

Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Filozofická fakulta

Zuzana BARIAKOVÁ
Martina KUBEALAKOVÁ
(eds.)

**PO STOPÁCH
LITERÁRNEJ VEDY
VÝBER PRÍSPEVKOV
ZO ŠTUDENTSKEJ
LITERÁRNOVEDNEJ KONFERENCIE
2009 – 2012**

Banská Bystrica 2019



Zuzana Bariaková – Martina Kubealaková (eds.)

Po stopách literárnej vedy: Výber príspevkov zo študentskej literárnovednej konferencie 2010 – 2012.

1. vyd. – Banská Bystrica : Belianum. Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2019. – 294 s. ISBN 978-80-557-1558-2

Recenzovali:

doc. Marína Speváková Šimáková, PhD.

Mgr. Paulína Šedíková Čuhová, PhD.

© Všetci autori a autorky, 2019

Editorky: Zuzana Bariaková, Martina Kubealaková

Zalomenie: Martina Kubealaková

Fotografie: Zuzana Bariaková

Ilustrácia: Ivana Sopková

Redakcia: Zuzana Bariaková, Martina Kubealaková

Za jazykovú správnosť zodpovedajú autor a autorky.

© Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2019

ISBN 978-80-557-1558-2



Ivana Sopková *Džbán* (2018)

Obsah

Predhovor	6
------------------	----------

2012

Hana Fodorová	
Zdanlivá symetria (autorská kniha)	10

Lubomír Gábor	
Epigram v období slovenského literárneho humanizmu a renesancie	43

Juliana Košútová	
Filozofia v poézii Egona Bondyho	71

2011

Katarína Kul'hová	
Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania	98

Juliana Košútová	
Dialogickosť v poetike W. Whitmana	126

2010

Veronika Ivanková

Analýza humoru v tvorbe Daniela Heviera 156

Ivana Klimová

Problém demarkačného kritéria a literárnej vedy 179

2009

Eva Šimonidesová

Biedermeier u Antona Ottmayera a Karola Kuzmányho 206

Lucia Škultétyová

Emancipačné prvky v diele Anna Kareninová 245

Eva Urbanová

Karel Plíhal – folkový poet? 270

Edičná poznámka

290

Predhovor

Zborník *Po stopách literárnej vedy : Výber príspevkov zo študentskej literárnovednej konferencie 2009 – 2012* obsahuje výber najúspešnejších študentských prác, ktoré sa v danom období predstavili na študentskej vedeckej aktivite v rámci literárnovednej sekcie a sekcie didaktiky literatúry na Katedre slovenského jazyka a literatúry Fakulty humanitných vied, t. č. Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici.

6

Spolu so zborníkom z rokov 2016 – 2018 a 2013 – 2015 predstavuje snahu zachovať a sprístupniť študentské práce, a tým ilustrovať úroveň študentskej vedy a rôznorodé literárne alebo didaktické záujmy našich študentiek a študentov. Z každého roka sú uverejnené najúspešnejšie práce, t. j. tie, ktoré ocenila odborná porota zložená z členov a členiek katedry, tiež práce, ktoré ako najlepšie hodnotilo študentské publikum, vo veľmi častej zhode s vyhlásenými výsledkami, ale aj práce, ktoré nezískali ocenenie, ale svojím obsahom ich zostavovateľky pokladajú za inšpiratívne. Vo viacerých prípadoch takto zameraného

zborníkového seriálu je možné dokonca sledovať aj vývoj literárneho záujmu a uvažovania, keďže niektorí študenti a študentky sa do študentskej vedeckej aktivity zapájali opakovane, čo sa v nejednom prípade pretavilo aj v pokračovaní v štúdiu na doktorandskom stupni.

Motívom na vydanie boli nielen vynikajúce ohlasy z domácich i zahraničných vysokoškolských a akademických inštitúcií, keď naši študenti a študentky získavali aj externé ocenenia (reprezentácia na medzinárodnej študentskej literárnovednej konferencii organizovanej Ústavom pre českú literatúru Akadémie vied ČR v spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovej v Prahe; ocenenia na študentskej konferencii Túry do teXtúry na Katolíckej univerzite v Ružomberku a iné), ale aj zámer zachytiť v čase úroveň často prvých literárnovedných pokusov najmladšej generácie. Nejde však o kroniku, skôr o inšpiratívnu, stále živú knihu pre ďalších záujemcov a záujemkyne o literatúru s možnosťou oboznámiť sa so špecifickými témami, ktoré zvyčajne nie sú súčasťou povinných predmetov.

Poradie zborníkových príspevkov rešpektuje výsledky hodnotenia komisií, avšak optimálny spôsob ich čítania je na čitateľovej či čitateľkinej ľubovôli. Za každým z nich sa

nachádza autorský medailón a zásadné konštatovania z odborných posudkov, ktoré hodnotili ich písomnú podobu. Je treba mať na pamäti, že do hodnotenia na študentskej vedeckej aktivite vstupuje aj rozmer prezentácie živého vystúpenia.

Zborník otvára výtvarné dielo študentky Ivany Sopkovej, ktorá v roku 2018 absolvovala štúdium slovenského jazyka a literatúry a výtvarného umenia, s názvom *Džbán* na motívy rozprávky Pavla Dobšinského. Všetky doteraz spomínané faktory spoluvytvárajú zaujímavú definitívnu podobu zborníka, ktorý zrkadlí mnohé nádejné odborné, ale i umelecké začiatky.

2012



← Ocenená zostava

↓ Autorská kniha
Hany Fodorovej



Hana Fodorová

Zdanlivá symetria (autorská kniha)

Kľúčové slová

autorská kniha, bibliofília, krásna kniha, kniha-objekt, *Zdanlivá symetria*

Autorská kniha

v širšom historicko-teoretickom kontexte

Autorská kniha, krásna kniha, bibliofília či avantgardná kniha. To všetko sú pojmy stále málo známe. Existuje len minimum publikácií, ktoré sa venujú tomuto druhu kníh a práve autorská kniha stála pri samotnom zrode knihy. Časy, keď bol vydavateľ zároveň kníhtlačiar a majiteľ tlačiarne, sú dávno zabudnuté. V dnešnej dobe nie je potrebné, aby vydavateľ ovládal techniku tlače, mal grafické či typografické znalosti. Tiež sa často nestáva, aby bol ilustrátor zároveň aj spisovateľom. Zamyslime sa, prečo je to tak.

V bežnej praxi ilustrátor dostane text, ktorý má výtvorne spracovať (musí sa mu prispôbiť) a až potom ide rukopis a ilustrácie ku grafikovi (a typografovi), ktorý má vytvoriť konečnú podobu knihy. Pri tomto procese by

mali všetci zúčastní spolupracovať na tvorbe každej časti knihy (ilustrácia, text, grafika, typografia), ale často sa to nedeje. Potom môže nastať situácia, že kniha nepôsobí ako jeden celok.

Ak by sme si položili otázku, ako predísť formálnej (a niekedy aj obsahovej) nerovnováhe knihy, odpoveď by bola jednoduchá – spisovateľ, ilustrátor a grafik by mali byť tá istá osoba. Takýto autor by si mohol určiť obsah aj formu svojho diela sám. Išlo by o akúsi syntézu obrazu (respektíve vzhľadu) a textu vo forme autorskej knihy.

V histórii je veľa záznamov o tom, že obraz a text môžu koexistovať ako jeden esteticko-výpovedný celok. Už v starovekom Egypte pásové ilustrácie v *Knihe mŕtvych* dotváral text písaný pod obrázkami. V antickom období možno nájsť tiež obrazy sprevádzané textom alebo obrazy, v ktorých je text priamo zakomponovaný. Prepojenie obrazu a slova súvisí aj s vývojom písma, ktorému predchádzali piktogramy (napríklad hieroglyfické písmo).

Výtvarné usporiadanie písma vždy zaujímaloby tých, čo vytvárali knihy. Či išlo o gotické iniciály, Gutenbergovu tlač, alebo o písmo na secesných plagátoch. Aj dnes je veľký záujem o písmo ako o artefakt. Pozrime sa len na prejavy streetartového graffiti (často doplneného obrazom),

s ktorým sa stretávame na každom kroku. Takýto typ písma je možné uplatniť aj v tlači. V počítačovej dobe môže byť „grafikom“ každý, pretože tvorba vlastného písma v rôznych grafických programoch nie je žiadny problém.

Prikláňame sa k názoru, že by bolo ideálne, keby kniha mala len jedného autora, ktorý by si vytvoril alebo vybral okrem vlastného typu písma aj jej obsah a formálny vzhľad. Takéto knihy, ktoré majú len jedného autora sa nazývajú autorské. **Autorská kniha** (umelecká kniha) „je vo vizuálnom umení kniha, ktorej obrazovú a obyčajne aj textovú časť vytvoril jeden autor“ (Geržová, 1998, s. 26).

Bežná kniha vychádza vo svojom riešení predovšetkým z problematiky tlače; jej technológie, ktorá je východiskom jednotlivých sprostredkovaní informácie slovom a obrazom. Knihu spracováva väčšinou kolektív odborníkov, ktorí neustále túto technológiu zlepšujú. Z technologických možností vyplýva aj spôsob funkčného zavŕšenia takejto knihy väzbou, ktorá spolu s obálkou poskytuje prvú vizuálnu informáciu o obsahu diela (Šejna, 1987). Autorská kniha, keďže je spracovaná iba jednou osobou, nemusí byť vôbec knihou tlačenou, a tak nemusí vychádzať z problematiky tlače. Môže ísť teda o knihu, autentický originál, ktorý je akokoľvek formálne riešený.

Známejší pojem ako autorská kniha je zrejme pojem bibliofília či krásna kniha, ktorý značí vzácnu knihu vynikajúcu umeleckou grafickou úpravou a technickým spracovaním, vydanú obyčajne v malom náklade (Ivanovová-Šalingová – Maníková, 1990). Takéto „krásne knihy“ nemusia byť nutne dielom jedného autora, ale ich výtvarné spracovanie je napohľad veľmi špecifické a obsahovo i formálne prepojené s textom natoľko, že sa nám kniha javí ako jeden komplexný celok. Takouto knihou je v súčasnosti napríklad nové vydanie knihy *Tracyho tiger* (autor: W. Saroyan, ilustrácia: Martina Matlovičová, 2009) alebo *V melónovom cukre* (autor: R. Brautigan, ilustrácia: Daniela Olejníková, 2011). Napriek tomu, že vydanie týchto experimentálnych kníh znamenalo pre vydavateľstvo Artforum isté riziko, knihy vyšli a tešia sa veľkému úspechu. Na stránkach vydavateľstva sa objavil článok, ktorého titulok hovorí: „Všetci v Artfore sa museli zbláznit“ (Močková, 2011). Ďalej sa pri uvedení týchto kníh do obehu uvádza: „Knihy *V melónovom cukre* a *Tracyho tiger* jsou ukázkou toho, jak si v Artforu predstavujeme krásnou knihu“ (Weiss, 2012).

Tu vidíme, že aj dnes je ambícia tvoriť krásne knihy, no často len zo strany ilustrátora, ktorý vyvinie iniciatívu

a spracuje, tak ako je to v prípade Daniely Olejníkovej, svoj obľúbený text do obrazovej podoby. Podobne rozmýšľali aj výtvarníci v minulosti, keď medzi svoje umelecké diela zaradili aj tvorbu autorských alebo krásnych kníh.

Históriu autorskej knihy otvára už v 19. storočí ilustrované dielo Williama Blakea. Neskôr sa toto médium objavuje v dadaizme a surrealizme, zastúpené napríklad v dielach Maxa Ernsta či Marcela Duchampa. V druhej polovici 20. storočia sa autorskou knihou zaoberajú výtvarníci blízki fluxusu, popartu a konceptuálnemu umeniu. Na Slovensku je v tomto období vplyv kníh J. Váchala sprostredkovaný interpretovanými knihami Rudolfa Filu.¹

Pre výtvarníka je však kniha zaujímavá často z iných dôvodov ako pre bežného konzumenta literatúry. Knihu vníma ako objekt, všíma si jej stavbu a môže ju využiť ako médium vlastnej autorskej výpovede. Alebo mu je inšpiráciou pre tvorbu vlastného objektu, teda vytvoreni skulptúry inšpirovanej stavbou knihy či inštalácie skonštruovanej z kníh. Pojem kniha ako objekt vzniká na pozadí zmeny v kultúre v 20. storočí, ktorá umožnila

¹ Pozri napr.: ŠTOFKO, M.: *Od abstrakcie po živé umenie*. Bratislava : SLOVART, 2007.

oddelenie textu knihy (koncept art) a jej formy (objektové umenia) a ich nezávislú umeleckú existenciu (Geržová, 1998). U nás sa venuje tvorbe takýchto objektov napríklad Dezidér Tóth, dnes známejší ako Monografista T. D., či Rudolf Fila, ktorý sa zaujíma o knihu ako otvorený systém a vkladá do nej svoje vlastné výtvarné interpretácie.

Tu sa nám ponúka ďalší druh autorskej knihy, interpretovaná kniha. Ide o knihu, ktorá vzniká výtvarnou interpretáciou (zásahmi do textovej a výtvarnej časti jednotlivých strán privlastnenej knihy – premalbou, prekreslením, kolážou, vymazaním) už existujúcich knižných exponátov iného autora (napr. R. Fila: dekalk – farebná hmota rozmiestnená aj na prázdnej – protiahlejšej strane) (Geržová, 1998).

Ďalším príbuzným pojmom autorskej knihy sú postmoderné knihy. Ak sa pozrieme na problematiku postmoderných kníh na Slovensku, môžeme povedať, že ide o knihy venované špecifickému divákovi, pretože výskyt takýchto kníh zaznamenávame najmä v literatúre pre deti a mládež. Tieto knihy vznikajú zväčša spoluprácou dvoch autorov (spisovateľ, výtvarník), ktorí pracujú na knihe ako na jednom ideovom koncepte. Príkladom takéhoto typu knihy je kniha Viliama Klimáčka a Deža Tótha *Noha k nohe* z roku 1996. Autori knihy v nej postupne odhaľujú tajomstvá stôp okolo nás

(noha k nohe – strana k strane). Kniha je syntézou formy a obsahu, ale stále je z formálneho hľadiska riešená ako klasická kniha (tvar knihy, knižná väzba). Iným príkladom, kde je výtvarník zároveň spisovateľom, je kniha od Deža Tótha *Maska*, kde podáva stručné návody, ako si urobiť masku. Medzi spisovateľov, ktorí si sami ilustrovali svoje knihy, patria napríklad Daniel Havier: *Päťka z nudy*; Daniel Pastirčák: *Damianova rieka*; Jozef Čapek: *Rozprávky o psíčkovi a mačičke* atď.

Ako bolo ozrejmene, autorská kniha disponuje veľkým aparátom možností jej realizácie. Bohužiaľ, zatiaľ nie je bežné stretnúť sa s autorskou knihou v kníhkupectve. Takúto možnosť ponúkajú zatiaľ len výstavy už spomenutých výtvarníkov (iste aj mnohých ďalších) či rôzne prehliadky študentských prác. Jednou z nich je aj prehliadka autorských kníh *Fenomén kniha*, ktorú každoročne organizuje Katedra výtvarnej výchovy Pedagogickej fakulty Masarykovej univerzity v Brne. Táto prehliadka, ktorá ma za sebou už 13. ročník súťaže, ponúka možnosť prihlásiť sa nielen českým študentom a študentkám.

Podobne ako mnohí ďalší študenti a študentky, aj ja som sa zúčastnila v roku 2011 prehliadky *Fenomén kniha* so svojou autorskou knihou *Zdanlivá symetria*. Táto kniha je súčasťou väčšieho výtvarného celku pod rovnomenným názvom, ktorý obsahuje celkom štyri výsledné autorské knihy. Dve „papierové“ a dve „silonkové“. Je v nich uplatnený princíp komplexnosti

a súvzťažnosti formy a obsahu, o ktorom sme hovorili skôr. Jadrom a zároveň aj cieľom našej práce bude výtvarno-literárna interpretácia daných kníh.

Zdanlivá symetria

Na počiatku vzniku autorských kníh, a teda aj výtvarnej výpovede *Zdanlivý symetria*, boli básne. Tieto vznikli zväčša spontánnymi voľnými básnickými improvizáciami na tému *Nezosmilníš*, ktorej výtvarné spracovanie predchádzalo konceptu *Zdanlivej symetrie*. Téma šiesteho Božieho prikázania bola spracovaná formou videoperformancie. Jej scenár tvorili z veľkej časti básne (akrostichy), ktoré sú použité v jednej zo „silonkových kníh“ (napr.: *Hriech*, *Smilstvo*, *Sexuálne chútky*), a tematizujú skutky tela, tak ako ich uvádza katolícka cirkev, ale transformujú tieto pojmy do intímneho prežívania jednotlivkyne.

Videoperformancia *Nezosmilníš* sa stala podnetom na jej opätovné spracovanie, najprv v podobe autorskej knihy a neskôr v podobe pokračovania videoperformancie. Avšak tieto dve spracovania už boli tvorené pod novým názvom (zároveň aj novou koncepciou) *Zdanlivá symetria*.

Na pozadí vytvárania krátkého filmu (ako podkladu k videoperformancii) vznikla programová a formotvorná báseň *Zdanlivá symetria*, ktorá je uvedená v oboch „papierových“ a v jednej „silonkovej“ autorskej knihe.

