlavy, horí*“ (PH, s. 15)⁶⁷

„*Je táborový oheň, ktorý bol horiacim kríkom. / Je táborový oheň, zväzok rúk, trasúcich kopijami*“ (P, s. 12)

„*Je poradný kruh, ktorý bol kvitnúcim kríkom. / Je poradný kruh, zväzok rúk, trasúcich kopijami*“ (PH, s. 16)

⁶⁶ Tu sa núka mihálikovská korešpondencia s jeho veršami z debutu *Anjeli* (1947): „*ako zlato oheň čistí, / ako dúhu smýva dážd*“ (MIHÁLIK, 1947, s. 46), ktoré majú taktiež svoju predlohu už v biblickom texte.

⁶⁷ Aliteračné „... horí / a hovorí...“ z hranice Buzássyho veršov evokuje ďalšiu „ohňovú“ súvislosť z antickej tradície (a cez ňu na *Hviezdoslava*) prostredníctvom poézie Vojtecha Mihálika, ktorý v básni *Hviezdoslav z Plebejskej košele* píše: „*Odkedy Prométeus dar ohňa / vytrhol bohom z rúk, / duch široké má priestory: / horí a hovorí*“ (MIHÁLIK, 1950, s. 29). Duch sa tu prejavuje rečou a ohňom, horením (podobne ako biblický horiaci ker), ktorý mu obetavo priniesol Prometheus. Palachova obeta bola tiež takýmto impulzom duchovného vzdoru.

„Medzi dvoma **ohňami sa zmieta** telo, trávené **dvojím plameňom**“
(P, s. 13)

„Medzi dvoma **kruhmi je** telo / trávené **dvojakým chvením**“ (PH,
s. 17)

Ak je *horiaci krík* symbolom Jana Palacha, potom on je aj tým *táborovým ohňom*, okolo ktorého sa zhromažďujú kopijníci (azda aj týmto motívom sa anticipuje nasledujúca časť *Mdlý kopijník*, aj tento *mdlý kopijník* je prítomný a prebúdzaný pri *táborovom ohni*). Opäť sa nám tu ponúka súvislosť s debutom I. Štrpku *Krátke detstvo kopijníkov*, najmä časťou *Odras*, kde sa okrem kopijníkov objavujú i obrazy krajiny, vojska, vypálenia či popola a *Králik, kráľ*.

Bezprostredne nasledujúcemu variantnému veršu predchádza verš v oboch variantoch takmer totožný („*S tmou chodí Obrieznik, Kratiknot, Zalievač pahrieb*“ P, s. 34), v PH sú však *obrieznik, kratiknot* a *zalievač pahrieb* s malými písmenami ako všeobecné funkcie. V P ešte ide o charakterizačné mená, sú to zrejme mená „záškodníckych“ postáv, diablov či démonov, ktorí majú kontrolovať, zabraňovať rozrastaniu ohňa, ale aj rozsvetovaniu svetla, vo význame poznania, zasvätenia, čo Buzássy vložil do tejto slovnej hračky: „*Knôť pred plameňom, / ktorý zasnávuje, ale aj upaluje hrot.*“ (P, s. 34, PH, s. 36). Zmienené postavy sú už samotným pomenovaním tie, ktoré sa usilujú o kontrolu a poriadok:

„aby kontroloval výšku **plameňa** / tých, ktorí **horia, obetí zápalných**“
(P, s. 34)

„aby kontroloval výšku **svetla** / tých, ktorí **bdejú**“ (PH, s. 37)

V skladbe nachádzame aj extatické *plamenné* invokácie *pána (boha)*, ktoré sa menia na vzývanie *múzy* (aj tu sa teda religiózne riešenie strieda s ďalším zdôraznením sily estetického pôsobenia) v *zábleskoch*, čo sa opäť aktivizuje, keď sa pôvodný bezperspektívny *anjel ničoty* z P (s. 39) mení na perspektívny *záblesk túžby* v PH (s. 40):

„V **plameňoch, pane**, v tvojom vytržení. / V **plameňoch**“ (P, s. 39)

„V **zábleskoch, múza**, v tvojom vytržení. / V **zábleskoch**“ (PH, s. 40)

To, čo by pre jednu generáciu muselo v P pôsobiť deprimujúco, keď sa stávalo obeťou spaľovanou v ohni, bolo v PH inscenované ako civilizačný optimizmus, úsvit každého rána:

„Pokolenie nečaká na **obetu**, samo je **obeťou**, samo, / **spaľované** v každodennom **ohni**“ (P, s. 39)

„Pokolenie nečaká na **úsvit**, samo je **úsvitom**, samo, / **rozsvietené** v každodennom **brieždení**“ (PH, s. 40)

„v **horiacich** kríkoch na svitaní?“ (P, s. 58)

„v **kvitnúcich** kríkoch na svitaní?“ (PH, s. 62)

„Spievaj s vtákmi, **ktorí** nevedia, pijú z tvojich úst / a spievajú v **horiacich** kríkoch na svitaní“ (P, s. 61)

„Spievaj s vtákmi, **ktoré** nevedia, pijú z tvojich úst / a spievajú v **žiaricich** kríkoch na svitaní“ (PH, s. 62)

„ošľahaná **horiacimi krami**“ (P, s. 62)

„ošľahaná **všetkým, čo bolo**“ (PH, s. 63)

Motív horiacej obeť, ktorý by referoval k Palachovmu činu, sa v slovenskej poézii takmer neobjavuje. Nájsť ho však môžeme okrem Buzássyho *Pláne* aj o čosi skôr v básni Pavla Horova *Malé rekviem za Jána Palacha*, ktorá bola publikovaná v roku 1969 v českých Listoch. Neskôr sa objavuje napríklad v piesňovom texte Ivana Štrpku pre hudobníka Deža Ursinyho. Motív sebaupálenia Jana Palacha sa ako pretrvávajúca pripomienka formujúca našu historickú pamäť objavuje na albume s príznačným názvom *Do tla*, ale až v roku 1991. V skladbe *Kedy, ak nie teraz* ho predstavil v tejto podobe: „Na námestí stále horí náš nevlastný brat Ján“

a „*Ján stále horí pod viečkami našich privieraných očí. / Na námestie, kde hluchí a slepí s vetrom zametajú / ničie stopy, / stále vedú prázdne dvere dokorán.*“ (Do tla, 1991, booklet). V českom prostredí sa táto tragická udalosť umelecky zhmotnila do podoby LP platne z roku 1969 *Kde končí svet. Na paměť Jana Palacha*. Na jej základe vzniklo hudobno-dramatické pásmo, ktoré pripravil Josef Henke a Václav Daněk a tvoria ho úryvky z básní K. Tomana, J. Ortena, G. Mistrálovej, V. Holana, J. Demla, F. Halasa, F. Šrámka, A. Jiráska či M. Holuba *Praha Jana Palacha*.⁶⁸ Nikdy sa však nedostala do distribúcie a takmer okamžite bola zakázaná.