Výsledným autorským knihám predchádzalo množstvo materiálových a technologických skúšok, ktoré skúmali knihu ako výtvarné médium. Autorská kniha bola využitá ako výtvarný výrazový prostriedok. Zo sémantického hľadiska možno hovoriť o jej metaforickom charaktere, zo semiologického o jej ikonickom² charaktere.

Začnime teda pri znakovom význame autorských kníh. Dalo by sa povedať, že všetky štyri majú ikonický charakter, pretože pomocou metonymie znázorňujú časť ženského tela (nohu, stehno). Naznačuje to tvar každej z kníh, v niektorých prípadoch aj knižná väzba („papierové“ knihy), ktorá nápadne pripomína ženský podvázok.

Ikonický je tiež charakter použitých materiálov, ktoré sa explicitne zviažu s témou *Zdanlivej symetrie* medzi mužom a ženou. Vo výtvarnej výpovedi ide o popretie či vyzdvihnutie symetrie medzi ženou a mužom, keďže

² Ikonický v zmysle Peirceovej teórie znaku, v ktorej rozoznáva tri druhy znaku: ikon, index, symbol. Ikonický znak sa podľa neho vyznačuje vonkajšou zhodnosťou s označovaným objektom či udalosťou (Štofko, 2007).

symetria je vlastne „rozložiteľnosť na dve rovnaké časti“ (Ivanová-Šalingová – Maníková, 1990, s. 837); vyvstáva tu otázka, či niektorá z častí (mužská či ženská) prevažuje, či môže byť ich vzťah súmerným, teda či je rola ženy a muža vo vzťahu rovnocenná.

Použitím rôznych materiálov je naznačený charakter partnerského vzťahu. Silonky majú evokovať tzv. „ženskost“, rafinovanosť, potrebu páčiť sa, ale tiež akési napätie medzi partnermi, možno sexuálne, možno psychologické. Toto napätie je podporené samotnými vlastnosťami siloniek, teda ich elasticnosťou, pružnosťou, ale aj držaním tvaru na postave. Silonky tiež môžu vzbudzovať v žene nepríjemný pocit stiesnenosti a „zošňurovania“, ktorý môže byť tiež istým prvkom napätia pri ich nosení. Pocity ženy „uväznenej“ v silonkách muži však často nezohľadňujú, zaujíma ich len výsledok, teda ako ženské nohy v silonkách vyzerajú.

Čipka je podobne ako silonky súčasťou ženskej garderoby, a teda prináleží jej byť umiestnená na ženskom tele, najlepšie v intímnych partiách; je tiež výrazom čohosi honosného, príležitostného, čím sa zdôrazňuje dôležitosť či výnimočnosť situácie, v ktorej je čipka použitá (exkluzívna spodná bielizeň, svadobný podvázok, lemovanie dekoltu,

obrubenie sukne atď.). Pri zamýšľaní sa nad týmito materiálmi možno odhaliť charakter vzťahu muža k žene (ak je napríklad očarený nohami v silonkách), ale aj vzťahu žene k mužovi (ak tá si silonky oblečie za určitým zámerom).

Ikonický charakter autorských kníh dotvára aj ich farebnosť. Napríklad jedna zo „silonkových“ má „telovú“ (čiasťočne aj hnedú) farbu, čím evokuje skutočnú ženskú nohu odetú v silonkách; ďalšia zo „silonkových“ kníh je zaodetá v čiernych a červených silonkách, čo má z časti aj symbolický charakter (červená – láska, erotika, vášeň; čierna – elegancia, príťažlivosť).

Ako sme naznačili, už len vonkajší formálny vzhľad autorských kníh nám ponúka rôzne východiská a podnety na interpretáciu. A tento vizuálny vnem v nás môže prebudiť túžbu po odhalení (otvorení) tajomstva, ktoré sa skrýva vo vnútri knihy.

Už bolo spomenuté, že programovou básňou spomedzi všetkých básní uvedených v autorských knihách je báseň *Zdanlivá symetria*. Dalo by sa o nej hovoriť ako o „symetrickej básni“, keďže je formálne komponovaná na stred pomyselnej vertikálnej osi. V jej centre stoja tri

grafémy N, I, E, ktoré sa opakujú v každom verši a majú formálny i obsahový význam.

Z formálneho hľadiska tvoria tri grafémy hranicu medzi „zrkadlovým“ odrazom slov na pravej strane vertikálnej osi. Tak vytvárajú ilúziu symetrickosti básne, ktorá v skutočnosti symetrická nie je. Hovorme preto o *zdanlivo* symetrickej básni.

**milovaNIEnavolím
sneNIEiné
vlneNIElen
NIE
spaNIE
vstávaNIEsastáva
vyzliekaNIEtielka
obliekaNIEbielka
AHA**

Z obsahového hľadiska možno hovoriť o sémantickom význame troch grafém, ktoré tvoria slovo NIE, teda partikulu vyjadrujúcu odmietavý postoj. Tento je, zdá sa, v kontraste s významom básne, ktorá tematizuje „milovanie“, v zmysle sexuálneho aktu. Kontrast však zjemňuje „zrkadlový“ význam slov na pravej strane osi: „*milovanie navolím*“. Verbum „navolím“ signalizuje akési programové nastavenie milovania. Teda nejde o romantické zachytenie tohto aktu. Skôr ide o poukázanie na zautomatizovanie, zovšednenie milovania, vtedy odmietavé NIE hovorí za odmietnutie tohto naprogramovania a nie za odmietnutie milovania.

Symetrickosti básne napomáha aj *zdanlivá* symetrickosť jednotlivých slov vo veršoch: „*milova – nie – navolím*“. Ide o „zrkadlový odraz“ pravej a ľavej časti básne (rozdelenej spomínanou osou). Pravá a ľavá časť sa líšia minimálne zmenou kvantity vokálu „i“ („milovanie – navolím“), ak nie úplnou zmenou juxtaopozície prvkov (grafém), napríklad: „*vstávanie – sa stáva*“. Aj napriek týmto zámenám je tu stále zachovaná akási podobnosť medzi ľavou a pravou stranou, čo je aj jeden z dôvodov, prečo pôsobí báseň symetricky.

Báseň sémanticky (významovo) aj formálne (graficky) uzatvára symetrické slovo AHA, ktoré ponúka niekoľko možných interpretácií. Môže ísť napríklad o to, že autor v závere niečo pochopil alebo na niečo prišiel, alebo možno chce na niečo poukázať. Rozdielnosť interpretácie sa môže potvrdiť či modifikovať v konkrétnom prehovore – ústnom prejave/prednese, kde interpret využije suprasegmentálne jazykové prvky (dôraz, hlasová modulácia, pauza), a tak určí podstatu básne. Aj týmto je báseň otvoreným systémom, ktorý predpokladá tvorivú činnosť čitateľa a jeho vlastnú interpretáciu v procese recepcie.

Táto báseň je programovou, lebo obsahovo i formálne zahŕňa program (koncept) obsiahnutý vo všetkých použitých básňach i samotnom výstupe autorskej knihy. Program básne (a teda aj všetkých ostatných básní uvedených v autorských knihách) je takýto: báseň je otvoreným systémom, ktorý počíta s účasťou percipienta na pretváraní a ďalšom manipulovaní s jej obsahom a formou; báseň je alebo sa stáva interakčným dielom, ktoré je funkčne viazané na médium jej prevedenia (autorskú knihu), toto ju dotvára a ponúka priestor ďalším úvahám s ňou spojených.

Treba ešte dodať, že podobne ako báseň, aj výtvarné spracovanie autorskej knihy predpokladá spoluúčasť diváka/čitateľa/percipienta na jej dekodovaní. Už len fakt, že dielo je spracované formou „knihy“ napovedá, že autorovým zámerom bolo sprístupnenie autorskej výpovede percipientovi do najvyššej miery, autorka chce, aby sa percipient na umelecké dielo nielen díval, ale aby ho vzal aj do ruky, a tak odhaľoval jeho haptickú, vizuálnu, sémantickú a napokon aj literárnu podstatu.

Zopakujme, že „silonkové knihy“ môžu evokovať ženskú nohu v silonkách, pod ktorými je natlačená báseň (akoby „na koži“). Básne, ktoré obsahujú „silonkové“ knihy,

možno jednoznačne sémanticky vymedziť ako ľúbostné s akcentom lascívnosti. Toto tematizovanie (ako sme uviedli skôr) navodzuje už samotný vzhľad kníh. Príkladom toho je aj *čierno-červená „silonková“ kniha*, ktorá je zostavená z niekoľkých kartónových listov obtiahnutých v čiernych a červených vzorovaných silonkách. Už samotná farebnosť napovedá obsah knihy.

Uvedená autorská kniha by mohla pre jej jednoznačné vizuálne pôsobenie postrádať textovú časť, a tak by sa stala neiterdisciplinárnym výtvarným artefaktom. Avšak autorka chce

24

využiť moment prekvapenia, a tak vkladá medzi dva vnútorné listy knihy (ktoré sú navlečené v jednej

**blízko pri sebe
neovládání rozumom
d'aleko od seba
přitáhovaní k sebe**

silonke) krátku štvorveršovú báseň, čím vytvára lettristické výtvarné dielo alebo (z iného pohľadu) dielo experimentálnej poézie, čiže dielo literárne. Tu sa črtá aj pomyselná hranica medzi dvoma disciplínami, výtvarným a slovesným umením.

Báseň, ktorú obsahuje kniha, sémanticky dopĺňa autorský zámer, pričom sa ho nesnaží kopírovať, ilustrovať, ale rozširovať. Keďže autorská kniha svojím vzhľadom signalizuje ženskú nohu v silonkách a otvorením knihy na

správnom mieste sa posúvame na ženskom tele aj vyššie, potom štvorveršie len dopĺňa výtvarný zámer. Slovné spojenie „*neovládání rozumom*“ napovedá opäť stratu zábran pri akte lásky a dvojveršie „*d'aleko od seba / přitahování k sebe*“ zas túžbu milencov v dobe odlúčenia. Báseň je vlastne konštatovaním skutočnosti vznikajúcej na pozadí mileneckého vzťahu. Tým, že ju autorka zaradila do celku autorskej knihy, poukazuje opäť na iróniu a banalitu mileneckého vzťahu, ktorý je založený len na obyčajnom pudovom akte a jeho racionálnom spracúvaní.

Druhá „silonková kniha“ zostavená z rôznych odtieňov „telových“ siloniek obsahuje najväčší počet básní. Čo sa týka vzhľadu knihy, opäť ide o ženskú nohu v silonkách, na ktorej sú natlačené básne (ide o ručnú tlač pomocou gumených grafém vsadených do malej matrice). Táto kniha už nepúta natoľko svojou farebnosťou, farebnosť je tu monochromatická. Kniha na pohľad zaujme väzbou, zostavenou z prúžkov siloniek rôzneho odtieňa „telovej“ farby, ktorá je typická pre silonky. Kniha ako jediná obsahuje aj titul/názov *Zdanlivá symetria*, ktorý je uvedený na väzbe.

Básne v druhej „silonkovej“ knihe možno začleniť do dvoch formálne diferencovaných celkov. Prvý celok

združuje básne – akrostichy,
druhý špecifické básne
formálne voľnejšie a obsahovo
podobne tematizované.

Z týchto dvoch skupín sa
obsahovo vymaňuje úvodná
báseň, ktorou autorka
prehovára k čitateľov:

**séria básní
so zvláštnou príchut'ou
surové slová
zabalené
do alobalu
predložené tebe
predložené mnou
momentálne
zajtra možno nebudú
žiadne**

„*predložené tebe*“. Uvádza svoju

básnickú zbierku ako „*sériu básní so zvláštnou príchut'ou*“
a naráža na spôsob svojej tvorby: „*zajtra možno nebudú
žiadne*“. Báseň napovedá aj poetiku zbierky „*surové slová
zabalené do alobalu*“, čo signalizuje princíp tvorenia básní,
snahu o aktualizáciu holého významu slova a jeho nevšedné
kontextovanie, spojenie so slovom, s ktorým vytvorí určitý
kontrast, ako sa presvedčí čitateľ aj ďalej. Kľúčovým je
zrejme verš: „*predložené mnou*“, kde je explicitne vyjadrené,
že lyrický subjekt sa bude kryť so subjektom autorským.
Slovo „momentálne“ odkazuje zas na prchavosť momentu,
v ktorom bola báseň napísaná. Autorka tým možno odкрýva
aj charakter všetkých básní zbierky, teda, že ide o akési
momentky z jej života. Báseň ako „fotografická snímka“ jej

duše vždy vynáša na povrch nejakú emóciu či iný duševný poryv a to je zrejme aj zdrojom tvorenia všetkých jej básní.

Od uvedených dvoch celkov sa okrem úvodnej básne líši aj „symetrická“ báseň *Zdanlivá symetria*, ktorá už bola spomenutá. V tejto knihe vytvára funkčnú logickú následnosť a je tematicky spätá s ostatnými, ale formálne sa spomedzi nich vymedzuje.

Po úvodnej básni nasleduje krátka štvorveršová báseň, ktorá navodzuje už hlavnú tému spoločnú pre básne prichádzajúce a možno ju začleniť do celku špecifických básní s podobnou tematikou. Je to téma vzťahu dvoch ľudí. Zámerne neuvádzame „téma lásky“, ale vzťahu, pretože zatiaľ nevieme, či ide naozaj o lásku. Verše: „*vzťah verbalizovaný / a racionálne realizovaný*“ naznačujú, že zrejme nepôjde o vzťah sentimentálny a platonický, ale skôr o vzťah pragmatický a racionálny, v ktorom je takouto aj komunikácia.

Všimnime si, že posledné dva verše, ktoré už boli v inej súvislosti použité v prvej „silonkovej“ knihe, sú z básne formálne vyčlenené svojím

**sme trojbodková
záležitosť vzťah
verbalizovaný
a racionálne
realizovaný blízko pri
sebe neovládání
rozumom
ďaleko od seba
priťahovaní k sebe**

odlišným riešením medziznakových medzier (rovnako je to v knihe). V prvom verši „*d'aleko od seba*“ je rozstup jednotlivých grafém väčší, čo súvisí so sémantickým významom týchto slov. Taktiež v druhom verši „*priťahovaný k sebe*“ je formálne vyčlenené slovo „k sebe“, ktorého rozstup grafém je naopak menší, a takisto súvisí so sémantickým významom daného výrazu.

Autorka buduje báseň na princípe *in medias res*, začína opisom situácie, v ktorej sa vzťah nachádza: „*sme trojbodková záležitosť*“. Na miesto „my sme“ použije iba „sme“, čím navodzuje atmosféru rozhovoru. Vťahuje čitateľa do priestoru, kde mu bude rozprávať svoj príbeh, a oslovuje ho hneď takouto netradičnou metaforou, v ktorej chce zrejme naznačiť, že o danom vzťahu sa ani veľmi neoplatí hovoriť. Tu sa opäť objavuje banalita, ktorú autorka vkladá do textu (podobne ako v programovej básni). Naráža tiež na veľmi vyvinutú formu komunikácie v opisovanom vzťahu „*vzťah verbalizovaný*“, čo by mohlo dokladovať jeho úspešnosť, ale vzápätí dodáva „*a racionálne realizovaný*“, čo uberá forme vzťahu na hodnotu, pretože vzťah by mal obsahovať aj čosi viac ako racionálne zvažovanie a posudzovanie jeho hodnoty. Autorka poukazuje na dnešné chápanie vzťahu, kde sa

partneri nechcú viazať, nechcú sa „zraniť“, a tak radšej všetko okolo vzťahu zvažujú veľmi racionálne, často až vypočítavo.

V štvrtom a piatom verši básne opäť naráža na ono spojivo tohto vzťahu, teda na jeho sexuálny charakter, ktorý ale nie je celkom bez emócií: *„blízko pri sebe / neovládání rozumom“*. Na koniec autorka teda tvrdenie o prísnej racionalite popiera a priznáva, že vo vzťahu sa nedá existovať celkom bez emócií, aj keď sa o to človek usiluje. Priznáva, že muž a žena sú *„ďaleko od seba / priťahovaní k sebe“*, teda že sa navzájom potrebujú, aj keď je ich vzťah zdanlivo racionálny a pragmatický.

Venujeme sa teraz básňam z celku akrostichov. V knihe sa nachádzajú celkom tri takéto básne. Všetky majú silné erotické ladenie, ktoré súvisí so „zakázaným ovocím“. Tematizujú takzvané *„skutky tela“*, ako ich uvádza katolícka

cirkev, <i>hriech & smilstvo</i> . Básne	Súmrak v duši
vznikli na podnet uvedených slov,	Múti rozum
a to doslovne. Autorka pri ich	Ilegálne navádza na
písaní využila metódu voľných	Lož a súlož
asociácií, pričom uplatnila formu	Sexuálne hry
akrostichu, ktorá jej poskytla	Tvojho podvedomia
	Vedomím
	Onanovaním nevedomia

východiskové začiatkové písmená veršov. Pozrime sa teda aspoň na jednu z týchto básní podrobnejšie.