V roku 1982 sa Palachova „celopalová“ obeta nevnímala až tak intenzívne. Ľudia sa stretávali s inými formami porušovania občianskych práv, ktoré na ľudského ducha azda nepôsobili až tak stiesňujúco ako v predchádzajúcom období. Kým v P sa oheň prejavuje najmä tým, že nivočí, ale aj (vnútorne, duchovne) zažíha, v PH autor položil dôraz na jeho druhý prejav – svetlo, rozvidnievanie. Neznamená to, že by z PH vylúčil úplne motív ohňa („*Noc bledne sama od seba i svetlom strážnych ohňov*“, s. 17; „*Do prázdna, ktoré hasí iné plamene*“, s. 18; „*Nehorím, netliem, myslí si, ale to práchno vo mne / vrhá mdlý prísvit*“, s. 37; „*Krv vykapáva, dych vydochýna, oheň vyhníva, / ale aj tak je svetlo*“, s. 51; „*ktorý kráčaš do toho ohňa a bojac sa krásy*“, s. 59; „*Oheň ho vráti pôvodnému tvaru*“, s. 67), ale zatlačil oheň ako súčasť nábožensky „zafaženej“ metaforiky horiaceho kra (už len zmyslovo konkrétne *ošlahnutie horiacimi krami* sa zamení za značne všeobecné *ošlahnutie všetkým*, čo bolo)

⁶⁸ M. Holub, Praha Jana Palacha: „*A tady stojí Picassovi býci. / A tady pochodují Dalího sloni na pavoučích nohách. / A tady bijí Schoenenbergovy bubny. / A tady jede pán de la Mancha. / A tady Karamazovi nesou Hamleta. / A tady je jádro atomu. / A tady je kosmodrom Luny. / A tady stojí socha bez pochodně. / A tady běží pochodeň bez sochy. / A je to prosté. Kde končí / Člověk, začíná plamen. / A pak v tichu slyšet drmolení / Červů popela. / Neboť / Ty miliardy lidí v podstatě / Drží hubu.*“ (In: Listy: Týdeník Svazu čs. spisovatelů č. 3, 1969).

a ideologicky neprijateľnej evokácie upálenia Jana Palacha. Z hľadiska „ohnivej“ obraznosti je dôležitým miestom aj úplný záver celej skladby, o ktorom už bola reč.

Niekoľko transformácií či eliminácií od prvého variantu skladby k druhému smeruje tiež takpovediac k „umravnieniu“ alebo k zastretiu provokatívnosti. Eahko by si bolo predstaviť obvinenia o uvoľnenej buržoáznej morálke, zvlášť keď v P sa nachádzala variácia – v PH už bola časť *Mdlý kopijník* bez neho – verša amerického beatnika Allena Ginsberga „(looking for jazz or sex or soup)“ (P, s. 27).⁶⁹ V istej chvíli mohol byť Ginsberg (povedzme, ako Lawrence Ferlinghetti a ďalší) akceptovaný ako kritik americkej buržoáznej, kapitalistickej spoločnosti. S Ginsbergovým príchodom do Československa sa však spája viacero afér. Mnohých umelcov, na Slovensku najmä Osamelých bežcov, jeho osobitosť, slobodomyselnosť, kultúrny aj politický aktivizmus fascinoval. Niekoľko dobových svedectiev o jeho prepojení s Osamelými bežcami, unikátnych zážitkov, ale aj neblahú skúsenosť s ich následným vypočúvaním štátnou bezpečnosťou po Ginsbergovom nútenom odchode z krajiny v roku 1965, oficiálne za opilstvo a výtržníctvo, si možno prečítať od hlavných aktérov v knihe *Pohybliví v pohyblivom* (PASTIER, 2007, s. 55 – 107).

Všetci traja básnici – Laučík, Repka i Štrpka, boli úzko prepojení s časopisom *Mladá tvorba*, na ktorého príprave participoval aj Ján Buzássy, od roku 1961 ako redaktor, neskôr, v rokoch 1967 až do jeho zániku v roku 1970 ako šéfredaktor, nie je preto zvláštnosťou, že použil Ginsbergov verš, navyše, ako bolo spomenuté, v tomto období aktívne pracoval na preklade *Vytia*. Niektoré segmenty oddielu *Mdlý kopijník* v P by sa, najmä v súvislosti s neskôr eliminovaným Ginsbergovým veršom, dali preto interpretovať aj ako spomienka na jeho bohémsky pôsobiaci zjav, ktorým isto na bratislavskú mládež a umelcov zapôsobil, najmä

⁶⁹ Pôvodné znenie verša: „seeking jazz or sex or soup“.

pri prednese vlastných básní, ktoré deklamoval, ako to nazval I. Kupec, podľa princípov tzv. respiračného verša (PASTIER, 2007, s. 97), či tzv. projektívneho verša (projective verse) podľa definície Charlesa Olsona (napr. pri motívoch Orfea a jeho predspevovaní osudu).

Buzássy v PH eliminoval viacero slov a pasáží, ktoré z dobového hľadiska mohli pôsobiť ako neprijateľné, najmä kvôli jeho erotickému podtónu. Eliminoval napríklad dvojveršie, v ktorom k parafráze mozartovského názvu opery *Così fan tutte*, t. j. také sú všetky, roztopašne audiálne asociuje: „*Vraví si: Così van tutte. / A prekladá: Kozy má duté. Anjelik.*“ (P, s. 40). Rým ako sporadický prvok zvukovej inštrumentácie Buzássyho skladby bol v PH eliminovaný a práve kvôli sporadickosti či nepravidelnosti jeho výskytu nie je na tomto mieste pociťovaný ako absentujúci: „*tú rajskú brábu pohlavia / zúrivo žerú filcky*“ (P, s. 36) – „*tú jasnú bránu za nocí / zúrivo žerú vetry*“ (PH, s. 40). Avšak práve v napätí s prvým variantom, v ktorej sa slovo *filcky* rýmuje so slovom *patetický*, dochádza tu k sklamanému očakávaniu.

Transformácia provokatívneho verša je aj v tretej časti *Scherzo*, kde básnik mení verš „*A voda. Večne siahajúca Ofélii po klitoris*“ (P, s. 50) na „*A voda. Večne siahajúca Ofélii po lono*“ (PH, s. 51). Prvotné, odborné strohé, eroticky vypätejšie, otvorenejšie upozorňujúce na telesnosť, naturálnejšie *klitoris* je nahradené „decentným“, poeticky konvenčným a ošúchaným *lonom*.

Ako poslednú skúmanú oblasť uvedieme eliotovské inšpirácie. Ak bola P východiskom pre textáciu PH, je v tejto súvislosti na mieste aj otázka, čo z „eliotovských“ veršov integrovaných v P zostalo v PH. Pri tejto skusmej sonde možno vychádzať z dokladov, ktoré zhromaždil Ján Zambor (2018, s. 157 – 159). Menuje dvanásť príkladov, pri ktorých identifikoval významné korelácie. Tento rad filiácií k Eliotovej poézii by sa prípadne dal ešte rozšíriť, ale miestami ide skôr o podobnú dikciu,

pri ktorej je intertextualita možná (prenikajúca možno práve do takých vrstiev Buzássyho básnického jazyka ako dikcia, alebo postihuje ideové zložky skladby, či už afirmatívne alebo polemicky), ale nie taká transparentná, nie je tak ostentatívne vystavovaná použitím totožných výrazov. Samotný Buzássy sa v rozhovore s J. Štrasserom vyjadril, že kľúčovými autormi, aj vďaka ktorým je jeho tvorba taká, aká je, boli Vladimír Holan a T. S. Eliot (ŠTRASSER – BUZÁSSY, 2013, s. 59).