Báseň *Smilstvo* je zaradená zhruba v strede zbierky. Motív sexuálneho napätia medzi mužom a ženou je tu už naplno rozvinutý: „*lož a súlož / sexuálne hry*“. V úvodnom verši je opäť navodená atmosféra, v akej sa bude báseň odohrávať: „*súmrak v duši*“. Tu sa objavuje už spomenutý rozmer básní – fotografických snímok, autorka uvádza stav, v akom sa práve lyrický subjekt (alebo ona sama) nachádza. Nasledujúci verš: „*mútirozum*“ prezrádza, čo „*súmrak v duši*“ spôsobuje. Ďalej sa dozvedáme, že tento „*súmrak*“ tiež „*navádza na lož a súlož*“, tu chce autorka zrejme poukázať na to, ako sexuálna príťažlivosť k nejakej osobe (mužovi) spôsobuje rozruch v myšlienkach, akési ich zatemnenie až pomútenie. Toto potom bráni v *onom* racionálnom zvažovaní situácie (ktoré bolo uvedené v úvode zbierky) a človek sa tu takmer „nevedome“ púšťa do akýchsi „hier“, ktoré by mu inak neboli vlastnými. Teda tento „*smútok v duši*“ vyvoláva v predstavách „*Sexuálne hry / Tvojho podvedomia / Vedomím onanovaním nevedomia*“. Posledný verš napovedá aj spôsob, ktorým autorka vytvára tento typ básne (akrostich), teda ho tvorí „*Vedomím onanovaním nevedomia*“, čo by v preklade mohlo znamenať

pomocou podvedomých asociácií vyvolaných názvom básne *Smilstvo*.

Ďalšou z celku špecifických básní je najdlhšia báseň zbierky, akronym: <i>Tajná vášeň</i> <i>objíme ti telo</i>. V zbierke básní je zaradená hneď za <i>Smilstvom</i>, na ktoré obsahovo nadväzuje. Zatiaľ čo v <i>Smilstve</i> išlo ešte len o akési „nemravné“ túžbou hnané myšlienky, tu už ide	tajná vášeň objíme ti telo strach, jemné záchvevy tam dolu keby sa mi veľmi chcelo nepustím ťa nemôť byť spolu záblesky blesky ochrana do rána neboj sa nespím strážiš ma strážim ťa som požehnaná panna
---	---

o ich realizáciu. Pribeh sexuálneho aktu, ale autorka už nezobrazuje striktne racionálnou optikou. Tu upúšťa aj od ekonomizácie výrazu a používa oveľa viac sloviess, vďaka čomu tušíme za plánom básne jej „dej“, už len tým, že ide o priebeh nejakej činnosti, ktorá sa odohráva v určitom čase: „*ochrana do rána*“. Zmena tejto optiky môže vychádzať z rôznych ohnísk. Lyrický subjekt – žena je predsa len pokorená svojou túžbou, a tak odhadzuje masku „rationality“, ktorú nosila počas predošlých fáz. Ďalšou možnosťou je, že báseň hovorí o inom jej vzťahu

(romániku), plnom všetkého toho, čo nenašla v predchádzajúcom.

Vidíme tu istý posun aj v estetickej úrovni básne. Od náznakovosti, skratkovitosti až fragmentárnosti sa dostávame k inému typu náznaku, no už nie takému funkčnému ako doteraz. Básnická figúra „*tajná vášeň objíme ti telo*“ je neosobná, až veľmi poetická, a teda oveľa menej výpovednejšia a pôsobivejšia ako básnický prostriedok „*sme trojbodková záležitosť*“. Do básne sa vkráda aj akýsi sentiment, najmä vo veršoch: „*nepustím ťa / nemôť byť spolu*“, čo znižuje hodnotu básne prvoplánovým navodením romantickej lásky.

Ak teda táto báseň nemá esteticky rovnocennú funkciu ako ostatné básne, je na mieste otázka, prečo ju autorka zaradila do zbierky. Povedzme, že je plynulým prechodom, medzičlánkom medzi *Smilstvom* a básňou, ktorá nasleduje: *Hriech*. Ale okrem tejto obsahovej súvzťažnosti môžeme nájsť v uvedenej básni aj prvky, ktoré jej zaradenie v zbierke oprávňujú. Napríklad slovné spojenie „*ochrana do rána*“ môže v inej intonácii (ako sentimentálno-poetickej) vyznieť paradoxne nesentimentálne. Ako ochrana čohosi pominuteľného, čo sa rozplynie v okamihu, keď muž ráno odíde od ženy. A tiež

môže ísť o ochranu pred nechceným tehotenstvom, ktorá ale obom účastníkom milostnej noci znepríjemňuje takto strávené chvíle. Tieto úvahy navodzujú prvok irónie, ktorý sa potom objavuje aj v závere básne, keď lyrický subjekt – žena – vyhlasuje: „*som požehnaná panna*“, čo vyvoláva opäť viacero konotácií. Možno tak naznačuje slabú výdrž tej tzv. *ochrany* alebo ide celkom o inú vec. Autorka tu používa slovnú hru na zobrazenie pocitu lyrického subjektu: „*požehnaná panna*“, ktorý chce týmto možno iba povedať, ako úžasne sa po prežitej noci cíti. Uzavríme rozvité úvahy konštatovaním, že vo fáze uspokojenia vášní lyrický subjekt už nemá potrebu filozofovať (ako v predchádzajúcich básňach), a tak upúšťa autorka (vedome) aj na formálnej intenzívnosti a naliehavosti výpovede.

Našu interpretačnú improvizáciu druhej „silonkovej“ knihy zakončíme jej záverečnou šesťveršovou básňou, ktorá autorskú knihu uzatvára formálne i obsahovo. Báseň sa začína rekapituláciou vzťahu, ktorý sa tiahne celou knihou: „*chceli sme tak veľa / boli sme len telá*“. Druhým veršom z uvedenej dvojice autorka poukazuje zrejme na sexuálny charakter vzťahu

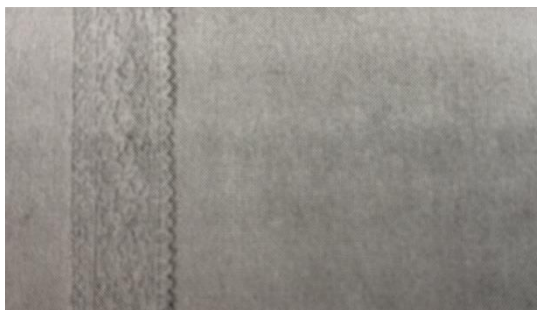
chceli sme tak veľa,
boli sme len telá
príbeh ako z filmu
happy end však nemá
začínam byť nemá
viac slov už nemám

(romániku), pričom tento je argumentom k nevypovedanému: keď sme chceli tak veľa, prečo sa nám to nepodarilo, lebo sme boli „len telá“. Ďalej opisuje vzťah, jeho ideálnosť: „*príbeh ako z filmu*“, ktorá je vzápätí uzemnená: „*happy end však nemá*“.

Odpútajúc sa v závere od vecnosti a odsentimentalizovaného komentovania reality, prechádza lyrický subjekt k odovzdanosti a rezignácii na situáciu: „*začínam byť nemá / viac slov už nemám*“.

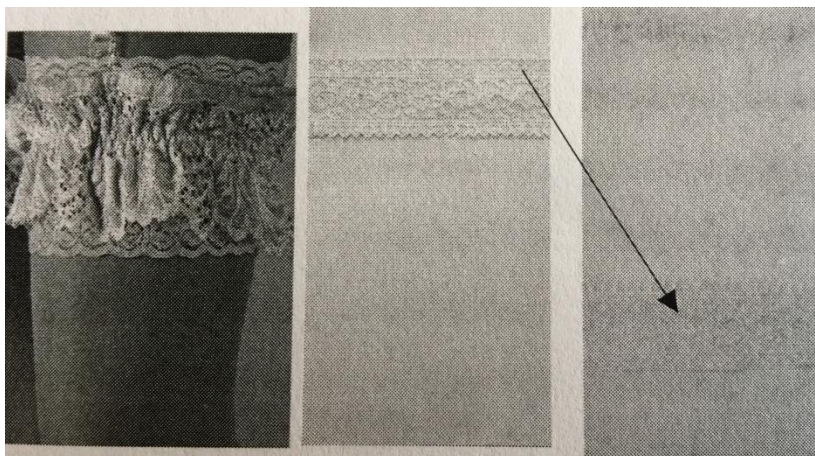
Pristavme ešte krátko pri „papierovej“ knihe. Táto má celkom dve prevedenia, ktoré spolu vytvárajú neoddeliteľný celok a vlastne jedna je výsledným artefaktom procesu manipulácie s druhou. „Papierová“ kniha vznikala postupne, jej konečnej forme predchádzalo niekoľko pokusov a technologických skúšok, ktoré zahŕňajú hľadanie materiálov, tvaroslovia knihy a knižnej väzby, teda celkovej formy knihy. Obsah knihy tvorí báseň, ktorú sme uviedli ako programovú, teda *Zdanlivá symetria*. Keďže sme sa pokúsili o jej interpretáciu už v úvode, venujme sa teraz výtvarnej forme knihy, ktorá vypovedá aj o jej väzbe na báseň umiestnenú v nej.

Tak ako aj ostatné autorské knihy celku *Zdanlivá symetria*, ani „papierová“ kniha nie je klasicky ilustrovaná. Ako jej ilustráciu treba

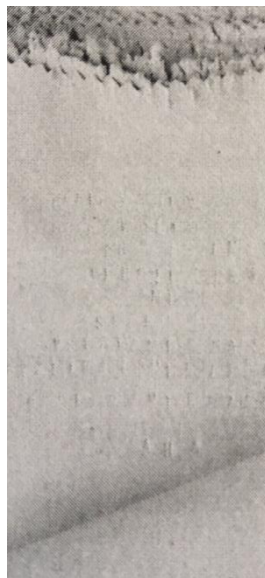


Väzba naznačuje horizontálnu orientáciu knihy

chápať celkové riešenie jej vzhľadu. Kniha je orientovaná vertikálne, aj keď väzba naznačuje horizontálnu orientáciu, je to preto, že kniha vytvára ikonický znak ženskej nohy s čipkovaným podväzkom, ale kniha nie je napokon orientovaná ako noha, ale je otočená a jej horný okraj vytvára „krajinku“, pripomínajúcu ženské lono, preto aj báseň je situovaná v časti nad čipkou.



Báseň je tlačaná manuálne, bez farby pomocou kovových kapitálok, tlač vytvára hapticky zaujímavú slepotlač, ktorá akoby sa pretláčala celou knihou a postupne sa vytrácala. Teda na úvodnej strane je báseň najintenzívnejšia a postupne jej intenzity ubúda, až zostanú v knihe len čisté strany. Aj toto je jeden z výrazových prostriedkov knihy, ktorý podporuje jej podstatu. Ide tu



36

o princíp narácie. Aj bez toho, aby sa v knihe objavilo viac textov, ktoré by dávali istý sémantický význam, a tak vytvárala „dejovú“ líniu príbehu, tu funguje (pomocou výtvarných výrazových prostriedkov) naratívnosť. Kniha nám rozpráva príbeh o jednej básni, ktorá sa časom vytráca, tak ako pocity zažívané pri láske. Tieto pocity sú prchavé a nestále, dnes si môže myslieť žena jedno, zajtra už iné. Včera bol jej milenec to najhoršie, čo ju mohlo postretnúť, dnes je princom na bielom koni.

„Papierová“ kniha má teda dve prevedenia, jedno bez otrhaného horného okraja a druhé s otrhaným. Obe obsahujú tú istú báseň, v podstate sú totožné, s tým

rozdielom, že tá druhá prešla akýmsi procesom. Je ním proces trhania. Autorka oddeľuje postupne časti z jednotlivých strán knihy. Vzniká tak nová kniha, s novými sémantickými obsahmi. Taktiež sa autorská kniha stáva na moment súčasťou akčného umenia, keď sa do procesu trhania vkladá sama autorka, aby tak svojím konaním do tejto knihy zasiahla. Proces trhania je vlastne procesom expresívneho gesta, ktoré má naznačovať proces čítania, vstrebávania knihy. Po tomto „prečítaní“ je druhá kniha viditeľne odlišná od prvej. Je „prečítaná“. Odtrhnutie prečítaných strán môže znamenať teda akési vstrebanie prečítaného (básne) alebo naopak odmietnutie prečítaného. Toto odrhnutie je vlastne intímny obradom, podobne ako čítanie, najmä čítanie básní. Obtrhaný okraj jednotlivých listov korešponduje s tvaroslovím čipky, tvoriacej väzbu knihy, ale zároveň je s ňou aj v kontraste (umelé/vyrobené strojom – prirodzené/odtrhnuté rukou).

K formálnej stránke programovej básne uvedenej v „papierovej knihe“ môžeme ešte dodať, že ide o báseň inšpirovanú kaligramom či vizuálnou básňou. Táto báseň zrejme najviac spomedzi všetkých už spomenutých básní smeruje ku konkrétnej poézii, pretože jej cieľom je tvorivo manipulovať s rôznymi konkrétnymi formami jazykovej

štruktúry (hlásky, slová, vety). V básni autorka manipuluje so slovom a jeho symetrickým ekvivalentom (zrkadlovým odrazom), zmenou jednotlivých grafém vytvára obsahovo komplexnú a semiologicky relevantnú výpoveď, teda nejde o náhodnú zámenu, ale o cieleňú manipuláciu s morfológickými a syntaktickými prvkami.

Záver

V súvislosti so všetkými básňami v autorských knihách môžeme hovoriť o konceptuálnej poézii, ktorá ponúka rôzne možnosti kontextových vzťahov, ako sú v tomto prípade vzťah medzi textom a objektom (formou/vzhľadom knihy) a rôzne rozmiestnenie textov v rámci stránky knihy (na stred – symetria; zarovnanie doprava – akrostich).

V priestore interpretácie formy básní sa môžeme ešte zamyslieť, prečo autorka nepomenúva svoje básne. Chýbajúce nadpisy jednotlivých básní napovedajú opäť interaktívny charakter autorskej výpovede, autorka počíta s účasťou čitateľa na dotváraní básní, nechce ho zaťažovať „všeodhaľujúcimi“ nadpismi. Dáva týmto priestor na vlastné dotvorenie významu básne vo vedomí každého čitateľa, a tak podporuje imagináciu pri všetkých básňach.

Záverom možno uviesť, že autorské knihy vystupujúce pod súhrnným názvom *Zdanlivá symetria* spoločne vytvárajú akýsi cyklus, ktorý obsahovo i formálne reprezentuje programová báseň. Tento cyklus v sebe síce zahŕňa štyri odlišné knihy, ale ide vlastne len o varianty tej istej. Ako prvá vznikala „papierová kniha“ a na ňu sa potom navrstvovali úvahy v iných materiáloch. Základná forma knihy zostáva vo všetkých variantoch rovnaká. Taktiež základný koncept sa nemení. Kniha ako prostriedok komunikácie vysiela signály čitateľovi a hovorí mu o problematike vzťahu muža a ženy. Chce načrtnúť otázky o vyváženosti partnerov vo vzťahu.

Možno teda povedať, že autorská výpoveď implicitne podnecuje otázky rodovej rovnosti. Napríklad, či je to skutočne tak, že muži ženám diktujú, čo si majú a nemajú obliecť (čipkované podvázky, silonky), aby sa im zapáčili. Alebo či si tento návyk vypestovali ženy a vyzývavé oblečenie používajú ako určitú „zbraň“ na manipuláciu mužov. Autorská výpoveď *Zdanlivá symetria* má poukázať práve na tieto tézy a je na divákovi/čitateľovi, ako si na ne odpovie. Preto aj túto prácu zakončujeme divergentne, ponechávame jej koniec otvorený. Tak akoby sa mala

ponechať zrejme každá autorská výpoveď, aby v nej zostal ešte nejaký priestor pre interpretáciu.

Zoznam bibliografických odkazov

- GERŽOVÁ, J. – HRUBANIČOVÁ, I. 1998. *Kľúčové termíny výtvarného umenia druhej polovice 20. storočia*. Bratislava : Profil, 1998. 123 s. ISBN 80-88675-55-3.
- IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, M. – MANÍKOVÁ, Z. 1990. *Slovník cudzích slov A/Z*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1990. 943 s. ISBN 80-08-0006-6.
- KLAUCO, J. a kolektív autorov. 1972. *Človek a kniha*. Bratislava : Tatran, 1972. 162 s.
- MOČKOVA, J. 2011. Všetci v Artfore sa museli zbláznit'. In *www.kultura.sme.sk*. [cit. 2012-02-09]. Dostupné na: <http://kultura.sme.sk/c/6230578/vsetci-v-artfore-sa-museli-zblaznit.html>
- ŠTEJN, M. 1987. Autorské knihy. In *Edition Jacob Samuel, Johan Deumens Gallery*. [cit. 2010-08-05]. Dostupné na: <http://concept.avu.cz/studijnitextystudyscripts/collata neaprosperovaknihovna/kniha/autorsk e-knihy/>
- ŠTOFKO, M. 2007. *Od abstrakcie po živé umenie*. Bratislava : SLOVART, 2007. 311 s. ISBN 978-80-8085-108-8.
- WEISS, T. 2012. Rozhovor s Danielou Olejníkovou – Brautiganovou v SME. In *www.inforum.artforum.sk*. [cit. 2012-02-09]. Dostupné na: <http://inforum.artforum.sk/inforum/literatura/451be7/rozhovor-s-danielou-olejnikovou- brautiganovou-ve-sme>

O autorke

Hana Fodorová v rokoch 2008 – 2013 absolvovala na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici štúdium v učiteľskom programe slovenský jazyk a literatúra a výtvarné umenie, v rokoch 2013 – 2016 pokračovala v doktorandskom štúdiu v programe literárna veda. Príspevok *Zdanlivá symetria (autorská kniha)* vypracovala pod vedením PaedDr. Zuzany Bariakovej, PhD., a Mgr. Evy Urbanovej a podčiarkol jej sústredenosť na autorskú knihu a spájanie výtvarných techník s literárnymi textami, ktorým sa ďalej venovala aj vo svojej diplomovej práci. Práca bola ocenená prvým miestom v rámci katedrového kola Študentskej vedeckej aktivity 2012 a autorka ju prezentovala aj na študentskej vedeckej konferencii Túry do teXtúry na Katolíckej univerzite v Ružomberku.