Z príkladov, ktoré J. Zambor zozbieral, básnik bez náhrady eliminoval iba verš „*Rána (po takých nociach) rodia sivovlasé deti s netopierou tvárou*“ (P, s. 8). Ostatné stopy intertextuality v P buď zostali nezmenené aj v PH („*do suchej skaly bije suchý hrom*“, „*V dlani zviera svoj suchý pot, aby v ňom zaklial strach na hrst' prachu*“, „*pod srdcom nosí netopiera. Nevie. Dcéra*“, Spenserove verše), alebo od P k PH prešli určitými modifikáciami. Niektorým premenám sme sa venovali už v rámci pertraktovania iných posunov (od monochromatickosti k zosvetleniu lyrického sveta, potláčanie religióznej lexiky, tlmenie expresívne navodzovanej erotiky alebo viacznačný a premenlivý motív ohňa spojený s evokáciou „celopalovej“ obety Jana Palacha), a kľúčový dôvod pre zmenu zrejme vychádzal z podobných motivácií, resp. zo snahy dosiahnuť (resp. anihilovať) určitý efekt, prípadne zjemniť pomyselnú „závislosť“ na výraze T. S. Eliota.

Úplne zakrývať túto spojitosť, zvlášť v prípade typu poézie, akú produkoval Ján Buzássy, nebolo opodstatnené. Na mieste nie je ani hľadať v tom nejaké ideologické zastieranie tohto faktu, napokon, v krátkom bibliografickom údaji, ktorý bol súčasťou edície Erb, sa nezastrel prekladateľský zástoj Jána Buzássyho v uvádzaní T. S. Eliota do slovenskej literatúry. Okrem toho ešte v roku 1972 v Knihnici Slovenského spisovateľa ako dvanásty zväzok vyšli Eliotove *Eseje* v preklade Zuzany Bothovej, Jozefa Kota, Viktora Krupu, Dušana Slobodníka a Pavla Vilikovského.

V nasledujúcich prípadoch variantných veršov citujeme podľa J. Zambora najprv verše z P – eliotovskú predlohu vynechávame – a potom ich variovanú podobu z PH:

„V plameňoch, pane, v tvojom vytržení.

V plameňoch.“

(P, s. 39)

„V zábleskoch, múza, v tvojom vytržení.

V zábleskoch.“

(PH, s. 40)

„v krajine, ktorá sa nezastavuje v svojom kamenení,
napreduje, a predsa neprejde
do vidín, spečatená, konečná kopytami hord“

(P, s. 8)

„v krajine, ktorá sa nezastavuje v svojom kamenení,
napreduje, a predsa neprejde
do vidín, spečatená, konečná kopytami dávnych koní“

(PH, s. 14)

„To druhá duša (kabát potkaní), duša – ja, náhradná“

(P, s. 11)

„To druhá duša, duša-ja, náhradná“

(PH, s. 14)

„Vyklíčia kosti predkov tejto jari? Z tej suchej zeme?“

(P, s. 12)

„Vyklíčia kosti predkov tohto rána? Z tej suchej zeme?“

(PH, s. 16)

*„Hľa, kosti predkov, potrava k psiemu životu.
Nič neprezradia? Boli nemí,
modlili sa len rukami. K modlám,
kameňu zborenému.“*

(s. 12)

*„Hľa, kosti predkov, podklady k životu.
Nič neprezradia? Boli nemí,
modlili sa len rukami. K modlám,
kameňu zborenému.“*

(PH, s. 16)

*„Je táborový oheň, ktorý bol horiacim kríkom.
Je táborový oheň, zväzok rúk, trasúcich kopijami.“*

(P, s. 12)

*„Je poradný kruh, ktorý bol kvitnúcim kríkom.
Je poradný kruh, zväzok rúk, trasúcich kopijami.“*

(PH, s. 16)

*„Tak pokolenia chodia dokola:
točité schodište, ktoré nestúpa.“*

(P, s. 15)

*„Tak pokolenia chodia dokola
ako točité schodište.“*

(PH, s. 19)

Ak sme hovorili o menej transparentných konexiách, mohli by sme uviesť verše zo záveru Eliotovej *Pustatiny*, ktoré by sa mohli stať mottom Buzássyho skladby, predovšetkým PH. Akoby sa Buzássy snažil nadviazať tam, kde Eliot skončil:

„Sedel som na brehu,
Chytajúc ryby. Za mnou pustá pláň.
Nájdem raz súlad v svojich krajoch?
Kolo sa nám polámalo, urobilo báb.“
(ELIOT, 1966, s. 47).

Práve nový variant, PH, začína *hľadaním súladu v svojich krajoch* (parafraza Eliotových veršov), keď „oslovovaný“ hľadá do dialky v sebe, Buzássyho slovami hľadá: „*aký si v priestore svojej krajiny, / na ktorej zem sa tisícročia mení / ty a tebe podobní, a hľadajúc v prachu – hľadáš vo svojom vnútri*“ (PH, s. 13). Odkrýva v tej krajine hrdinskú vrstvu, „*hoci je to len pláň*“ (PH, s. 13). Mohlo by to svedčiť aj o tom, že pri prepracovávaní skladby nevychádzal Buzássy už iba z textu P, ale vracal sa opätovne aj k prvotným inšpiračným fondom.

V záverečnom zhrnutí posunov od P k PH by bolo možné zopakovať slová Ivany Hostovej o eliminácii expresivity, potlačení kresťanskej motiviky, niekoľkých eroticky exponovaných formulácií a relativizácie pravdy. Okrem toho možno badať ústup od „dusivej“ monochromatickosti prvej časti skladby, vyplývajúcej z krízovej situácie, a transformácie „ohnivej“ obraznosti spojené s otupovaním aktuálnych narážok. V rámci modifikácií boli čiastočne prepracované aj alúzie na *Pustatinu* T. S. Eliota. To, čo vo vypätých chvíľach vojenskej intervencie a politických previerok bolo bezperspektívnym obrazom útlaku, sa v PH nanovo prehodnocuje.

V súhrne možno badať istý posun aj od individuálnej (režimom by to bolo zrejme vyložené aj ako individualistickej) cesty človeka s úmyslom prekonať krízový stav k ceste jednotlivca ako súčasť spoločnosti, jednotlivca tvoriaceho *vlast'*. Kým skladba *Pláň* predstavuje do veľkej miery umelecky presvedčivé posttraumatické vyrovnávanie sa so skľučujúcou historickou udalosťou, *Pláň, hory* reprezentuje pohľad dopre-

du, vieru v preklenutie krízových rokov a nádej v postupnú spoločenskú transformáciu, rozvoj, zároveň však spláca daň istej dobovej percepcii vlasti a používa konvenčnejšie umelecké postupy. J. Buzássy oslabuje v PH otvorenú polemickosť (nastolovanú aj religióznou obraznosťou), naopak, predovšetkým v štvrtej časti *Ty, ktorý* upevňuje väzby s vlasťou, predovšetkým emblémom vetry, spájaným s vtedajšou socialistickou domovinou.⁷⁰ S týmto novým smerovaním, ktoré bolo azda zmesou presvedčenia a pragmatizmu⁷¹, konvenovalo básnikovo vyjadrenie v ankete Slovenských pohľadov: „Dejiny našej socialistickej literatúry sú nerozlučne späté s dejinami strany. Spisovateľa sama podstata jeho práce priťahuje k tomu, čo je záujmom jeho ľudu, národa, pre ktorý pracuje a za ktorého budúcnosť sa cíti spoluzodpovedný. Spisovateľ, ktorý nemá toto zázemie, visí vo vzduchoprázdne, jeho hlas s ničím nerezonuje, stráca sa, často i zaniká, lebo nemá čo povedať. Literatúra žije s ľuďmi, s ich starosťami, s problémami, ktoré ich trápia, s prácou pre budúcnosť, ktorú chystajú pre svoje deti, pre budúce generácie. Ohlas svojho života, odpoveď či nastolenie otázok, ktoré ich bytostne zaujímajú, hľadajú čitatelia i v literatúre, lebo umenie má vyjadrovať človeka, jeho osud i túžby.“ (Anketa, 1981, s. 13) Zároveň však treba dodať, že Buzássyho tvorba si aj v tejto podobe zachovala hlboké etické východiská, základy, na ktorých stála už od svojich začiatkov.

Na záložkách prebalu knihy *Pláň, hory* z roku 1982 boli slovami Rudolfa Chmela a Dalimíra Hajka zvýraznené tie polohy Buzássyho sklad-

⁷⁰ V štátnom znaku ČSSR sa od roku 1960 nachádzal na hrudi českého leva symbol SNP – Kriváň, na ktorom horí oheň SNP.

⁷¹ Zmysel pre pragmatické riešenia a vedomé rozhodnutie pre akúsi individuálnu nenápadnosť až neviditeľnosť po udalostiach okolo Mladej tvorby sa vinie vo viacerých básnikových odpovediach v rozhovore s J. Štrasserom. Tento postoj – neupozorňovať na seba – sa prejavil napríklad aj v tom, že spisovateľ bol jedným zo signatárov Anticharty (pozri ŠTRASSER – BUZÁSSY, 2013, s. 111).

by, ktoré sa dotýkali nadčasovej, univerzálnej ľudskej situácie. Istá nadčasovosť však bola navodzovaná už aj v prvom variante skladby tým, že autor intenzívne pracuje s antickými mytologickými motívmi. Časovo aktuálnejšie narážky vznikali okrem iného aj nadväzovaním na *Pustatinu* T. S. Eliota. Napriek tomu, že v druhom variante autor utlmil dobovo aktuálne náznaky referujúce na rok 1968 a 1969 a vsunul nové, viac korešpondujúce s atmosférou 80. rokov 20. storočia, predsa v nich bolo čitateľné gesto vzdoru voči zotročovaniu človeka, budovanie vnútorného priestoru slobody, čím však nevstúpil do otvorenej polemiky s režimom.

Už z kvantitatívneho hľadiska je očividné, že v dvoch prostredných častiach skladby *Mdlý kopijník* a *Scherzo* neprišlo k takým dynamickým pohybom ako v tých rámcujúcich – začiatočnou *Krajina – ucho*, resp. *Krajina vekov, krajina-ucho* a záverečnou *Ty, ktorý*. Napriek niektorým posunom, anuláciou niektorých významov v prostredných oddieloch možno považovať ich ideové poslanstvo – ak ich vnímame samy osebe, bez kontextu zvyšných častí – za pomerne totožné, resp. zásah do identity textov modifikoval, ale nepoprel ich ideové jadro. Inak je to však v „okrajových“ oddieloch, ktoré interaktívne modifikujú aj významy prostredných častí.

V pôvodnom variante prvej časti *Krajina – ucho* vidíme reakciu na krajne nepriaznivú situáciu krajiny, do ktorej sa rodia sivovlasé deti s tvármi netopierov, trápanej kopytami-nájazdmi-intervenciami hord, uviaznutej a spustošenej, kde je možnou iba aktivizácia vnútorného odporu jednotlivca a azda akási transcendencia tejto situácie. V druhom variante nazvanom *Krajina vekov, krajina-ucho* už Buzássy ponúka riešenie – to prináša regenerujúci, oživujúci ženský princíp, ktorý ponúka zem a žena. Štvrtá časť *Ty, ktorý* je v druhom variante doplnená predovšetkým o nachádzanie istôt vo vlasti.

Na záver možno konštatovať, že Ján Buzássy sa istými zmenami prispôsobil oficiálnemu dobovému literárnemu poľu, ale za posunom k po-

zitívnejším tónom nemusí byť nutne iba falošná ideologická motivácia. „Osteň“ bezprostredného šoku z okupácie vojskami Varšavskej zmluvy a nástupu normalizácie mohol pominúť a človek – básnik aj v tejto existenciálnej situácii hľadal nádej, hlboké vnútorné fondy, význam vecí a motiváciu, prečo a ako ďalej pokračovať, pokúšal sa obnoviť sebazáchovné sily. Samotný text PH možno čítať ako výpoveď o človeku schopnom adaptácie na sťažené životné podmienky. Potom reflexia posunu od P k PH je zase nezamýšľanou výpoveďou adaptácie básnika na sťažené spoločensko-politické podmienky. Napriek tomu sa pri premýšľaní nad otázkou, či ide o dva textové varianty, v ktorých na vybraných miestach básnik uplatnil iné riešenia, alebo o dve rôzne skladby, ktoré majú rovnaký genetický základ, prikláňame skôr k prvej alternatíve.

POUŽITÁ LITERATÚRA

Pramene

- BUZÁSSY, J. 1969. Kto za pravdu horí v svätej obeti? In: *Mladá tvorba*, roč. 14, 1969, č. 1, s. 15.
- BUZÁSSY, J. 1970. Pláň. [strojopisný variant z pozostalosti Albína Bagina]
- BUZÁSSY, J. 1982. *Pláň, hory*. Bratislava: Smena, 1982. 74 s.
- BUZÁSSY, J. 2012. *Pláň*. Košice: Európsky dom poézie Košice, 2012. 76 s.
- ELIOT, T. S. 1966. *Pustatina*. Preložili Ján Buzássy a Zuzana Bothová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1966. 109 s.
- ELIOT, T. S. 1972. *Eseje*. Preložili Zuzana Bothová, Jozef Kot, Viktor Krupa, Dušan Slobodník a Pavel Vilikovský. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972. 244 s.
- GINSBERG, A. 1991. *Vytie*. Preložili Ján Buzássy a Zuzana Hegedúsová. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1991. 125 s.
- HOROV, P. 1972. *Ponorná rieka*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1972. 92 s.
- HOROV, P. 1993. Malé rekvie my za Jána Palacha. In: RYDLO, J. M. (ed.) *Dvadsiaty prvý. August 1968 v tvorbe slovenských spisovateľov*. Martin: Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1993. 206 s.
- MIHÁLIK, V. 1947. *Anjeli*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 1947. 56 s.
- MIHÁLIK, V. 1950. *Plebejská košeľa*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská, 1950. 72 s.
- MOTULKO, J. 2003. *Čas Herodes*. Bratislava: Petrus, 2003. 58 s.
- VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ, L. 1992. *Hra na pár – nepár*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1992, 68 s.
- ZVONICKÝ, G. 1969. *Len črepy. Výkriky pri invázii / Soltanto rovine. Esclamazioni durante l'invasione*. Padova: Spoločnosť pre českú a slovenskú kultúru. 1969.