Z posudku na príspevok

Bakalárka Hana Fodorová sa vo svojej práci zaoberá menej známym fenoménom autorskej knihy. Jadro práce tvorí interpretácia vlastných autorských kníh, ktoré sú výsledkom autorkinho konceptu s názvom *Zdanlivá*

Ďalšie informácie

symetria. Pokúša sa zaujať odborný prístup k svojmu dielu cez interpretáciu daných kníh ako umeleckého artefaktu s rovnocennou textovou a obrazovou zložkou. (...) Predkladaná práca má teda nielen informačnú a interpretačnú hodnotu, ale aj výrazne umeleckú, čo zvädza posudzovať okrem spôsobu prístupu k danej problematike aj samotný objekt záujmu autorskej knihy Hany Fodorovej. Dodajme preto, že Fodorová sa v práci prejavuje nielen ako šikovná interpretátorka textu a obrazu, ale aj ako perspektívna tvorkyňa unikátneho umeleckého diela.

Lubomír Gábor

Epigram v období slovenského literárneho humanizmu a renesancie

Kľúčové slová

epigram, žáner, slovenský humanizmus a renesancia, Ján Bocatius, Ján Sambucus

Úvod

V práci sa budeme zaoberať špecifickými črtami a konštituovaním epigramu ako žánru slovenskej humanisticko-renesančnej literatúry nepríležitostného charakteru v tvorbe Jána Bocatia a Jána Sambuca, u ktorých mal epigram dominantné postavenie. Vidno to predovšetkým na zjavnej žánrovej a literárno-druhovej uniformite renesančnej a humanistickej nepríležitostnej literatúry, v ktorej sa okrem epigramov vyskytujú iné žánre len veľmi zriedkavo.

Spomínaná poetická uniformita ovplyvnila dobovú literatúru do takej miery, že sa vytvárali a zachovali komplexné epigramatické zbierky najrôznejšieho charakteru, počnúc ostro útočnými satirickými invektívami na konkrétne osoby, javy, predmety a končiac konvenčnými

glosami pertraktujúcimi generalizovaným spôsobom neduhy, chyby a poklesky ľudí bez subjektívnej zaujatosti autora.

Zbierky podobného druhu sú v nasledujúcich vývinových obdobiach literatúry nezvyčajné, čo môže súvisieť aj s faktom, že humanisticko-renesančná literatúra eminentne vychádzala z antických poetických vzorov a predlôh, a preto i epigram ako charakteristický žáner najmä starorímskej literatúry sa uplatňoval v latinskej humanistickej poézii intenzívnejšie ako v iných poetikách staršej, respektíve mladšej literatúry.

V tejto práci sa zároveň pokúsime poukázať na významové a interpretačné pozoruhodnosti jednotlivých literárnych zdrojov, ktoré vychádzajú predovšetkým z tvorby Jána Sambuca a Jána Bocatia, pretože týchto autorov považujeme za najreprezentatívnejšiu vzorku spisovateľov latinskej humanistickej poézie vzhľadom nato, že ich dochované zbierky *Poemata quedam*, *Emblemata* a *Hungaridos libri poematum* V dokazujú mimoriadnu motivickú a tematickú rozmanitosť epigramov a epigramatických žánrov, ale aj istú kvalitatívnu a kvantitatívnu klišéovitosť v ich spracovaní. V konečnom dôsledku sú to jediné zbierky, ktoré sa zachovali v takmer

pôvodnej podobe, preto umožňujú zohľadňovanie a analýzu viacerých faktorov obsahovej a formálnej stránky.

Prostredníctvom konfrontácie vybraných textov uvedených autorov upozorníme na špecifický prístup umeleckého konštituovania epigramov a epigramatických žánrov u oboch autorov s poukázaním na dôležitý spoločensko-historický kontext, ktorý mal eminentný vplyv na tvorbu latinských humanistov. Naše poznatky, zistenia a postuláty budeme konfrontovať s odbornými publikáciami týkajúcimi sa tejto problematiky.

Téma humanisticko-renesančného epigramu je v odbornej literatúre pomerne málo spracovaná. Dôvodov vysvetľujúcich tento nepriaznivý stav môže byť prirodzene niekoľko, predpokladáme však, že komplikovaná dostupnosť originálnych latinských pramenných zdrojov, vydaných v 16. storočí v zahraničí, môže v súčasnosti odrádzať mnohých filológov a literárnych vedcov od hlbšieho skúmania tejto problematiky.

Napriek tomu sme pri písaní tejto práce okrem akademických dejín slovenskej literatúry Stanislava Šmatláka (2002) alebo Milana Pišúta (1984), ktoré tematiku epigramatických žánrov zovšeobecňujú a interpretujú v kontexte dobových súvislostí, využívali aj

publikácie Jozefa Minárika (1985), sumarizujúceho najtypickejšie príklady epigramatickej tvorby slovenských latinsko-humanistických spisovateľov vo svojej antológii *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva II.*

Tematika epigramov sa exaktne rieši aj vo vedeckých prácach Antona Vantucha (1975), Zuzany Kákošovej (2010) alebo Jany Amrichovej (2009), v ktorých sa eminentný dôraz kladie na analýzu biografických faktov, do veľkej miery ovplyvňujúcich literárne a profesionálne pôsobenie jednotlivých humanistov, tvoriacich tematický zdroj našej práce. Netreba opomenúť ani Martu Kerul'ovú (1999), ktorá sa vo svojich odborných publikáciách venuje najmä Jánovi Bocatiovi a jeho významu pre slovenskú poéziu 16. storočia vo všeobecnosti.

Explicitne by sme ale chceli zdôrazniť monografiu Miloslava Konečného *Poetika epigramov Konštantína Halapiho* (2011), ktorú považujeme za metodologický vzor našej práce, pretože jeho myšlienková štruktúra a hĺbková analýza tém epigramov Konštantína Halapiho vrátane všeobecnej reflexie o pôvode a funkcii epigramatických žánrov sa dá v konkrétnych prípadoch aplikovať aj na humanisticko-renesančnú epigramatickú spisbu, ktorú rozoberáme v nasledujúcom texte.

Cieľom tejto práce je zosumarizovať poznatky o epigrame a zaujať vlastné stanovisko k zisteným poznatkom a ku konkrétnym špecifikám epigramu a jeho funkcii v kontexte slovenskej humanisticko-renesančnej literatúry a tým čiastočne prispieť k spopularizovaniu tohto špecifického literárneho žánru.

Väčšia a menšia miera konvencie epigramov Jána Sambuca a Jána Bocatia

K najpoprednejším epigramatikom pôsobiacim na konci 16. a začiatkom 17. storočia na území Uhorska patrili aj Ján Bocatius (1569 – 1621), pochádzajúci pravdepodobne z Hornej Lužice. Do Uhorska pricestoval zrejme v roku 1593, pričom pôsobil v Banskej Štiavnici a najmä ako rektor gymnázia v Prešove.

Tento fakt je dôležitý predovšetkým z literárneho hľadiska, pretože počas vyučovania na prešovskej škole vydal svoje najvýznamnejšie dielo *Hungaridos libri Poematum V. – Päť kníh uhorských básní*, vytlačené v bardejovskej tlačiarni v roku 1599. Je zrejmé, že zbierka je kvalitatívne poznačená vysokým vzdelaním a učenosťou autora, ktorý sa zaslúžil o pozdvihnutie úrovne vzdelanosti

spomínaných miest, za čo mu rímsko-nemecký cisár Rudolf II. udelil čestný titul *Poeta laureatus caesareus*.

Ako už z názvu vyplýva, dielo je obsahovo štruktúrované na päť polytematických častí, ktoré zahŕňajú žánre príležitostnej i nepríležitostnej lyriky. Jednotlivé názvy kníh pomenúvajú dominantný tematický okruh danej knihy, t. j. *Martove alebo vojenské básne*, *Encomiastica – Oslavné básne*, *Nuptialia – Svadobné básne*, *Miscellanea – Zmiešané básne* a *Sepulcralia – Pohrebné básne*, pričom práve v ich nepríležitostnej časti máme možnosť vidieť pomerne rozmanité množstvo epigramov, veršovaných sentencií a anekdot.

Uverejnené epigramy sa dajú obsahovo diferencovať do troch výrazných častí, v ktorých sa rozoberá opilstvo, nemiernosť pri stolovaní a kritika osobných nepriateľov a nepravdov, s čím súvisí aj mimoriadna invetívna a štylistická ostrosť zameraná na kritiku negatívnych ľudských pokleskov a mravných prehraní. Okrem týchto motívov si však možno všimnúť pri čítaní básní aj nezriedkavú tendenciu autora vyjadrovať sa k všeobecným spoločenským otázkam a problémom svojej doby.

V Bocatiovej tvorbe je mnoho podobností so Sambucem, čo vidíme predovšetkým v mravoučných

epigramoch, preto sa núka konfrontácia týchto humanistických spisovateľov, ktorú budeme realizovať na konkrétnych básňach z ich tvorby.

Poézia Jána Bocatia má celkom nekonvenčný charakter, vidno to nielen v ostro útočných satirických, ba až „ohnivých“ epigramoch, v ktorých sa nebojí urážať prostý ľud alebo alkoholizmus u všetkých ľudí bez ohľadu na pohlavie, ale dokonca aj v kritike mníchov a ich amorálnosti v mnohých prípadoch. Z tohto pohľadu by sa dalo vcelku oprávnene písať o črtách a prejavoch demokratickosti v autorovej tvorbe, prejavujúcich sa najmä v generalizovanom mravokárstve a silnom moralizovaní, ktoré sa dotýka všetkých recipientov bez rozdielu. Súhlasne s Kerul'ovou (1999, s. 35) dodávame, že autor sa vehementne pokúšal pertraktovať rovnocennosť ľudí aj z dôvodu ideí protestantizmu, ktoré vyznával.

O náznakoch akejsi „demokratickosti“ sme písali už skôr v súvislosti s Jánom Sambucom, no v jeho prípade mala odlišnú kvalitu, respektíve bola len náznakovitá. Sambucus síce prejavil dôležitosť rovnocennosti ľudstva najmä v otázke vzdelania, teda v téze, že každý človek sa môže učiť a spoznávať okolitý svet, no v jeho diele nie je jednoznačne načrtnutý demokratický svetonázor. Bocatius

videl rovnakosť a rovnocennosť ľudstva, odhliadnuc od ich spoločenského statusu a pozície, v podobe rovnakých chýb a hriechov, čo dokazuje, že v jeho epigramoch sa totožných nerestí dopúšťajú vzdelanci, mnísi a vysoký cirkevný klérus na jednej strane a jednoduchí sedliaci na druhej strane. Preukázateľne si to môžeme všimnúť napríklad v básňach *Na toho, čo má málo kníh a veľa pohárov*, *Na teológa hýrivca*, *Prečo sú kňazi chamtiví?*

Bocatiova ostrosť a prudká nekonvenčnosť vychádzajúca z Martialovho príkladu má generalizovanú platnosť len vtedy, keď využíva neľútostný výsmech, dokonca nezriedka ustanovil svojim lyrickým subjektom „krycie mená“ typu *Zoilus* – malicherný kritik, *Taurus* – býk, *Bubalus* – vôl. V epigramoch, ktoré nie sú priveľmi invektívne, autor presnejšie menuje svojich adresátov. (pozri Kerul'ová, 1999, s. 82)

Na spomínaných obrazoch je zjavné, že najväčším diferencujúcim činiteľom Bocatiovho a Sambucovho diela bude práve satirická vyhranenosť a expresívna útočnosť, ktorá je u Sambuca zriedkavá, a to aj v *Poematách*, v ktorých vystupoval ešte ako mladý a naivný učenec a ktoré sú na rozdiel od *Emblemat* väčšmi energické a útočnejšie. Okrem už vyššie opisovanej básne *In*

maledicum quendam a čiastočne i epigramov s osmanskou problematikou sme u Sambuca nespozorovali žiadne takto štylisticky a ideovo vyhranené epigramy.

Z kompozičného hľadiska sú však rozdiely medzi autormi len minimálne. Básne sú explicitne vo väčšine prípadov založené na kontraste, pričom sledujú veľmi podobnú kompozičnú líniu – nastolenie problému básne, respektíve obrazu konfliktu, rozbor motívu a následné riešenie, ktoré nemusí byť vždy harmonizujúce, hoci záver má často odporúčajúci alebo varujúci charakter. Dovoľme si napísať, že u Bocatia sa zároveň prejavuje charakteristický prvok epigramatických žánrov, a to konkrétne fakt, že báseň nemusí byť komponovaná v záväznom poradí jej jednotlivých častí, zriedkavo sa vyústenie básne nachádza i na jej začiatku.

Bocatus však vniesol do diela špecifickú zvláštnosť, ktorá sa u Sambuca nevyskytovala. Myslíme tým hlavne inskriptívne interrogácie, ktoré sú nositeľmi spoločensky citlivej a kuriózne problematiky, pričom majú charakter typických rečníckych otázok. Vidno to napríklad v epigrame *Prečo sú kňazi chamtiví?*

Zaujímavý je aj pohľad na kvantitatívnu proporcionalitu Bocatievých básní. Väčšina z nich má

krátky až stredný rozsah, oproti Sambucovým epigramom sú kratšie a vecnejšie. Je pozoruhodné, že Bocatius sa pridržiaval pôvodnej podoby epigramatických žánrov a mnohé konštituoval len do jedného elegického disticha. K takýmto rozsahovo najkratším básňam možno zaradiť najmä tie, ktoré explicitne neriešia závažnú sociálnu problematiku, ale vyznievajú skôr ako krátka úvaha na konkrétny podnet z okolia, napríklad *Cuidam querulo – Istému sťažujúcemu sa, Simplex homo, duplex nebulo – Jednoduchý človek, dvojnásobný lump, Bohatstvo alebo Čo chýba Uhorsku*, čo však neznamená, že u Bocatia nenájdeme rozsiahlejšie epigramy. Najväčší priestor autor venuje téme alkoholizmu a nestriedmemu jedeniu a pitiu.

Problematika alkoholizmu je nielen najpreferovanejšou, ale podľa nášho názoru i kvalitatívne najlepšou časťou zbierky, pretože v nej Bocatius dokázal účinne prepojiť všetky atribúty charakterizujúce jeho tvorbu, a to efektnú humornosť až satirickosť, mravoučný pohľad a adresnú útočnosť proti všetkým pijanom.

Sambucus sa témou pijanstva bližšie zaoberal v básni *Martinalia* zo zbierky *Poemata*, no v celkom odlišnom kontexte. Báseň je skôr oslavou bezstarostného študentského života a zábavy umožnenej bezodným pitím,

nenesie teda žiadne didaktické myšlienky, čo prirodzene súvisí okrem iného aj s tým, že ju Sambucus písal v čase svojich štúdií, počas ktorých nemal výrazné existenčné problémy. Absencia epigramov s touto tematikou u Sambuca je prekvapujúca vzhľadom na to, že nielen v období latinského humanizmu, ale aj v neskorších umeleckých etapách sa k nej pristupovalo ako k závažnému celospoločenskému problému, v konečnom dôsledku netreba opomenúť barokového spisovateľa Hugolína Gavloviča a jeho dielo *Valaská škola mravúv stodola*, v ktorom venuje problematike alkoholizmu nezanedbateľný priestor.

Ján Bocatius pristupoval k tejto téme veľmi kriticky a výsmešne. Radi by sme upriamili pozornosť predovšetkým na epigram *Istému sťažujúcemu sa*, v ktorom sa zobrazuje úpadok alkoholika v duševnej i materiálnej rovine.

*„Priznám, že chudobný si, no chceš to tak. Keby i menej
poháre dohora dvíhal, hneď by si bohatším bol.
Nemám s tebou súcit; nech Kodrus si alebo Irus:
rozumný ten je, čo pomôcť statočnej chudobe chce.“*

(podľa Minárik, 1985a, s. 165)

Autor exaktne vyjadruje, že alkoholik je sám zodpovedný za zložitú situáciu, v ktorej sa ocitol, a preto neprejavuje ľútosť nad jeho stavom. Na základe použitého lexikálneho výraziva je zrejmé, že Bocatius túto báseň prioritne adresoval nemajetným ľuďom, ale s problematikou alkoholu sa stretávame aj v ironických paškvilových básňach ako *Sudcovi pijanovi*, *Na opitých básnikov a spevákov* alebo *Na vojaka, ktorý sa vlámal do vínnej pivnice*, čo dokazuje globalizáciu autorovho myslenia, o ktorej sme už skôr písali.