Literatúra

- AMBRUŠ, J. 1937. O vydávaní slovenských literárnych prameňov. In: *Bratislava*, roč. 11, 1937, č. 4, s. 441 – 444.
- AMBRUŠ, J. 1967. Edičná poznámka. In: *Korešpondencia Jána Hollého*. Martin: Matica slovenská, 1967, s. 380 – 390.
- AMBRUŠ, J. 1972a. K textologickým problémom pri vydávaní našich klasikov. In: MARKUŠ, A. (ed.) *Človek a kniha: Zborník štúdií k 25. výročiu vydavateľstva Tatran*. Bratislava: Tatran, 1972, s. 63 – 72.

- AMBRUŠ, J. 1972b. Rukoväť textológie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 19, č. 4, s. 413 – 415.
- AMBRUŠ, J. 1983. K problematike vydávania Listov Jána Kollára. In: *Slovenská literatúra*, roč. 30, 1983, č. 6, s. 566 – 569.
- ANKETA. 1981. Cesta strany – naša cesta. Slovenskí spisovatelia k 60. výročiu vzniku Komunistickej strany Československa/Ján Buzássy. In: *Slovenské pohľady*, roč. 97, 1981, č. 5, s. 13.
- ANTOŠOVÁ, M. 2010. *Textológia*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa, 2010. 128 s.
- BAKOŠ, M. 1960. Od diletantizmu k vede? (K vývinu slovenskej textológie v poslednom desaťročí). In: *Slovenská literatúra*, roč. 7, 1960, č. 1, s. 97 – 116.
- BOKNÍKOVÁ, A. 2012. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétné štúdie a rekonštrukcie*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2012. 228 s.
- BOKNÍKOVÁ, A. 2012. *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia II. Kaleidoskopy*. Bratislava: Univerzita Komenského, 2012. 212 s.
- BREZINA, J. 1947. Poznámky k dvom súčasným vydaniám Sládkovičovej Maríny. In: *Literárnohistorický zborník*. Martin: Matica slovenská, roč. 4, 1947, č. 1, s. 58 – 59.
- ČERTÍK, J. 1983. Ján Buzássy: Pláň, hory. In: *Romboid*, roč. 18, 1983, č. 7, s. 90 – 91.
- ČERVENKA, M. 1966. Stylistický príspevek k teorii variant. In: *Česká literatura*, roč. 14, 1966, č. 1, s. 45 – 51.
- ČERVENKA, M. 1990. Ladění – František Halas. In: ČERVENKA, M. – MACURA, V. – MED, J. – PEŠAT, Z. *Slovník básnických knih*. Praha: Československý spisovatel, 1990, s. 120 – 122.
- ČERVENKA, M. 1993. Sebeoslovení v lyrice. In: HODROVÁ, D. (ed.). *Proměny subjektu*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1993, s. 142 – 178.
- ČERVENKA, M. 2009. Textologie a sémiotiky. In: *Textologické studie*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2009, s. 97 – 117.
- DAŇHELKA, J. 2013. *Textologie a starší česká literatura*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2013, 360 s.
- DE BIASI, P.-M. 2018. *Textová genetika*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 184 s.
- FELIX, J. 1953. O vydávaní klasikov. In: *Slovenské pohľady*, roč. 69, 1953, č. 12, s. 1133 – 1164.
- FELIX, J. 1961. Klasické literárne diela v úpravách: Niekoľko poznámok a návrhov. In: *Zlatý máj*, roč. 4, 1961, roč. 4, s. 103 – 107.
- GÁFRIK, M. 1966. Komentár. In: KRASKO, I. *Súborné dielo Ivana Krasku 1*. Ed. Michal Gáfrik. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1966, s. 177 – 500

- GÁFRIK, M. 1993. Úvod editora po dvadsiatich rokoch. In: KRASKO, I. *Súborné dielo Ivana Krasku* 2. Ed. Michal Gáfrik. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1993, s. I – IV. ISBN 80-224-0332-6.
- GAVURA, J. 2006. Hĺbka a vzostup (Buzássyho poémy Pláne, hôr). In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 5, s. 368 – 381.
- GAVURA, J. 2008. *Ján Buzássy*. Bratislava: Kalligram, 2008. 224 s.
- GAVURA, J. 2013. Prečo by mal byť mesiac šialený (Ján Ondruš rozdelený a rozdeľujúci). In: *Vertigo*, roč. 1, 2013, č. 1 – 2, s. 48 – 50.
- GOLIŇSKI, Z. 1966. Pojetí termínu „kanonický text“. In: *Česká literatúra*, roč. 14, 1966, č. 1, s. 7 – 12.
- GÓRSKI, K. 1966. Kritéria použitia rukopisu pro opravu autorizovaného textu. In: *Česká literatúra*, roč. 14, 1966, č. 1, s. 27 – 28.
- HAMADA, M. 2011. Komentáre a vysvetlivky. In: *Ján Ondruš. Básnické dielo*. ed. Milan Hamada. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011, s. 518 – 547.
- HAVEL, R. – ŠTOREK, B. (eds.). 1971. *Editor a text. Úvod do praktické textologie*. Praha: Československý spisovatel, 1971, 183 s.
- HOSTOVÁ, I. 2012. Putovanie v čase. In: *Knižná revue*, roč. 22, 2012, č. 22, s. 4.
- CHORVÁTH, M. 1961. Doslov. Bibliografické poznámky. Vysvetlivky. Poznámky k jazykovej úprave. In: JESEŇSKÝ, J. *Reflexie. Na zlobu dňa I-II*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1961, s. 479 – 555.
- JURÍK, L. – BUZÁSSY, J. 2011. Svet zásadne meniť nemôžeme. In: *Rozhovory po rokoch*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2011, s. 76 – 83.
- KOSÁK, M. – FLAIŠMAN, J. 2008. Poznámky k možnostem záznamu variant. In: *Česká literatúra*, roč. 56, 2008, č. 3, s. 406 – 416.
- KOSÁK, M. – FLAIŠMAN, J. A KOL. 2018. *Editologie (Od náčrtu ke knize)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018. 296 s.
- KOSÁK, M. 2013. *S použitím kalendáře. K bezručovské textologii Oldřicha Králíka*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2013, 190 s.
- KRÁLÍK, O. 1962. K některým problémům textologie. Na okraj Bakošovy knihy *Literatúra a nadstavba*. In: *Slovenská literatúra*, roč. 9, 1962, č. 1, s. 74 – 77.
- KRAUS, C. 1968. Porada o vydávaní dokumentov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 15, 1968, č. 5, s. 534 – 535.
- KRAUS, C. 1969. O vydávaní textov. In: *Slovenská literatúra*, roč. 16, 1969, č. 2, s. 214 – 219.
- KRAUSOVÁ, N. 1973. Textológia a poetika. In: *Slovenská literatúra*, roč. 20, 1973, č. 3, s. 290 – 297.
- KUSÝ, I. 1947. Andrej Sladkovič: *Marína*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 63, 1947, č. 4, s. 244 – 246.

- LIBA, P. 1965. Zásady pre vydávanie literárnych textov v zborníku Literárny archív. In: MAŤOVČÍK, A. (ed.). *Literárny archív 1965*. Martin: Matica slovenská, 1965, s. 201 – 208.
- LIBA, Peter. 2005. Ambrušova koncepcia textológie a editorstva. In: *Bibliografické štúdie 31*, 2005, s. 11 – 19.
- LICHAČOV, D. S. 1966. Úloha estetického hodnotení pri prípravě kanonického textu literárneho diela. In: *Česká literatura*, roč. 14, 1966, č. 1, s. 12 – 20.
- LICHAČOV, D. S. 2015. *Textologie. Stručný nástin*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2015. 144 s.
- MARČOK, V. 1984. Kritici diskutujú o Lýdii Vadkerti-Gavorníkovej. In: *Romboid*, roč. 19, 1984, č. 1, s. 33.
- McGANN, J. J. 1992. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Virginia: University Press of Virginia, 1992, 146 s.
- MEDVEĎ, J. 1974. Bibliografická poznámka. In: HEČKO, F. *Verše: Od veršov k románom*. Vybrané spisy Františka Hečka. 1. zv. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1974, s. 197 (nepaginovaná).
- MIKO, F. 1985. Totožnosť diela a edičný proces. In: *Slovenská literatúra*, roč. 32, 1985, č. 6, s. 501 – 509.
- MOJÍK, I. 1983. Ján Buzássy: Pláň, hory. In: *Romboid*, roč. 18, 1983, č. 8, s. 96.
- MRÁZ, A. 1949 – 1950. Nedostatky našej edičnej praxe. In: MRÁZ, A. (ed.). *Literárnohistorický zborník*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1949 – 1950, roč. 6 – 7, s. 218 – 221.
- NAVRÁTIL, Martin. 2019. *Pramene ranej poézie Vojtecha Miháliky. Varianty, revízie, interpretácie*. Bratislava: Veda, 2019, 205 s.
- NOGE, J. 1957. Prvé zväzky diela M. Kukučina. In: *Slovenská literatúra*, roč. 5, 1957, č. 2, s. 249 – 252.
- NOGE, J. 1967. Tatran a národná kultúra. Dvadsať rokov vydavateľskej činnosti 1947 – 1966. In: BOLČÍKOVÁ, E. (ed.) *Dvadsať rokov vydavateľstva Tatran*. Bibliografický súpis kníh od r. 1947 po r. 1967. Bratislava: Tatran, 1967, s. 11 – 68.
- NOGE, J. 1983. Byť v sebe, byť prítomný, byť celý. In: *Romboid*, roč. 18, 1983, č. 10, s. 79 – 82.
- NOGE, J. 1985. / V hline / v dreve / v piesni. In: BUZÁSSY, Ján: / V hline / v dreve / v piesni. Ed. Július Noge. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1985, s. 153 – 156.
- OKÁL, M. 1952. *Úvod do textovej kritiky*. Bratislava: Štátne nakladateľstvo, 1952. 122 s.
- OTRUBA, M. 1994. *Znaky a hodnoty*. Praha: Český spisovateľ, 1994, 256 s.
- OTRUBA, M. 2018. *Autor – text – dílo a jiné textologické studie*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2018, 204 s.

- PASTIER, O. 2007. *Pohybliví nehoria. Laučík – Repka – Štrpka*. Ivanka pri Dunaji: F. R. & G., 2007, 398 s.
- PLUTKO, P. 1983. Poézia ľudského a umeleckého dozretia: O knihe Jána Buzássyho Pláň, hory. In: *Pravda*, roč. 64, 4. 11. 1983, č. 261, s. 5.
- PRÍDAVKOVÁ, M. 1957a. Poľská teória textológie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 4, 1957, č. 1, s. 87 – 92.
- PRÍDAVKOVÁ, M. 1957b. Zo sovietskej textológie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 4, 1957, č. 4, s. 508 – 511.
- PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ, M. 1964. Ruská teória textológie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 11, 1964, č. 1, s. 68 – 72.
- PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ, M. 1976. Sovietsky príspevok o textológii. In: *Slovenská literatúra*, roč. 23, 1976, č. 4, s. 483 – 485.
- RÁCOVÁ, V. 2015. *Na pomedzí škrupiny: O poézii Ivana Štrpku*. Bratislava: Ars Poetica, 2015. 154 s.
- RÁCOVÁ, V. 2018. Spracovanie edičných komentárov a vysvetliviek vo vybraných zväzkoch edície Knižnica slovenskej literatúry. In: *Slovenská literatúra*, roč. 65, 2018, č. 4, s. 302 – 313.
- RÉDEY, Z. 2012. O sile a slabosti poslednej ruky. (Ondruš ako manuskriptologický a edičný problém). In: *Romboid*, XLVII, 2012, č. 4, str. 20 – 24.
- RÉDEY, Z. 2017. Slovenská poézia 20. storočia v reedíciách ako textologický problém (Niekoľko pracovných poznámok k problematike). In: *Litikon*, roč. 2, 2017, č. 1, s. 7 – 37.
- ROSENBAUM, K. 1954. Úlohy slovenskej textológie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 1, 1954, č. 3, s. 265 – 280.
- ŠIMKOVIČ, A. 1986. Poznámky k problematike vydávania literárnej korešpondencie. In: *Slovenská literatúra*, roč. 33, 1986, č. 1, s. 77 – 87.
- ŠKULTÉTY, J. 1897. Odpoveď pražskému „Času“. In: *Národné noviny*, roč. 28, 26. november 1897, č. 271, s. 3 – 4.
- ŠMATLÁK, S. 1954. O problematike vedeckého vydania diela P. O. Hviezdoslava. In: *Slovenská literatúra*, roč. 1, 1954, č. 3, s. 294 – 303.
- ŠPIRIT, M. 2019. *Textologie dnes (Příručka pro začínající editory)*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2019. 272 s.
- ŠTOREK, B. 1966. Klasifikace a hodnocení textových změn při kanonizaci textu. In: *Česká literatura*, 14, 1966, č. 1, s. 28 – 37.
- ŠTRASSER, J. 2013. *Byť svoj. Rozhovory s Jánom Buzássym*. Bratislava: LIC, 2013, 278 s.
- TANSELLE, G. T. 2012. *Principy textové kritiky*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2012. 112 s.
- TEPLAN, D. 2016. Textologické zásady a edičné koncepcie na Slovensku (Z archívov slovenskej literárnej vedy II.). In: *Litikon*, roč. 1, 2016, č. 2, s. 125 – 137.