Práve v poslednom menovanom epigrame je zaujímavý pohľad na Turkov, ktorých autor stavia do pozície pozitívneho vzoru pre Uhorsko: „*Turka nerobí mužom pohárik vína – lež meč.*“ (pozri Minárik, 1985a, s.167) Tento postup spájania Turkov s pozitívnymi vlastnosťami je v našej poézii veľmi ojedinelý a netypický. Je vylúčené, že by Bocatius s osmanskou civilizáciou a vojskom sympatizoval, lebo takýto eventuálny postoj nie je v jeho tvorbe argumentačne podložený. Obdivoval však ich zdržanlivosť a odvahu, čo vecne vyjadril už v citovanom verši, pričom sa pokúšal motivovať obyvateľov, najmä vojakov, aby sa poučili z ich príkladu a zmenili svoj prístup k alkoholu a k otázke uhorskej bezpečnosti.

Jeho pohľad na Turkov je diametrálne odlišný od Sambucovho. Turecká tematika v *Poematách* a *Emblematách* zreteľne naznačuje, že Sambucus nevidel v Osmanoch, respektíve v ich prítomnosti v Uhorsku žiadne pozitívum. Dovoľme si napísať, že vyššia miera expresivity a útočnosti je u Sambuca využitá predovšetkým v tomto tematickom okruhu, čo sa prejavuje napríklad v embléme *Zbrane mojej otčiny Trnavy*, v ktorom autor nabáda na vojenské podmanenie a zničenie tureckého protivníka: „... nech sa rozdrví táto turecká besnosť a česť!“ (Minárik, 1985a, s. 164)

Ešte invetívnejšie stanovisko zaujal Sambucus v básni *Ad inclitum Bohemiae regem Maximilianum. De Turcarum tyranno*, v ktorom Turkov priamo opisuje ako bezbožných, úkladných a zradných, pričom tendenčne nabáda uhorskú šľachtu do aktívneho boja proti nim.

Ďalším diferencujúcim činiteľom našich latinských humanistov, na ktorý by sme chceli upozorniť, je mytologický motív a alúzie na antický kultúrny priestor. Prirodzene, musíme dodať, že odkazy na antickú mytológiu boli v tvorbe humanisticko-renesančných spisovateľov predovšetkým obligátnou konvenčnou záležitosťou, ktorou preukazovali svoje znalosti a kvalitu dosiahnutého

vzdelania, napriek tomu je zrejmé, že staroveký svet vystupuje u oboch autorov rôzne.

Vidíme to napríklad v intenzite odkazov u Sambuca, ktoré sú oveľa frekventovanejšie ako v Bocatiových epigramoch. Nazdávame sa, že Sambucus alúzie na mytologické javy antickej civilizácie nevnímal len ako obligátnu súčasť humanistickej tvorby, napokon pre ne vo svojich zbierkach vyčlenil aj samostatný tematický okruh, na čo sme už upozornili, čím sa nepochybné čiastočne vyhýba rámcu konvencie.

56 Bocatiova zbierka je silne didaktická, čo súvisí s autorovou dlhoročnou pedagogickou praxou. Podáva obraz o stave spoločnosti tak, aby výchovne vplývala na jej čitateľov a motivovala ich k pozitívnej zmene, pričom prítomný mytologický element slúži najmä ako príklad na posilnenie didaktického tónu ako mravoučný vzor, prípadne len ako priestorová kulisa. Vidno to napríklad v epigramoch s témou alkoholu, v ktorých autor neraz spomína rímskeho boha Bakcha, za reprezentatívny považujeme epigram *In foeminam ebriam – Na opitú ženu*, v ktorom píše:

„Sotva tak po dolinách i horách bakchantka šalie,
odkrýva nemravné lono, Bakchom ver nadchnutá súc.

Muži, vás obviňujem, no počestných Rimanov chválim:

svoje fúrie radšej krotili vezmúc si kyj.“

(podľa Minárik, 1985a, s. 165)

Bakcha v uvedenej básni autor spája s alkoholom a hedonistickými oslavami, čím reflektoval starorímske mytologické tradície a preukazoval svoju učenosť, hoci význam tohto božstva nie je pre epigram dominantný.

Domnievame sa, že k tematicky najšpecifickejším motivickým okruhom v rámci diferenciácie uvedených humanistov patrí lúboštná poézia, pretože ponúka pohľad na veľmi odlišné chápanie obrazov lásky a krásy u Sambuca a Bocatia. Oceňujeme, že Ján Bocatius zaujal k tejto téme celkom netypický postoj, ktorý sa v latinskej humanistickej literatúre často nevyužíval, a to konkrétne nekonvenčné senzitívne chápanie lásky, v niektorých momentoch dokonca s neskrývanými erotickými reminiscenciami, doplnené humorno-parodickým podtónom, ktoré možno postrehnúť v cykle básní venovaných Rubelle a Elsule. Súhlasíme preto s Minárikom (1985a, s. 161) v tvrdení, že spomínaný epigramatický cyklus má najvyspelejší charakter aj vďaka jeho emocionálnej nasýtenosti.

Treba si uvedomiť, že Bocatius v rámci tejto problematiky konštruoval príbeh lásky k zrejme skutočnej

osobe, ktorý nám vecne dokumentuje celý priebeh vývinu ich vzájomného citu od spoznania sa, následného trpkého sklamaní až po nešťastný koniec lásky, s čím súvisí aj citový obrat, z lásky sa stal odpor, respektíve zatrpknutosť. Považujeme za pozoruhodné, že autor píše veľmi konkrétne, nezahmlieva žiadne informácie, preto jeho epigramy v tomto prípade vnímame ako pravdepodobné autentické vyznanie a svedectvo jeho lásky.

V básni *Ad Rubellam suam – Svojej Rubelle* naznačuje, ako intenzívne ju ľúbi, pričom hĺbka citu je navodená v duševnej, ale najmä senzuálnej rovine.

58

„Kedy nastane ten deň, čo milujúcich sa spojí,
moja Rubella sladká, kedy nastane ten deň?
... Ty ma jediná môžeš zahubiť, vrátiť mi život.
Usmrtí tvoja tvár, ach, alebo oživí mňa?“

(podľa Minárik, 1985a, s. 169)

Akési vystupňovanie eroticko-senzuálnej intenzity sme zaznamenali v básni *Unica nox amantibus mille diebus gratia – Jediná nôcka je pre milencov milšia ako tisíc dní*. Nasledujúce epigramy znázorňujú citové ochladenie, autor už Rubellu nazýva falošnou a vytvára tak skôr opísaný názorový a citový kontrast založený na extrémne silnej

citovej túžbe na jednej strane a nenávisti a opovrhovaní na d'alšej strane.

„... nech pukne zem pod tebou, ba nech
t'a bleskom ťažký hnev Boha (ním zhŕdaš) do srdca
zasiahne hneď...“

(Minárik, 1985a, s. 169)

Pri bližšom skúmaní tejto problematiky sme u Jána Sambuca spozorovali, že téma lásky je zobrazená v konvenčnej rovine, tým je pozbavená všetkých emocionálnych a senzitivno-reflexívnych obrazov, čo ju nesmierne ochudobňuje. Za najvhodnejší príklad považujeme emblémy *Interiora vide – Pozri do vnútra* alebo *Amor dubius – Neistá láska*, v ktorých Sambucus priamo vyjadruje svoje stanovisko k tejto otázke. V prvom prípade autor uvádza, že láska je zvodná, predstavuje zlo, ktoré musí byť odvrátené rovnakým zlom, teda láskou. Jasne vyjadruje, že nie je správne dôverovať láske a tým ani krásnemu zovňajšku, pretože môžu klamať, dokonca navrhuje vzdať sa lásky ako spôsob, ktorým sa človek môže zachrániť.

Nezbadali sme, že by Sambucus touto básňou narážal na konkrétnu skutočnosť, ktorá ho ovplyvnila v tom, aby zaujal spomenutý postoj, no nevylučujeme, že pri

písaní mohol teoreticky vychádzať z osobného sklamania. Lepšie by to mohla potvrdzovať dedikácia básne Veronike z Ingolstadtu, ktorá bola prečiarknutá a nahradená Margarétou z Gentu, s ktorou podľa Vantucha (1975, s. 115) prežil milostnú avantúru, ktorá sa pravdepodobne skončila veľmi neúspešne.

Takmer identický postoj je zobrazený aj v druhej uvedenej básni, ktorého ideová koncepcia jasne vyplýva zo zvoleného názvu. Autor tu explicitne zdôrazňuje nestálosť citov, neistotu vyvolanú láskou a aj komplikácie, ktoré môže láska spôsobiť. (bližšie pozri Kákošová, 2010, s. 68)

60

Chceli by sme ešte spomenúť aj Sambucov názor na manželstvo, ktorý sa objavuje v embléme *Coniugium laborum* – *Manželstvo povinností*.

„Nič nie je horšie ako...

odovzdať sa hanebnej chlípnosti, nič viac

ako túžbe po mravnej čistote detí a nasledovníkov.“

(podľa Kákošová, 2010, s. 70)

Z uvedeného citátu vyplýva, že autor vnímal manželstvo ako povinnosť naplniť si záväzky voči deťom a žiť mravne a čestne tak, ako si to vyžadujú morálne zásady a normy v spoločnosti. Dalo by sa teda napísať, že Sambucus zdôrazňuje predovšetkým pragmatickú stránku

lásky, je nesenzitívny, udržiava si konvenčný odstup, čo dokazuje aj využitá satira a ironizovanie okolností.

Hoci je motív trpkého sklamania sa v láske totožný u oboch autorov, nemožno opomenúť skutočnosť, že Sambucus zanevrel vo svojej tvorbe na lásku, zatiaľ čo Bocatius adresoval svoje emocionálno-expresívne a invetívne epigramy len konkrétnemu lyrickému subjektu, pričom neprestal lásku vnímať inak, senzitívnosť, emocionálnosť a hravosť sa u neho vyskytuje i v niektorých ďalších básňach, napríklad *Rubelle* alebo *O sebe*.

Napriek množstvu rozdielov v tvorbe a hodnotovej orientácii týchto významných spisovateľov je niekoľko životných paralel, vďaka ktorým sú si nesmierne podobní. Za najreprezentatívnejší príklad považujeme najmä fakt, že napriek ich mimoriadnej agilnosti na poli kultúry a erudície, sa na sklonku života viac nevenovali literárnej tvorbe, pričom nepriaznivé politické pomery veľmi ovplyvnili aj ich osobný a pracovný život. Sambucus nikdy nedosiahol vytúženú pozíciu správcu cisárskej knižnice, aj keď jeho bohatá knižná zbierka bola jej najdôležitejšou časťou, a Ján Bocatius bol kvôli sympatiám k cisárovým politickým odporcom, hlavne k Štefanovi Bočkajovi, väznený a musel abdikovať aj z postu košického mestského rektora.

Záver

Epigram sa ako veľmi pozoruhodný literárny žáner plynule preniesol aj do neskorších vývinových období literatúry, pričom sa s ním literárna veda nezriedka stretáva v baroku napríklad v tvorbe Konštantína Halapiho, respektíve i v nasledujúcich etapách, počnúc klasicizmom v dielach Jozefa Ignáca Bajzu alebo neskôr Jána Kollára a končiac literatúrou 20. storočia, v ktorej sa epigram systematickejšie vyskytoval najmä u Janka Jesenského.

62
Tematicky a formálne sa humanisticko-renesančný model epigramu najväčšmi zhoduje s barokovým epigramom Konštantína Halapiho, v ktorého diele *Epigrammatum moralium, aenigmatum, ac tumulorum libri VII* (Trnava, 1745) je rovnako zrejmý vplyv Martiala a Johna Owena ako u latinských humanistov, ktorými sme sa v tejto práci podrobnejšie zaoberali.

Napriek tomu je v barokových epigramoch badateľný istý žárový posun predovšetkým v tendencii zakladania epigramatických žánrov na príbehovej línii. Častejšie sa objavujú veršované príhody, dokonca i básne explicitne budované na dramatickej kompozičnej predlohe, čo bližšie rozoberá Miloslav Konečný (2011).

Najmarkantnejšou zmenou v epigramatickej žánrovej genéze je ale postupná eliminácia moralizátorsko-poučného a didakticko-výchovného charakteru epigramu vrátane jeho zjavnej expresivity a invektívnosti voči generalizovanému adresátovi, čiastočne pripúšťajúc výnimku v Bajzovom diele *Slovenské dvojnásobné epigrammata*.

Je však zrejmé, že eminentný dôraz na pointovanosť epigramatických žánrov sa ani v neskoršom období nezmenil, hoci v súčasnej literatúre sa epigram nepestuje tak intenzívne ako v predchádzajúcich literárno-historických vývinových fázach, najmä v latinskom humanizme alebo baroku.

Domnievame sa, že na základe bližšieho rozboru neuralgických miest a najdôležitejších otázok problematiky humanisticko-renesančných epigramov sme prispeli k zosumarizovaniu elementárnych poznatkov a k explikácii niektorých javov o tomto špecifickom literárnom žánri a tým sme dosiahli všetky ciele stanovené v úvode tejto práce. Naším primárnym cieľom bolo, sledujúc chronologickú líniu vydávania jednotlivých komplexných epigramatických zbierok, poukázať na zmeny v genéze žánru a na tie spoločensko-historické okolnosti, ktoré mali

eminentný vplyv na tematicko-ideovú stránku latinského epigramu Sambuca a Bocatia, a to napríklad turecké nebezpečenstvo, protihabsburské stavovské povstania alebo reformačné a protireformačné aktivity.

Predpokladáme, že sme vecným spôsobom poukázali na poetické a významové znaky tohto žánru i na jeho variovanie a inovovanie pôvodnej podoby u jednotlivých latinských humanistov. Myslíme tým predovšetkým zmenu v pôvodnom antickom chápaní epigramu ako žánru blízkeho epitafu, pretože epigram najmä v neskorších vývinových etapách literatúry vrátane obdobia humanizmu a renesancie postupne nadobúdala charakter ostrovtipnej a silno pointovanej básne rôznej kvantity s eminentným dôrazom na mravoučné didaktizovanie a ironické pertraktovanie ľudských chýb a mravných pokleskov najrôznejšieho charakteru.

Poukázali sme aj na výrazné odlišnosti v konštruovaní epigramatických žánrov u jednotlivých latinských humanistických spisovateľov, a to v oblasti tematickej, ako aj formálnej, v ktorej sa dá sledovať kvantitatívny nárast veršov epigramu hlavne v začiatočných fázach vývinu latinskej humanistickej spisby Jána Sambuca, pričom už ku koncu 16. storočia v súvislosti

s dielom Jána Bocatia sa rozsah epigramu viditeľne zmenšil najčastejšie do podoby jedného elegického disticha alebo jambického dimetra.

Najvýraznejším diferencujúcim činiteľom z obsahového hľadiska bola satirická prudkosť Bocatiových epigramov, ktoré generalizovanou adresnosťou narúšali spoločenské normy a konvencie vo väčšej miere ako napríklad Sambucove poémy a emblémy, pretože v rovnakej intenzite útočili na vysoký cirkevný klérus a pápeža samotného, na uhorskú armádu a šľachtu, ale aj na obyčajných ľudí z vidieckeho a mestského prostredia, čo bolo u Sambuca netypické.

65

Všetky zistenia sme náležite konfrontovali s vybranými vedeckými publikáciami z príslušného odboru, pričom sme poukázali i na polemickosť niektorých názorov v konkrétnych situáciách.

Prácou sme sa pokúsili naznačiť význam a opodstatnenie epigramov v období literárneho humanizmu a renesancie, pretože sa nazdávame, že plnili funkciu akéhosi etického a mravoučného kódexu pre celú spoločnosť. Aj preto si myslíme, že epigramy tvoria pevnú súčasť krásnej literatúry, kvôli čomu by sa im mala venovať

primeraná pozornosť i na odborných vedeckých pracoviskách.

Zoznam bibliografických odkazov

AMRICHOVÁ, J. 2009. *Poeta laureatus Ioannes Bocatius (1569-1621)*. Zborník z celoslovenskej konferencie. 1. vyd. Košice : Verejná knižnica Jána Bocatia, 2009. 123 s. ISBN 978-80-88687-26-9.

HARPÁŇ, M. 2009. *Teória literatúry*. 2. vyd. Bratislava : ESA, 2009. 286 s. ISBN 80-85684-05-5.

FINDRA, J. – GOMBALA, E. – PLINTOVIČ, I. 1987. *Slovník literárnovedných termínov*. 2. vyd. Bratislava : SPN, 1987. 412 s.

HOLOTÍK, Ľ. 1967. *Humanizmus a renesancia na Slovensku v 15. a 16. st.* 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1967. 552 s.

KÁKOŠOVÁ, Z. 1982. Poemata Jána Sambuca. In *Slovenská literatúra*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, roč. 29, 1982, s. 297 – 313.

KÁKOŠOVÁ, Z. 1992. Emblémy Jána Sambuca. In *Slovenská literatúra*. Bratislava : Ústav slovenskej literatúry SAV, roč. 39, 1992, s. 104 – 119.

KÁKOŠOVÁ, Z. 2005. *Kapitoly zo slovenskej literatúry. 9. – 18. storočie*. 1. vyd. Bratislava : UK, 2005. 132 s. ISBN 80-223-2037-4.

KÁKOŠOVÁ, Z. 2006. Podoby slovenskej literatúry v 16. storočí. In: *Studia academica Slovaca*. 1. vyd. Bratislava : Stimul, 2006, s. 209 – 228. ISBN 80-89236-11-1.

- KÁKOŠOVÁ, Z. 2008. Obraz Turka v slovenskej literatúre 16. a 17. st. In: *Studia academica Slovaca*. 1. vyd. Bratislava : Stimul, 2008, s. 109 – 126. ISBN 978-80-89236-46-6.
- KÁKOŠOVÁ, Z. 2010. *Latinská humanistická poézia 16. st. v kontexte slovenskej literatúry*. 1. vyd. Bratislava : UK, 2010. 152 s. ISBN 978-80-223-2603-2.
- KERULOVÁ, M. 1999. *Nahliadnutia do staršej slovenskej literatúry*. 1. vyd. Nitra : UKF, 1999. 189 s. ISBN 80-8050-218-8.
- KERULOVÁ, M. – BRUNCLÍK, J. ed. 2010. *Šesťkrát cesta za autorom. Habitus staronových tvorcov literárnych dejín*. 1. vyd. Nitra : UKF, 2010. 226 s. ISBN 978-80-8094-818-4.
- KONEČNÝ, M. 2011. *Poetika epigramov Konštantína Halapiho*. 1. vyd. Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda, 2011. 128 s. ISBN 978-80-8105-226-2.
- MINÁRIK, J. 1983. *Dejiny slovenskej literatúry I*. 1. vyd. Bratislava : SPN, 1983. 376 s.
- MINÁRIK, J. 1985a. *Z klenotnice staršieho slovenského písomníctva II*. 1. vyd. Bratislava : Tatran, 1985. 496 s.
- MINÁRIK, J. 1985b. *Renesančná a humanistická literatúra. Svetová, česká, slovenská*. 1. vyd. Bratislava : SPN, 1985. 269 s.
- MIŠIANIK, J. et al. 1958. *Dejiny staršej slovenskej literatúry*. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1958. 320 s.
- PIŠÚT, M. et al. 1984. *Dejiny slovenskej literatúry*. 3. vyd. Bratislava : Obzor, 1984. 904 s.

- ŠKOVIERA, D. 2008. *Latinský humanizmus*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2008. 616 s. ISBN 978-80-8101-136-8.
- ŠMATLÁK, S. 2002. *Dejiny slovenskej literatúry I*. 2. vyd. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2002. 360 s. ISBN 80-88878-70-5.
- TKÁČIKOVÁ, E. 2005. *Staršia slovenská literatúra*. 1. vyd. Bratislava : Univerzita Komenského, 2005. 204 s. ISBN 80-223-1947-3.
- VANTUCH, A. 1975. *Ján Sambucus. Život a dielo renesančného umelca*. 1. vyd. Bratislava : Veda, 1975. 256 s.

O autorovi

Ľubomír Gábor v rokoch 2009 – 2014 študoval na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela učiteľstvo akademických predmetov v študijnom programe slovenský jazyk a literatúra a história a nemecký jazyk a literatúra. V rokoch 2014 – 2017 bol interným doktorandom v programe literárna veda. Uvedený príspevok vznikol v roku 2012, keď bol študentom tretieho ročníka bakalárskeho stupňa. Vedúcou práce bola Mgr. Martina Kubealaková, PhD., a bola ocenená druhým miestom v rámci katedrového kola Študentskej vedeckej aktivity 2012.

Z posudku na príspevok

... Na predloženom texte z pozície jej vedúcej musím vyzdvihnúť v prvom rade samostatný prístup a tvorivosť pri spracovaní témy, ktorá sa odráža aj v systematickosti, proporcionálnosti a logickosti štruktúry. S presahom za rámec väčšiny študentských prác si Ľubomír Gábor vymedzuje metodologickú platformu práce, inšpirovanú modernými výskumami epigramu – monografiou Miloslava Konečného. Po jeho vzore, avšak vlastným prístupom

približuje a – spôsobom, akým to robí – aj oživuje síce v starších fázach rozšírený, predsa ale dnes čitateľsky nie veľmi populárny žáner. Oceňujeme primárne dôsledne uplatnenú komparatívnu metódu podporenú jasným a odborným jazykom, ktorý len s minimálnymi (terminologickými či pravopisnými) zaváhaniaми súbežne dokladá zorientovanosť autora v predmete výskumu. Motivické paralely a kontrasty nielen identifikuje, ale aj interpretuje a usúvzťazňuje v kontexte doby, poetiky a autorskej osobnosti, t. j. s odvahou, ale vhodne aj hodnotí.

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Juliana Košútová

Filozofia v poézii Egona Bondyho

Kľúčové slová

Egon Bondy, underground, filozofia, poézia, básnický program, inverzia, buričské gesto

„Psát básně či nepsat básně / je v tom rozdíl vlastně?“
(Bondy, 1990b, s. 20)

Široká verejnosť pravdepodobne pozná Egona Bondyho ako ústrednú postavu českého undergroundu, ako permanentne kritického intelektuála pred rokom aj po roku 1989. Už počas svojho života sa Bondy stal objektom mystifikácie a on sám túto legendu s potešením podporoval. Objavuje sa ako mýtická postava už v 50. rokoch v prózach svojho blízkeho priateľa Bohumila Hrabala (*Legenda o Egonu Bondym a Vladimírkovi, Nežný barbar*) či neskôr napríklad vo filme *Tri sezóny v pekle* (2009), ktorý vznikol na motívy jeho mladíckej revolty. Bondy sa voči mnohým detailom ohradil, a tak okolo seba neustále udržiaval pomyselný oblak tajomstva.

V tejto práci sa prioritne venujeme poézii Egona Bondyho z tvorivého obdobia 50. až 70. rokov. Ide konkrétne o zbierky: *Básnické dílo sv. 1 (epické básně*

z padesátých let), *Básnické dílo sv. 3 (básnické sbírky z let 1954 – 1963)*, *Básnické dílo sv. 4 (Naivita)*, *Básnické dílo sv. 5 (Kádrový dotazník + básnické sbírky z let 1963 – 1971)*. Niektoré z básní, ktoré v tomto období napísal, sám autor v podtitule zbierky nazýva *filozofické básne*. Sekundárne využívame aj neskoršie Bondyho zbierky *Básně 1988 aneb Čas spíše chmurný + Odplouvání*, *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*. Pri uvažovaní o filozofickom pozadí Bondyho myslenia vychádzame z esejí *Filosofické eseje, sv. 2 (Juliiny otázky, Doslov)* a viacerých internetových zdrojov: príspevkov filozofov, rozhovorov, článkov o Bondym, jeho vlastných príspevkov, televíznych dokumentov (zoznam v bibliografii práce). V úvode len okrajovo podotýkame, že takmer celé Bondyho literárne a filozofické dielo ostalo do roku 1989 v rukopisoch alebo bolo vydávané v exile a samizdate.

Pozornosť prioritne venujem Bondyho básnickej tvorbe do 70. rokov preto, že 70. roky znamenali istý predel, bod nula, ktorý sa u Bondyho prejavil presunom k próze. Bondy nazval začiatok 70. rokov (hádám v mene viacerých) obdobím „autodeštrukcie ako poslednej ústupovej línie rezistencie“ (Bondy, 2001, obal knihy). Bondy je predovšetkým básnik a filozof. Písal aj divadelné hry

a prekladal (Ch. Morgensterna, E. Fromma, Mao Ce-Tunga, Lao-C', L. Ferlinghettiho) a v 80. rokoch sa intenzívnejšie venoval aj publicistike (výtvarné a literárne recenzie, predhovory, doslovy).

Naším východiskom je predpoklad úzkeho, priam bytostne podmieneného prepojenia Bondyho ako filozofa a básnika. V súvislosti s Bondyho celoživotným dielom sa hovorí o kontinuitate v tvorbe, v otázke vývoja o modifikovaní inak pevných filozofických východísk. Aj to je dôvodom, prečo sa nevyhneme autobiografickým faktom, ktoré ovplyvnili jeho umeleckú tvorbu. Bondy sa v rozhovoroch (*Fišer alias Bondy 2*) či vo svojich básňach priznal k tomu, že ako prozaik je neschopný vymyslieť zápletku, dej. Vďaka tomu môžeme s veľkou istotou nazerať na jeho poéziu ako na priestor, ktorý si vybral, pretože sa v ňom cítil prirodzene, kde sa chcel uplatniť ako filozof aj ako básnik. „*Autor má zůstavat ve svém díle skryt / neboť nezůstává-li / je to svědectvím nedostatečného talentu / Rád přiznávám / že můj talent nedostačuje / (...) V důsledku tohoto nedostatku jsem byl tisknut k potřebě stále větší autentičnosti / až dokumentaristické*“ (Bondy, 1991a, s. 22). Bondy – nočný strážca vypchatej veľryby v pražskom

múzeu, dlhoročný invalidný dôchodca symbolicky prepája svoju poéziu a životnú filozofiu.

„Všetchno je také jako ve skutečnosti.“
(Bondy, 1989, s. 12)

Raná Bondyho poetika je ovplyvnená surrealizmom, tzv. paranoicko-kritickou metódou Salvadora Dalího. Pri príprave surrealistického zborníka *Židovská jména* (1949) si každý autor na protest proti antisemitizmu v ZSSR a Československu zvolil židovský pseudonym. Zbyněk Fišer odvtedy vystupuje ako Egon Bondy.

74
— Oddeľovať postavu autora a lyrický subjekt v zmysle literárnej teórie má snád' najväčší význam v Bondyho epických básňach z 50. rokov, keď sa oddáva snovým predstavám a jeho rozprávanie je odosobnené odkazmi na reálne historické, politické, kultúrne či literárne udalosti a osoby. Využíva Platónovo podobenstvo o jaskyni, kde je všetko len odrazom, zdanlivou skutočnosťou, tá ozajstná je niekde inde, mimo nás: „*nežijeme ve světě, / ale v jeskyni divů*“ (Bondy, 1989, s. 33).

Poézia v zbierke *Totální realizmus* (1950) už prináša vlastný básnický program – drží sa empirického zaznamenania skutočnosti. Nadväzuje na poetiku

tzv. „*trapnej poezie*“ Iva Vodsed'álka, zapája humor a dadaistické postupy. V druhom ohľade je to aj poézia filozoficko-meditatívna, kde Bondy tzv. *totálny realizmus*, ktorý predpokladá odosobnený opis bez hodnotiacich stanovísk autora, prekračuje moralizovaním, vizionárstvom a politickým agitovaním (konkrétne ľavicovým príklonom, trockizmom): „*za sto let třeba se poměry změní*“ (Bondy, 1989, s. 26), „*vzpomínám / jak jsme vybili všechny fašistické šamany / vzpomínám na Lenina / Dlouho to trvalo / přísámbůh že dlouho! / Měli jsme / asi do toho jít hned / a ne sedat na lep*“ (Bondy, 1989, s. 35).

Surrealistické prvky využíva neskôr v poémach *Pražský život* (1951) a *Nesmrtelná dívka* (1958). Teoretici poukazujú aj na nadväznosť s máchovsko-erbenovskou tradíciou v zbierke *Zbytky eposu* (1955) a príbuznosť zbierky *Kádrový dotazník* (1967) s poetikou beat generation (*Egon Bondy*).

Otázka: bytí a existence

V oblasti filozofie sa Bondyho spísanie dejín filozofie hodnotí ako mimoriadne cenné, pretože ako individuálny autor, navyše na pokraji ilegality, zvládol prácu kolektívu.

Spracoval sedem zväzkov európskeho, indického, čínskeho, židovského a islamského myslenia.

Otázky bytí a existence (1967) sa stávajú jeho celoživotnou témou. Bondy-filozof sa primárne venuje ontológii. Marxistickú materialistickú teóriu prekonáva tzv. *nesubstančným modelom*, kde dospieva k hypotéze tzv. *ontológie bez akýchkoľvek determinácií*, s kľúčovou kategóriou *samovzniku a autoregulácie (samopohybu)*. Vo filozofii rovnako ako v poézii sa opiera o ateizmus, prichádza k poznaniu, že Božia vôľa ako možný princíp poriadku a pohybu v skutočnosti neexistuje. Toto zistenie nám komplikuje situáciu, pretože ako potomkovia historickej tradície vedy a teológie sme sa nazdávali, že ontologická realita je jednoduchá a pochopiteľná. Bondy nás svojím charakteristickým nadhľadom znepokojuje: takéto zistenie nie je príjemné. Momentálne sa v skutočnosti nevyznáme a naša dôvera v to, že sa to zmení, pramení len z množstva informácií, ktoré moderná doba prináša. Bondy odmieta zlepšenie prostredníctvom postupnej premeny – vznik kvalitatívne nového sa udeje prudkou zmenou, zreteľným odpútaním sa od starého, princípom, ktorý bude sám sebou živý. (Bondy, 1993)

Hoci vo filozofii k tomuto poznatku došiel, v poézii ho to, ako v závere esejí píše, od nervozity a stresu neochránilo, keďže samotná zmena ešte nenastala. *„Cokoli dělám vím / že bylo uděláno / O cokoli se snažím / již je dosaženo // Nikdo nikdo nikdo / nikde nikdy nikam / si nepomohl // Snad já? / Takovej vůl / přece jen nejsem“* (Bondy, 1990b, s. 30). Pochopiteľne, nie každá báseň z obdobia Bondyho uvažovania o nesubstančnom modeli je tým aj priamo dotknutá. Zreteľné je prepojenie týchto myšlienok napríklad pri nekonečnosti času: *„jsa sám svým vesmírem / v nekonečném čase / v čase, který jen je nebo není“* (Bondy, 1990b, s. 49) alebo v spojení inštancie boha a súcna:

„Bůh sám je článkem života / jako život je článkem boha / Podmiňují se navzájem a v tomto smyslu jsou jedno / nesmyslní věční nevědomí tupí / neznajíce ani hodiny svého vzniku / ani zániku“ (Bondy, 1990b, s. 107). Vyzýva k sebareflexívnemu kritickému postoju, k vnútornému oslobodeniu a k odvahe.

Lahko odhadnuteľné sú odkazy na taoistické učenie (Taoizmus): *„není větší jistota než cesta / Sama ubíhá pod nohama / tomu jenž na ní stojí / Kdo je na cestě je už u cíle“*

(Bondy, 1990b, s. 55) či neskôr „*mé dílo nejsem já / To, co se nazývá vším, je moje dílo*“ (Bondy, 1990b, s. 62). Básne ovplyvnené taoizmom sa v dlhosiahlom pohľade na Bondyho poéziu čímsi vynímajú. Je v nich obsiahnuté *to niečo* podozrivo pokojné, stopa po triáde súcitu, jednoduchosti a trpezlivosti. Do týchto básní presiahla (aj pre taoizmus typická) Bondyho nedôvera v poznanie. Problémy subjektu sú však do veľkej miery harmonizované prostredníctvom dôvery v čosi vyššie (hoci pre taoizmus je dôležitý len okamih tu a teraz, „*mezi tím, co bolo a co bude*“ (Bondy, 1990b, s. 51)), subjekt je vo svojej slabosti silný.

78 Zvolanie už nie je výkrikom v hneve, je akoby len povzdychnutím: „*Jak pozvolna nabývám rozumu!*“ (Bondy, 1990b, s. 50). Pozoruje to, čo trvá, aj to, čo sa mení, úfajúc si v nádeji, že tá „*tupá existence je v kontextu svou stránek / nutná a smysluplná*“ (Bondy, 1990b, s. 51). V kontexte Bondyho poézie sú tieto verše výnimočné aj láskavým vyznením, ľudskou blízkosťou, dokonca oznamovaním pocitu šťastia „*a tyto okamžiky mi dávají / sílu k porážce*“ (Bondy, 1990b, s. 52).

**„Nihilismus je to? Skepse? / Ani jedno ani druhé / –
žili jsme a dál žít budem.“**
(Bondy, 1989, s. 80)

Azda najvýstižnejším slovom, ktoré môže priblížiť problém subjektu v Bondyho poézii, je bezradnosť, hlboká bezradnosť. Básne sú síce kvalitatívne aj tematicky rôznorodé, spoločné je ich chmúrne, neradostné ladenie. Často sa objavuje zapájanie prírodných motívov slnka a mesiaca, ktoré v dlhodobom horizonte využíva ako opozitné symboly radosti a smútku. Básnik Bondy sa zdá byť skeptický – nechce si dodávať úprimnú vieru v niečo ako politický systém, štát... Bondy je jedným z tých autorov, ktorí sú presvedčení, že klamať samému sebe v tejto dobe by bolo neospravedlniteľné... Vyznáva sa z nedôvery a pocitu nezmyselnosti života už v prvej zbierke: *Das Leben ist doch nur ein Unsinn* (Bondy, 1989, s. 18), dochádza dokonca k absolútnemu zavrhnutiu života: „*jen pitomost je princip život udržující*“ (Bondy, 1989, s. 73), rovnako aj neskôr: „*Není v tom životě nic / čemu bych přikládal ten nejmenší význam / ani nic o co bych stál / (...) to, že nečiním sebevraždu / je pochopitelné a omluvitelné zbabělostí*“ (Bondy, 1990b, s. 150). Čitateľ pravdepodobne nadobudne dojem, že Bondyho skepsa je miestami absolútna. Napríklad

v často citovaných *Zbytkoch eposu* (1954 – 1955): „*Hovno vládá hovno demokracie a hovno svoboda / hovno skvělá hospodářská prosperita národa*“ (Bondy, 1989, s. 61).