- TOMČÍK, M. 1983. Ján Buzássy: Pláň, hory. In: *Slovenské pohľady*, roč. 99, 1983, č. 9, s. 131 – 134.
- VAŠÁK, P. a kol. 1993. *Textologie. Teorie a ediční praxe*. Praha: Karolinum, 1993. 235 s.
- VIKTORIN, J. K. 1861. Miesto predmluvy. In: SLÁDKOVIČ, A. *Spisy Básnické Andreja Sládkoviča*. Banská Bystrica: Eugen Krčméry, 1861, s. 389 – 391.
- VIKTORIN, J. K. 1863. Hollého Život. Hollého Pomník. Hollého Spisy. In: HOLLÝ, J. *Jána Hollého Spisy básnické*. Pešť: Lauffer & Stolp., 1863, s. VII – XXVII.
- ZAJAC, P. 2014. A na prah dverí zabodnutý mlčky sa budeš chvieť... Ján Ondruš: Z nemocnice (1965, 1996). In: kol. aut.: *Sondy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava, Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014.
- ZAJAC, P. 2020. Poetika defiguralizácie textu. Thomas Stearns Eliot: Pustatina. In: *Od estetiky k poetike chvenia*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2020, s. 143 – 159.
- ZAMBOR, J. 2018. Skladba Jána Buzássyho Pláň ako obraz poaugustovej traumy. In: *Stavebnosť básne*. Bratislava: Literárne informačné centrum, 2018, s. 143 – 163.

Elektronické zdroje

- MIHALKOVIČ, B. 2012. Buzássyho Pláň v pôvodnom znení. In: *Pravda*, 21. 12. 2012. [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://kultura.pravda.sk/kniha/clanok/133364-buzassyho-plan-v-povodnom-zneni/>
- REHÚŠ, M. 2012. Proti fetišu poslednej ruky. In: *Kloaka* [online]. 29. 3. 2012. [cit. 2021-07-03]. Dostupné na: <http://kloaka.membrana.sk/2012/03/proti-fetisu-poslednej-ruky/>.
- VLČEK, T. (ed.). Rok 1968. Některé nápisy ze srpnových ulic. In: *Totalita.cz* [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: http://www.totalita.cz/1968/1968_napisy.php
- Hannah Arendt. Kritische Gesamtausgabe* [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <http://www.arendteditionprojekt.de>
- James Joyce Digital Archive. Ulysses & Finnegans Wake*. Eds. Danis Rose – John O’Hanlon [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://jjda.ie/main/JJDA/JJDAhome.htm>
- Orwell Diaries 1938-1942* [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://orwelldiaries.wordpress.com/>

- Romantic Circles* [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://romantic-circles.org/editions>
- Herman Melville's Typee. A Fluid-Text Edition*. Ed. John Bryant [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://rotunda.upress.virginia.edu/melville/>
- Zoznam archívnych fondov a archívnych zbierok. In: *Ministerstvo vnútra Slovenskej republiky* [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://www.minv.sk/?zoznam-archivnych-fondov-a-archivnych-zbierok-16>
- Digital Scholarly Editions*. Eds. Patrick Sahle et al [online]. [cit. 2021-06-08]. Dostupné na internete: <https://www.digitale-edition.de>

O AUTOROCH

Mgr. Veronika Rácová, PhD. – pôsobí na Katedre slovenského jazyka a literatúry FF UKF v Nitre. Venuje sa súčasnej slovenskej literatúre, editorstvu a textológii. Je autorkou monografie *Na pomedzí škrupiny. O poézii Ivana Štrpku* (Ars Poetica, 2015). Spolupodielala sa na príprave kolektívnej monografie *Hľadanie súčasnosti. Slovenská literatúra začiatku 21. storočia* (LIC, 2014). V roku 2020 edične pripravila zborník vedeckých textov venovaných problematike textových variantov *Textologické štúdie* (UKF). Je tiež autorkou vysokoškolských učebných textov pre odbor editorstvo a vydavateľská prax *Základy editorstva 1* (UKF, 2021).

Mgr. Martin Navrátil, PhD. – pôsobí v Ústave slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied, v Oddelení textológie a digitálnych projektov. Venuje sa slovenskej poézii 20. storočia, editorstvu a textológii. Je autorom monografií *Pramene ranej poézie Vojtecha Mihálíka: Varianty – Revízie – Interpretácie* (VEDA, 2019) s priloženou digitálnou edíciou *Prepísané básne (1942 – 1950)* na DVD a *Neznáme dielo Vojtecha Mihálíka: Rekonštrukcia zbierky Ruža* (VEDA, 2021) s digitálnou edíciou zbierky na USB karte. Zo strojopisu pripravil na vydanie aj neznámu skladbu Vojtecha Mihálíka *Brána* (Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2018).

MENNÝ REGISTER

A

AMBRUŠ, Jozef 7, 17, 20, 21, 24, 31,
32, 36, 72, 73, 81, 82
ANTOŠOVÁ, Marcela 11
ARENĐTOVÁ, Hannah 51

B

BAGIN, Albín 45, 89, 90, 107
BAJZA, Jozef Ignác 80
BAKOŠ, Mikuláš 7, 23, 24, 28
BENIAK, Valentín 72, 75, 78, 94
BENKA, Martin 72
BEZRUC, Petr 86
BLAGOJ, Dmitrij Dmitrijevič 15
BOKNÍKOVÁ-TÓTHOVÁ, Andrea
(BOKNÍKOVÁ, Andrea) 79
BOTHOVÁ, Zuzana 109, 148
BOTTO, Ján 82
BREZINA, Ján 71
BRUNCLÍK, Jozef 90
BUZÁSSY, Ján 8, 9, 34, 45, 60, 89,
90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
98, 99, 100, 101, 106, 107, 108,
109, 113, 114, 115, 116, 118,
121, 122, 123, 125, 126, 128,
129, 130, 133, 134, 135, 139,
141, 142, 143, 144, 146, 147,
148, 150, 151, 152, 153

Č

ČERTÍK, Jozef 92
ČERVENKA, Miroslav 23, 47, 54,
55, 56, 57, 58, 135

D

DAŇHELKA, Jiří 51, 54
DE BIASI, Pierre-Marc 38, 40, 41,
42, 85
DEHMEL, Richard 73
DOBŠINSKÝ, Pavol 80
DUBAY, Anton Dezider 21
ĎURIČKOVÁ, Mária 80
ĎUROVIČ, Ľubomír 72

E

ELIOT, Thomas Stearns 93, 94, 95,
108, 109, 114, 122, 124, 141,
148, 151, 153

F

FABRY, Rudolf 75
FELDEK, Ľubomír 80, 97
FELIX, Jozef 7, 24, 25, 26, 46, 80
FLAIŠMAN, Jiří 9, 11, 12, 23, 43, 47,
50, 51, 60, 67, 69, 71, 84, 86

G

GÁFRIK, Michal 7, 9, 15, 17, 30, 31,
32, 36, 73
GARAJ, Ján K. 20
GAVLOVIČ, Hugolín 18
GAVURA, Ján 35, 61, 63, 90, 94, 95,
96, 98, 103, 110, 120
GINSBERG, Allen 97, 108, 109, 146
GÓRSKI, Konrad 15, 66
GRIŠUNIN, Andrej Leopoldovič 15