Do určitej miery sú to aj verše moralizujúce, apelujú na čitateľa, aby si uvedomil stav vecí, ale tejto poézii je tiež vlastné subtilne, krehké vyznanie sa z vnútorného zmätku, z bolesti, z pretrvávajúceho utrpenia, ktoré však výnimočne sprevádza aj túžba: „*nemám důvěru v nic / a přece bych chtěl mít*“ (Bondy, 1989, s. 21). Tieto básne akoby vznikali z básnikovho vnútorného pretlaku emócií a potreby deliť sa o ne, písanie akoby nahrádzalo formu spovede. Skeptické básne v Bondyho poézii 50. rokov dosahujú úroveň litánií, dospieva do neprekročiteľného kruhu sklamania až k pohrdaniu. „Nejhorší bylo, že tehdejší mladá generace, osumnástiletí, dvadsetiletí reagovala na tu stresovou situaci tak, že seděli v hospodě a doslova brečeli do piva, že mají skaženej život. Když to někdo říká v osumnásti, dvadseti letech, že má skaženej život, tak je blbec. Ale to znamená taky, že je v hlubokým stresu, je ho potřeba z toho nějakým způsobem pomoci“ (*Fišer alias Bondy 2*).

Dá sa uvažovať o priamych vplyvoch, zásahoch v Bondyho živote, ktoré by sme mohli využiť na odvodenie toho, odkiaľ môže tá bezradnosť pochádzať. Ako 17-18-

-ročný sa Bondy priatelil s umeleckým organizátorom Karlem Teigem a marxistickým intelektuálom Závišem Kalandrom, ktorých v rokoch v politických procesoch 1950, 1951 popravili. Pod vplyvom medzivojnovnej kultúrnej avantgardy sa Bondy ako filozof nestal stalinistom. Pravdepodobne práve Teigeho a Kalandrove uvažovanie a dôraz, ktorý kládli na slobodu, ich kritika akéhokoľvek totalitného systému v Bondym natrvalo zanechali akcent práve na slobode, u Bondyho dokonca až v podobe anarchistickej. Vráťa Brabenec sa dnes mladých literátov pýta: *„Kolik ti, vole, za život popravili kamarádů?“* (*In memoriam Egon Bondy*) Takto nám ako čitateľom Bondyho poézie čiastočne odpovedá na to, odkiaľ pramení ten kritický a negatívny prístup. Strata matky v trinástich rokoch, ideály verzus realita v socialistickom prostredí... Samozrejme, táto inšpirácia v autobiografických faktoch sa môže zdať prvoplánová, ale aj na tieto udalosti nájdeme v Bondyho poézii odkazy.

***„zabil jsem svou sestru / rozpáral ji celou / a snědl
jsem její vnitřnosti“***
(Bondy, 1989, s. 31)

Bondy – básnik často provokuje. Popiera predchádzajúcu poetiku, jeho poetika je špecifická tým, aká

je trápna, primitívna až sprostá (napr. antipoetistický názov zb. *Ožralá Praha*). Popiera honosnosť poézie, spája vysoké a nízke: „*vždyť estetika se jen k tomu hodí / abych se na ni vyprděl*“ (Bondy, 1990b, s. 39). Popiera tabu, ktoré by ho ako autora mohli obmedzovať. Nič neprestiera, nie je zdržanlivý, svoju spontánnosť netlmí: „*Jsem skutečně slabý a pitomý / a bylo by pro mě tragedií kdyby / to jednou přestalo*“ (Bondy, 1990b, s. 22).

Bondy-básnik sa miestami pohybuje na hraniciach reálnej a zdanlivej skutočnosti. Útočí proti kultu rodiny: „*matka je blbá / otec je praktický / já sám jsem smutný / (...) sestra předvčírem počala / na dekách v posteli / bez spěchu bez práce / budeme choditi / až se ta kurva ted' / pozítří otelí / Mně samému je mdlo*“ (Bondy, 1989, s. 9). Provokuje neúctou k vlasti: „*Čechy připomínají mi nočník nejspíše / a uvažuji ve své patriotické pýše / že je z cibulkového porcelánu / na něj i Masaryk chodil na stranu / Praha pak je v jeho přímém středu / přesnějc vysrát sám se nedovedu*“ (Bondy, 1989, s. 41). Revoltuje proti tradícii, proti hodnotám, ktoré jeho generácia už po rodičoch nezdedila. Zavrhuje pápeža, prezidenta, manželstvo, ľudskosť, spoločenský prospech, vývoj, čokoľvek. Bondy vyžaduje viac, ako „obyčajný“ život ponúka. Odmietajú všetky mylné

spôsoby, ktorými sa uberáme. Očakávania, ktoré sú absolútne, bude možné naplniť asi až po radikálnom prerušení našich nepretržitých omylov.

„V komore je svíčka / osmažíme psíčka.“
(Bondy, 1991b, s. 96)

Charakteristickým znakom Bondyho štýlu je výnimočná schopnosť pôsobiť odborným a zároveň civilným dojmom, ako blízky vykladač právd. Filozofické práce píše s ohľadom na laického čitateľa. Uplatňuje svoj podmanivý rozprávačský štýl využitím humoru, prostredníctvom sebaironie, zveličovania nepatrných banálností a zľahčovaním ťaživých ontologických otázok: „Filozof sedí a – čo sedí, leží, samozrejme, leží na rohoži, vtedy gauč ešte nemali, ako mám ja, na rohoži leží. Leží na rohoži, kuká do stropu, špára sa v nose a dumá o nesmrteľnosti chrústa, no, ako hovorím, po dvoch troch hodinách úvah o tom, že by sa mohol zobrať a odísť o pár kilometrov vedľa, tak zostane zasa na tej rohoži a dumá ďalej“ (*Etika záchranného člnu*).

Ako básnik má schopnosť obsiahnuť v skratke, v niekoľkých veršoch šírku čohosi univerzálneho: „*Vítr fouká / po nebi jdou mraky / Na pláni / pouštíme spolu draky*

/ Ten tvůj uletěl / a ten můj taky“ (Bondy, 1990b, s. 6). Avšak Bondymu-básnikovi akoby nezáležalo na detailoch, pre ktoré sa verš alebo celá báseň môže zdať čitateľovi neharmonická, nedokonalá. Najzreteľnejšie sa to dá ilustrovať na neskorších básňach řečňovačkách, v ktorých rým verša akoby len podliehal forme a uberá z výpovednej hodnoty, z intenzity myšlienky: *„Krátce se řinul vlas / z tvé hlavy jako čas / Neboť jsi ostržihaná / A jakápak je na tom hana“* (Bondy, 1991b, s. 90). Často vďaka rýmu nabere báseň na absurdnosti, takže čitateľ váha, či sa má smiať alebo má ostať zarazený: *„Lítňi! / Do nebe vzlítňi! A nebo do prdele / tam je víc vesele (Památce Svatopluka Čecha, / neboť zde stála tá lípa, / která mu stínila hlavu)“* (Bondy, 2001, s. 30). Viaceré Bondyho básne pripomínajú zápisky, poznámky: *„Piju pivo Myslím na věčnost / To odůvodňuje mou zlost“* (Bondy, 1991b, s. 98). Vnútoraná štruktúra veršov je nezáväzná, voľná, avšak nie formálne surová. V prípade rýmovaných básní sa dá hovoriť o poetickej nedokonalosti až barbarstve. Ako to vyjadril Marián Hatala v recenzii Bondyho novšej zbierky *Ples upířů* (1995), „pri niektorých textoch je ťažko jednoznačne určiť, čo je schválnosť a čo remeselná nedôslednosť“ (Hatala, 1995, s. 72). Martin Kasarda (1990, s. 143) Bondyho technickú a básnickú

svojráznosť nazýva *disciplinovanou anarchiou* a *zosmiešňovanie* poézie, ktorej sa Bondy dopúšťa, je v konečnom dôsledku len spôsobom, riešením, ako popri oficiálnej poézii 50. rokov (ktorá nestojí za reč) nezblbnúť.

„Bez hledání člověk je ničím.“

(Bondy, 1991b, s. 124)

Niektoré Bondyho básne sú datované, deň odo dňa sa líšia len obrazmi toho, v čom, ako inak sa dokáže vyjadriť. Bez nejakých negatívnych konotácií sa tu dá hovoriť aj o istej miere Bondyho grafomanstva. Ak by sme s ním súhlasili, takéto písanie by však bolo principiálne podložené zodpovednosťou, ktorú si Bondy ako básnik, filozof a človek vo všeobecnosti uvedomuje. Umeleckú tvorbu totiž vníma ako neoddeliteľnú súčasť ľudskej slobody aj ako základnú možnosť, ktorou môžeme svoju nespokojnosť so svetom vyjadriť. Odmietajúce umenie vystavané na prázdnej bezduchej kráse, žiada pravdivosť a nevyhnutné uvažovanie o poznaní, pretože práve otázka (ne)možností poznania je vlastná umeniu rovnako ako životu. Vďaka poznaniu máme možnosť rozširovať svoje vedomie, inak je život tragickým sebaklamom. Bondyho tichší či výraznejší apel očakáva osobné nasadenie podobné

kategorickému imperatívu. Zdôrazňuje úlohu umenia v živote, hoci o nej miestami pochybuje:

„... úloha filozofie v dějinách je sporná / zdá se být zbytečná svýma sporma / a přece stále dál ji hledáme // Básně mají asi malý dosah / je jim to vidět na rukách / a přece jenom jimi doufame“ (Bondy, 1990a, s. 36).

V nadväznosti na Bondyho filozofické uvažovanie je akékoľvek pochybenie prijateľnejšie než nečinnosť, pretože omylnosť človeka nenarúša proces univerza – ten je samoregulačný. Bondy ako filozof chce dať ľuďom odvahu skúsiť, či sa dá na niečo prísť.

Literárny vedec Oskar Mainx (*Obavy ze splnění existence*) konštatuje, že Bondyho tvorba je dlhodobou bipolárna, dvojaká, zdanlivo protirečivá: je plná pochybností o hodnote svojho diela, úzkosť narastá a hľadá svojho adresáta, na druhej strane ju však vyvažuje sebavedomý postoj, presvedčenie o veľkosti svojej osobnosti aj tvorby. Štylizuje sa do polohy filozofa aj básnika, ktorý vie aj tápe. Bondy svoju rozporuplnosť pripisuje neurotizmu a nazýva ju „*schizoidným chovaním*“ (Bondy, 1990a, s. 44). Bondy v 90. rokoch hrdo prehlásil: „*že prostě budu básníkem, jsem věděl bezpečně už ve čtrnácti letech, a přitom to ještě šest let trvalo, než jsem napsal první*

hodnotné věci“ (*Obavy ze splnění existence*). V básnickom cykle *Odplování* (1988) sa po rokoch filozofovania a básnenia zdôveruje s obavou, či nie je podvodníkom, ktorý k poznaniu napokon nedošiel, a poéziou len klame a marí tak právo písať, ktoré básnikom prináleží. Ako mu je vlastné, zároveň si protirečí tým, že sokratovsky popri stave blbosti k *pravde v nepoznaní* došiel.

Pre čitateľa pravdepodobne nebude prekvapením, ak sa dozvie, ako svoj vzťah k životu Bondy vyjadril: „Já jsem celý život snášel velice špatně, byl jsem nerad živ, dodneška jsem poměrně velmi nerad živ, pokusů o to ukončit ten život nechybělo, není mojí vinou, že jse to nezdařilo, ale jako-li nejsem nikdy pesimistou, tím méně nihilistou, tak můj životní pocit byl vždycky jaksi pod bodem nula. Takže hovořit tu o potěšení ze života nebo o radosti a štěstí já nemohu, protože s tím nemám vůbec žádnou zkušenost“ (*Fišer alias Bondy 2*). Po týchto závažných slovách na odľahčenie dodáva, že za jediný svetlý okamih dňa považuje tie chvíle, keď si líha do postele s nejakou knihou, najlepšie detektívkou. Čitateľ sa môže oprávnene pýtať: čo mu teda dodáva chuť neskončiť? Čokoľvek nové, čo sa môže objaviť – myšlienka, pocit, vnem či kniha. Podľa Bondyho je tvorivosť základnou ľudskou

potrebou, pre život človeka má kľúčový význam. Je vnútornou kultiváciou v tomto živote, pretože v iný, posmrtný život neverí. Tvorivý akt je z filozofického hľadiska aj hlbšou záležitosťou – je navyše aj *ontotvorný*, zrkadlí sa v univerze, kde svojou aktivitou mení univerzálnu skutočnosť. Bondyho filozofické básne sú v tomto zmysle d'alekosiahlou tvorivou reakciou na problémovú situáciu (*Čo vieme o tvorivosti*). „Spoločenský ohlas je mi taktiež absolútne ľahostajný, ale je to robota, ktorá má byť urobená. Tak tej sa venujem“ (*Etika záchranného člnu*). Bondy ako básnik pri myšlienkach o veľkosti svojej roboty teda nepriamo dochádza aj ku spoločenskej funkcii poézie: „jedině umění je spásou lidstva. (...) Vy, kteří jste básníky, nesete zodpovědnost za vše, co se lidstva týče...“ (*Fišer alias Bondy 2*).

Téma či otázka samovraždy sa pri čítaní Bondyho poézie môže zdať aktuálna a prítiažlivá. Jedným z možných vysvetlení, prečo ju nerealizuje (s výnimkou skladby *Naivita*), je jeho filozofické presvedčenie o *autoregulácii* života. Smrť je pre neho v istom smere nezmyselná. Je preto prirodzené, že do procesu bytia-nebytia zasahovať nebude, bolo by nezmyselné chcieť sa postaviť proti tomuto zákonu. Subjekt sa ocitá v situácii nutného zotrvania

v bezvýchodiskovom stave, ktoré má opodstatnenie v sebe samom, v zotrvaní. Vyzývať k hľadaniu môže len ten, kto sám hľadá. Bondyho hľadanie možno hodnotiť aj ako vyjadrenie „obyčajnej“ túžby po spiritualite: *„Hledal jsem štěstí pak hledal jsem pravdu teď hledám / už jen sebe / Hledám poněvadž něco musím hledat“* (Bondy, 1990b, s. 50).

„budu s tebou psáti prostá slova“
(Bondy, 1989, s. 60)

Otvorenosť básnickej výpovede Bondy vehementne a, čo je dôležité, aj funkčne prejavuje prostredníctvom vulgárnosti ako typického znaku. Táto otvorenosť vyjadruje Bondyho snahu dopomôcť po rokoch slepého pritákavania systému a po dlhej dobe života v strachu pozerat' sa na svet kriticky, samostatne, bez ostychu, úprimne drzo, na plnú hubu preto, aby sa nezopakovalo, čoho sa už predchádzajúce generácie dopustili s ospravedlnením historického omylu ako niečoho nového – „stanou se z vás horší kurvy než byli vaši pohrdaní otcové“ (*Fišer alias Bondy 2*). V súvislosti s vulgárnosťou a drzosťou výpovede považujem za dôležité zdôrazniť, že Bondy neznamenal v českej poézii v tomto smere prelomový okamih, ktorý by odrazu porušil všetky jazykové tabu. Bondy patril ku

skupine umelcov, ktorí boli súčasťou tzv. skazenej generácie. Pre ilustráciu a dôkaz uvádzam verše sociopatky Jany Krejcarovej: „*Do řiti dneska ne / Bolí mě to / A pak chtěla bych si s tebou napřed povídat / Neboť si velmi vážím tvého intelektu / Dá se o něm předpokládat / že by byl postačující / k mrdání směrem do stratosféry*“ (Vzpomínka na Egona Bondyho. Dostupné na: <http://druidova.mysteria.cz/HISTORIE/BONDY.htm>).

„Nejsem zapšklý stařec.“
(*Nejsem zapšklý starec*)

Bondy sa sám chcel zaslúžiť o to, aby nová generácia stála na vlastných nohách a vytvorila vlastnú kultúrnu produkciu (*Fišer alias Bondy 2*). V 70. rokoch nadviazal (po náhodnom zoznámení sa v blázinci) úzke priateľstvo a spoluprácu s Martinom Jirousom, ktorý priniesol Bondyho básne z 50. rokov Mejlovi Hlavsovi. Ten v nich rozpoznal to, čo chcela mladá generácia v hudbe vyjadriť, a Bondy sa ako dvorný textár stal aj nepísaným členom skupiny *Plastic People of the Universe*. V rozjarenej a divokej spolupráci sa tak efektne uplatnilo prepojenie básní s hudbou: „*Když je dnes člověku dvacet / chce se mu hnusem zvracet / ale těm co je čtyřicet / je toho vyblít ještě více / jen ten komu je šedesát /*

může jít se sklerózou klidně spát“ (Fišer alias Bondy 2). „Bondyho zaznamenání 50. let je jedno z literárně nejpresnější (...) Když tohle v 50. letech napsal, tak to byla obrovská síla“ (*In memoriam Egon Bondy*). Bondy sa stáva inšpirátorom a neoficiálnym otcom českého undergroundu. Je potrebné podotknúť, že Bondy texty nepísal, ale Plasticí preberali Bondyho básne, napísané desaťročia predtým. Rocková hudba v tých podmienkach s príchutou čohosi zakázaného mala obrovskú silu, ktorá sa stala výzvou a prijateľným spôsobom uplatnenia sa aj pre Bondyho. Spolu s filozofom Milanom Machovcom a teológom Milanom Balabánom organizovali bytové, ale odborné, profesionálne prednášky o modernom umení či svetových náboženstvách, ktoré sa natáčali a tajne rozosieli po republike. Neskoršia Bondyho prozaická tvorba, počnúc románom *Invalidní sourozenci* (písaná v 1974, vyšla až 1991), bola Bondyho epickým vyjadrením mladej generácie. Autorská aj ľudská „kariéra“ Egona Bondyho je výborným príkladom spôsobu jestvovania, keď človek nechce byť človeku vlkom, pretože pochopil, že aj pre neho osobne je výhodnejšia možnosť, keď sa niekomu stane učiteľom. Bondymu sa to ako máloktorému autorovi podarilo, za duchovného guru nasledujúcich generácií ho

označili napríklad básnici Ivan Martin Jirous, Jáchym Topol, K. H. Krchovský. Nezvyčajné je, že Bondymu sa takáto pocta ušla ešte počas aktívneho života. Či mu to dodalo pocit radosti a zmiernilo jeho pesimistické rozčarovanie, je však otázne...