H

HABAJ, Michal 34
HAJKO, Dalimír 94, 152
HAMADA, Milan 61, 78, 79
HAMULJAK, Martin 83
HARANTA, Ján 34
HAVEL, Rudolf 12, 24, 50, 58, 62,
63, 71, 73
HEČKO, František 74, 99
HLBINA, Pavel Gašparovič 78
HOLLÝ, Ján 17, 18, 19, 21, 24, 80, 82
HOROV, Pavol 75, 78, 144
HOSTOVÁ, Ivana 95, 98, 151
HRONSKÝ, Jozef Cíger 34
HVIEZDOSLAV, Pavol Országh 6,
19, 25, 71, 75, 83

CH

CHALUPKA, Ján 83
CHALUPKA, Samo 19, 33
CHMEL, Rudolf 94, 152
CHORVÁTH, Michal 25

J

JESENSKÝ, Janko 25, 33
JÓNA, Eugen 72
JOYCE, James 85
JURÍK, Luboš 107

K

KALINČIAK, Ján 75
KAZALARSKA, Zornitza 79
KIŠŠ, Michal 83
KOLLÁR, Ján 80, 83
KOSÁK, Michal 9, 11, 12, 23, 42,
43, 47, 50, 51, 60, 67, 69, 71,
84, 86
KOSTRA, Ján 75, 80

KOT, Jozef 148
KOVAČKA, Miloš 34
KOVÁČ, Mikuláš 97
KRÁL, Fraňo 98
KRÁLÍK, Oldřich 9
KRÁL, Janko 27, 33, 46, 73
KRASKO, Ivan 9, 30, 31, 32, 36, 73,
75, 97
KRAUS, Cyril 15, 17, 23, 29, 30, 71,
72, 73, 81, 83
KRAUSOVÁ, Nora 57, 58, 59
KRČMÉRY, Štefan 19, 83
KRMAN, Daniel 17
KROČANOVÁ, Dagmar 34
KRUPA, Viktor 148
KUKUČÍN, Martin 19, 75
KUPEC, Ivan 75, 147
KUSÝ, Ivan 71
KUZMÁNY, Karol 19

L

LIBA, Peter 6, 29
LICHÁČOV, Dmitrij Sergejevič 16,
17, 53, 59, 60, 64, 66, 67, 68

M

MÁCHA, Karel Hynek 19
MARČOK, Viliam 92
MARÓTHY, Daniel 21
MARTÁK, Ján 20
MARTINČEK, Martin 72
MATEJOVIČ, Pavel 34, 45
MAŤOVČÍK, Augustín 36, 83
MATUŠKA, Alexander 35
MEČIAR, Stanislav 46
MEDVEĎ, Ján 74
MIHÁLIK, Vojtech 50, 75, 77, 80, 86,
98, 142, 165
MIHALKOVIČ, Boris 95, 96, 101

MIKO, František 7, 15
MIKULA, Valér 75, 78
MINÁČ, Vladimír 34, 45
MITANA, Dušan 74
MŇAČKO, Ladislav 75
MOJÍK, Ivan 92
MOTULKO, Ján 90
MRÁZ, Andrej 15
MUKAŘOVSKÝ, Jan 54, 55, 56, 58

N

NAVRÁTIL, Martin 50, 86
NIŽNÁNSKY, Jozef 80
NOGE, Július 25, 27, 31, 33, 93, 96
NOVOMESKÝ, Laco 72, 94

O

OKÁL, Miloslav 11
OLSON, Charles 147
ONDREJOVIČ, Slavomír 72
ONDREJOV, Ludo 33
ONDRUS, Miloš 63
ONDRUŠ, Ján 35, 50, 61, 62, 63, 75,
77, 94, 98
ORWELL, George 85
OTRUBA, Mojmir 37, 48, 51, 52,
68, 69

P

PALACH, Jan 96, 97, 137, 141, 142,
143, 144, 145, 146, 148
PASTIER, Oleg 146, 147
PAŠTEKA, Július 34
PAULINY-TÓTH, Viliam 83
PETRÍK, Vladimír 34, 83
PETRUS, Pavol 83
PIŠÚT, Milan 27, 73
PLÁVKA, Andrej 75
PLUTKO, Pavol 93

POUND, Ezra 95
PRÍDAVKOVÁ-MINÁRIKOVÁ,
Marianna (PRÍDAVKOVÁ,
Marianna) 15, 86
PROCHOROV, Jevgenij Ivanovič 15
PUŠKIN, Alexander Sergejevič 124

R

RÁCOVÁ, Veronika 35, 165
RÉDEY, Zoltán 61
REHÚŠ, Michal 61
REŠETKA, Michal 17, 18
RIZNER, Ludovít Vladimír 83
ROSENBAUM, Karol 7, 17, 20, 26, 27
RÚFUS, Milan 34, 72, 92, 121

S

SLÁDKOVIČ, Andrej 17, 18, 19, 33,
71, 73, 83
SLAVKOVIAN, Ján Švec 34
SLOBODA, Rudolf 74
SLOBODNÍK, Dušan 148
SMREK, Ján 34, 78
SOMOLAYOVÁ, Lubica 79
SPENSER, Edmund 95, 122, 148
STACHO, Ján 97
STRAUSS, Pavol 34

Š

ŠAFÁRIK, Pavol Jozef (ŠAFAŘÍK,
Pavol Josef) 80, 83
ŠIMKOVIČ, Alexander 82, 83
ŠKARVAN, Albert 36
ŠKULTÉTY, Jozef 19, 72, 82, 83
ŠMATLÁK, Stanislav 77, 78, 79, 83
ŠPIRIT, Michael 14, 53, 70
ŠPRINC, Mikuláš 34
ŠŤASTNÝ, Jaroslav 19

ŠTOREK, Břetislav 24, 52, 53, 54, 58,
62, 63, 73
ŠTRASSER, Ján 89, 100, 148, 152
ŠTRPKA, Ivan 75, 146
ŠTŮR, Ludovít 21, 72, 73

T

TABLIC, Bohuslav 17
TAJOVSKÝ, Jozef Gregor 25, 27
TANSELLE, George Thomas 47, 48
TATARKA, Dominik 74, 75, 98
TEPLAN, Dušan 8, 22, 83
TIMRAVA, Božena Slančíková 33
TOLLAROVICĚ, Peter 77
TOMČÍK, Miloš 75, 93
TURČÁNY, Viliam 79

V

VADKERTI-GAVORNÍKOVÁ, Lýdia
43, 44, 46, 92
VAJANSKÝ, Svetozár Hurban 78, 83
VÁLEK, Miroslav 75
VAŠÁK, Pavel 12
VAŠKO, Michal 34
VEIGL, Svetoslav 34
VIKTORIN, Jozef Karol 17, 18
VILIKOVSKÝ, Jan 21
VILIKOVSKÝ, Pavel 148
VLČEK, Jaroslav 19, 20
VONGREJ, Pavol 82
VRCHLICKÝ, Jaroslav 55

W

WIELAND, Babetta von 83

Z

ZÁBORSKÝ, Jonáš 80
ZAJAC, Peter 50, 109

ZAMBOR, Ján 96, 97, 98, 103, 107,
108, 109, 115, 125, 147, 148,
149
ZOLA, Émile 85
ZVONICKÝ, Gorazd 113

Ž

ŽARNOV, Andrej 34, 90
ŽÁRY, Štefan 75