Predpokladám, že Bondymu sa podarila skvelá vec – čitateľa si získa a zaujme. Jeho pohľad je kritický, v mnohom provokatívny, je preto v každom implicitne prítomný. Príbuznosť Bondyho náhľadov s videním súčasného aj budúceho čitateľa sa potvrdzuje na základe podobnosti, ktorá pramení z paradoxného poznania, že na niektoré otázky riešenie nenájdeme, sme však nevyhnutne odkázaní na to, aby sme si ich neprestali klásť. Inou otázkou je to, nakoľko sa sám čitateľ k otázkam životnej filozofie postaví zanietene ako Bondy. V tomto smere vyslovujeme tichú obavu, že nie možnosti či odvaha, ale chuť je to, čo nám chýba. Ak aj Bondyho filozofické básne nedávajú jednoznačnú odpoveď, ostávajú dôležité – sú totiž v mnohom znepokojujúce. Bondyho inverzný spôsob, ako na hodnoty poukazovať, teda nepriamo a živelné, je určite esteticky účinnejší a čitateľsky príťažlivejší než ich priame deklamovanie (toho sme sa už nasýtili).

Zoznam bibliografických odkazov

- BONDY, E. 1989. *Básnické dílo sv. 1 (epické básně z padesátých let)*. Praha : Pražská imaginace, 1989. 110 s. ISBN 80-7110-037-4.
- BONDY, E. 1990a. *Básně 1988 aneb Čas spíše chmurný + Odplouvání*. Praha : Inverze, 1990. 64 s. ISBN 80-7110-015-3.
- BONDY, E. 1990b. *Básnické dílo sv. 3 (básnické sbírky z let 1954 – 1963)*. Praha : Pražská imaginace, 1990. 177 s. ISBN 80-7110-007-2.
- BONDY, E. 1991a. *Básnické dílo sv. 4 (Naivita)*. Praha : Pražská imaginace, 1991.
- BONDY, E. 1991b. *Básnické dílo sv. 5 (Kádrový dotazník + básnické sbírky z let 1963 – 1971)*. Praha : Pražská imaginace, 1991. 180 s. ISBN 80-7110-020-X.
- BONDY, E. 1993. *Filosofické eseje, sv. 2 (Juliiny otázky, Doslov)*. Praha : DharmaGaia, 1993. 148 s. ISBN 80-901225-6-6.
- BONDY, E. 2001. *Deník dívky, která hledá Egona Bondyho*. Bratislava : PT, 2001. 72 s. ISBN 80-88912-17-2.
- Čo vieme o tvorivosti. [online]. [cit. 7. 4. 2012]
Dostupné na:
<http://ebondy.sweb.cz/filosofie/O_tvorivosti.html>
- Egon Bondy. 2008. [online]. [cit. 7. 4. 2012]
Dostupné na:
<<http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=915&hl=egon+bondy+l>>

Etika záchranného člnu. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na: <<http://egonbondy.info/48-/87-/Politick%C3%A9%20%C3%BAvahyl>>

Fišer alias Bondy 2. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://www.youtube.com/watch?v=GHeAsx-Tppw&feature=relatedl>>

HATALA, M. 1995. Kol'ko krvi? Kol'ko poézie? In *Romboid*, roč. 30, 1995, č. 10, s. 71 – 73.

KASARDA, M. 1990. Smrteľne vážny výsmech. In *Fragment*, roč. 4, 1990, č. 7, s. 143 – 145.

In memoriam Egon Bondy. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://www.youtube.com/watch?v=gBy-eOYwpW8&feature=relatedl>>

Nejsem zapšklý starec. [online]. 2007. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://egonbondy.info/31-rozhovory/59-pavelka-zdenko-nejsem-zapskly-starec/Rozhovoryl>>

Obavy ze zplanění existence. 2007. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://egonbondy.info/1-/123-/Nekrologyl>>

Taoizmus. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://sk.wikipedia.org/wiki/Taoizmusl>>

Vzpomínka na Egona Bondyho. [online]. [cit. 7. 4. 2012]

Dostupné na:

<<http://druidova.mysteria.cz/HISTORIE/BONDY.html>>

O autorke

Juliana Košútová v rokoch 2008 – 2013 absolvovala na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici študijný program slovenský jazyk a literatúra. Príspevok *Filozofické básne Egona Bondyho* vypracovala pod vedením PaedDr. Zuzany Bariakovej, PhD., a Mgr. Evy Urbanovej. V rámci katedrového kola Študentskej vedeckej aktivity 2012 získala tretie miesto a s prácou vystúpila aj na študentskej vedeckej konferencii Túry do teXtúry na Katolíckej univerzite v Ružomberku.

Z posudku na príspevok

95

... Do centra svojho záujmu si vyberá Bondyho filozofickú orientáciu. Konfrontuje jeho filozofické eseje s poéziou, ktorú písal v 50. rokoch a ktorú sám označil pojmom filozofická. Odkrýva tak cennú skutočnosť, že Bondyho výpoveď neobsahuje len buričské gesto, ale aj celkom jasný noetický základ. V interpretáciách sa autorka nevyhla biografickému kontextu autora a jeho tvorby, keďže súvzťažnosť lyrického subjektu a básnika akosi prirodzene z textu „trčí“, a preto nie je dôvod ho ignorovať. (...) Daný fakt jej však nebráni kritickému prístupu k textu,

Ďalšie informácie

ale naopak ústi do silne emocionálneho a presvedčivého pohľadu naň, čo je v intenciách študentskej vedeckej a umeleckej činnosti vcelku oprávnené.

Mgr. Eva Urbanová

2011



↑ Diskusia na študentskej vedeckej konferencii

↓ Myšlienky Kataríny Kul'hovej



Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

Katarína Kulhová

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

Kľúčové slová

tvorivosť, výchovno-vzdelávací proces, problémové úlohy, projektové vyučovanie

Úvod

98

Škola a výchovno-vzdelávací proces, ktorý sa prostredníctvom nej realizuje, má široké spektrum metodického materiálu a možností, ktorými ho dokáže realizovať. Strnulosť a tradičnosť školských hodín je vizitkou učiteľovej (ne)schopnosti flexibilne sa orientovať potrebami žiaka a vlastnej motivácie spestriť výučbu, ktorá nemusí vždy stáť len na zásade memorovania a hesla „počúvaj a opakuj“.

Žiak ako bytosť originálna a tvorivá v školskom prostredí často potláča svoju individuálnu a potenciálnu samostatnú tvorivú osobnosť, pretože úlohy a metódy výchovno-vzdelávacieho procesu v súčasnej škole ostávajú

za bránami hravej a tvorivej atmosféry. Rozvoj tvorivosti ako jednej zo základných kompetencií žiaka by malo byť cieľom edukačného procesu a náplňou úloh a metód, prostredníctvom ktorých sa realizuje.

Problémové a projektové vyučovanie je jednou z ciest, ako formovať individuálny potenciál a tvorivosť žiakov a súčasne dokázať vytvoriť podmienky edukácie, kde si žiak osvojuje vedomosti, ktoré je schopný aplikovať a použiť, a súčasne i sám a tvorivo prichádzať na nové vedomosti a poznatky. Prostredníctvom takýchto úloh možno formovať žiaka-bádateľa, ktorý je aktívnym členom výchovno-vzdelávacieho procesu a dokáže a vie pracovať samostatne a tvorivo. Preto je v edukačnom procese potrebné vytvárať priestor pre žiakovu osobnosť, ktorá sa prejavuje svojou individuálnou schopnosťou získavať nové vedomosti a súčasne hľadať a prepájať poznané s novými aktívne a tvorivo.

Cieľom školy by malo byť vytvorenie takých podmienok, kde sa môže prejaviť žiakova osobnosť a jeho originalita. Problémové a projektové vyučovanie ako stratégia dokáže podporovať tvorivosť žiakov, pozitívnu pracovnú atmosféru i rozvíjať individuálne schopnosti a kompetencie žiakov.

Problémové vyučovanie

Problémové vyučovanie ako jedna z možných a efektívnych metód riadenia vyučovacieho procesu otvára žiakom priestory na tvorivé a samostatné osvojovanie si vedomostí a zručností. „Problémové vyučovanie ako pojem predstavuje stratégiu vyučovania a taký systém metód a úloh, ktorý stavia žiaka pred problém a motivuje ho k samostatnému hľadaniu jeho riešenia, pričom sa opiera a rozvíja individuálne tvorivé potencie svojej osobnosti“ (Turek, 2008, s. 375). Podstata takejto formy vyučovania spočíva v tom, že učiteľ nesprostredkúva žiakom poznatky v hotovej podobe, ale stavia pred žiakov úlohy, ktorých riešenie je cieľom k tomu, aby si samostatne osvojili nové vedomosti i schopnosti.

Výhodou tejto stratégie vyučovania je tak vysoká miera samostatnej tvorivosti a šikovnosti žiaka, ktorú pri riešení úloh vynakladá. Žiak je postavený pred problém, pri riešení ktorého musí často využiť rôzne schopnosti, prepájať a syntetizovať získané vedomosti, čím sa ich učí aplikovať a prakticky využívať. Táto vlastnosť problémových úloh vedie žiakov k praktickej aplikácii vedomostí do podoby, ktorá má pre nich efekt a je súčasne

tvorivá a motivujúca. Problémovou úlohou sa tak žiak stavia do pozície aktívneho člena výchovno-vzdelávacieho procesu, pretože sám sa podieľa na edukačnom procese, od neho závisí, či a do akej miery si osvojí nové vedomosti. Žiak má zodpovednosť za vlastnú prácu a svoj výkon na hodinách.

Problémové vyučovanie formuje žiaka tak po stránke vedomostnej, ako aj kompetenčnej, žiak je vedený k tomu, aby získané vedomosti vedel správne aplikovať a použiť. Súčasne pri riešení problémovej úlohy žiaci nie sú obmedzovaní, majú možnosť dopátrať sa riešenia prostredníctvom vlastných ciest, a tak zapájať do edukácie svoju vlastnú osobnosť a tvorivosť. Naplňa sa tak osobný rozmer, osobná zaujatosť a najmä pocit samostatného a „hmatateľného“ poznatku, že to, čo sa učím, dokážem nielen reprodukovat', ale i použiť.

Problémové úlohy vychádzajú z divergentných úloh, ktoré uplatňujú divergentné myšlienkové procesy, pri ktorých sa myslenie žiaka zameriava rozširuje, keďže žiak produkuje viaceré nápady, riešenia, hypotézy.

Problémová úloha môže mať rôzne podoby a dá sa využiť vo všetkých fázach vyučovacieho procesu. Jej potenciál môžeme využiť tak pri motivácii žiakov, ako aj pri

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

sprostredkovaní nových informácií či pri opakovaní poznaných a osvojených poznatkov. Problémová úloha dokáže efektívne motivovať žiakov a súčasne vzbudiť záujem o rozoberanú tému.

Literárna výchova je predmetom, kde sa uplatní problémové vyučovanie v plnej miere a efektívne rozvíja kritické a samostatné myslenie žiaka.

Problémové úlohy v literárnej výchove

Pri klasifikácii problémových úloh vychádzam z oblastí žiakovej osobnosti, ktoré rozvíja, a súčasne aj z myšlienkových operácií, ktoré pri jej riešení žiak zapája. Vychádzajúc z hypotézy, že akékoľvek obsahy a témy vyučovacieho procesu možno aplikovať na problémové vyučovanie, dokazujem na aplikácii problémového vyučovania pri formovaní a osvojovaní si interpretačných schopností žiakov. Prostredníctvom problémových úloh je možné formovať interpretačnú kompetenciu žiaka a súčasne aj rozvíjať jeho tvorivosť a kritické samostatné myslenie.

Súčasne sa vyučovanie dokáže spestriť tvorivo, a to s využívaním rôznych pomôcok, tém a príkladov. Problémové vyučovanie v literárnej edukácii má uplatnenie

a svoje miesto ako príklad dobrej praxe a dôkazom jeho veľkého potenciálu sú úlohy, ktoré sa uplatnili v konkrétnom edukačnom procese pri formovaní a osvojovaní si interpretačnej zručnosti.

Hafner feat. Grég Zorba

(motivácia, rozvoj kognitívnych znalostí, využitie nižších myšlienkových operácií, komparácia)

Žiakom sme pustili pieseň od Tomáša Hafnera *Balkánsky sen* a konfrontovali sme túto ukážku s titulnou piesňou filmu *Grék Zorba*. Obe piesne sú napriek generačnej a tiež kultúrnej priepasti spojené motívom rovnakej melódie. Po tom, čo žiaci tento fakt dešifrovali, rozvinuli sme diskusiu k oboj ukážkam. Podstata tejto formy motivácie spočívala v tom, že sme chceli žiakov upútať cez moderný variant Hafnerovej piesne a súčasne docieľiť, aby v praxi vnímali rôzne analógie a súvislosti medzi zdanlivo neznámymi javmi. Rovnako sme chceli žiakov nasmerovať k uvažovaniu o vplyve a prepojenosti rôznych prejavov umenia, ktoré sa nachádza aj v ich okolí. Táto motivácia slúžila ako premostenie k téme modelu literárnej komunikácie, ktorú sme realizovali na ukážke piesne *Balkánsky sen*.

Čo by robil Shrek v rozprávke o Červenej čiapočke?

(problémová otázka zameraná na získavanie nových konvergentných znalostí, aplikácia vyšších myšlienkových operácií, syntéza, prepájanie vzťahov)

Problémová otázka je postavená na súvislostiach tradície rozprávky o Červenej Čiapočke a aplikácii tejto tradície do variantu modernej rozprávky o Shrekovi. Žiaci sú vedení k uvažovaniu a samostatne identifikujú fenomén tradície a toho, ako sa prejavuje v modernej rozprávke. Žiaci sa tak samostatne dopracovávajú k problematike tradície a môžu sa zamýšľať nad jej variantmi v texte, v literatúre i umení samostatne a tvorivo.

104

Prečo je Čiapočka červená a Zlatovláska nie je zo zlata?

Čo majú spoločné vlasy deda Vševeda, kráľovské dcéry a hlavy draka?

(problémová otázka, rozvoj kognitívnych znalostí, zapájanie tvorivého myslenia hľadaním súvislostí a analógií)

Prostredníctvom položenej otázky môžeme smerovať žiakov k premýšľaniu nad symbolikou farieb a čísel v literárnom texte a funkciou výrazových prostriedkov pre sémantický odkaz literárneho textu. Otázka cielene smerovala k diskusii o motívoch farieb

a čísel v rozprávkach. Motivovala ich súčasne k diskusii o ďalších znakoch rozprávky a jej štruktúry. Diskusiou sa tak realizovalo opakovanie základných štruktúr a vzťahov v literárnom texte, ako sú postava, rozprávač, motív, téma, idea.

Problémová otázka a heuristický rozhovor ako metóda sa dá uplatniť aj pri práci s konkrétnym textom, ako aktivizácia, forma motivácie a súčasne aj ako kľúč k identifikácii odkazu textu. Uplatnila sa už vo fáze samotnej interpretácie textu *Peter a Lucia* od R. Rollanda.

Dánsky princ a francúzsky chlapec v románe o láske?

(problémová otázka, rozvoj vyšších kognitívnych operácií žiakov, syntéza a komparácia)

105

Otázku sme položili žiakom až po prečítaní celej ukážky tak, aby sa mohli zamyslieť nad jej obsahom a prepojením s kontextom. Aj v tejto fáze sa prejavila jej univerzálnosť. Problémovosť otázky otvorila mnohé cesty k interpretácii, žiaci sa môžu sústrediť na súvislosť medzi postavami a ich prepojením. Dešifrovať motív „hamletovskej otázky“ a prostredníctvom problémovej úlohy sa zamerať na jej odkaz v románe *Peter a Lucia* a na nadčasovosť motívu hamletovskej tragiky. Prostredníctvom otázky môžeme nenápadne upozorniť žiakov na problém,

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

ktorý chceme interpretovať, a súčasne podporiť samostatné hľadanie odpovedí a riešení bez toho, aby učiteľ zámerne vstupoval do interpretácie. Žiak sa nachádza v pozícii samostatného pátrača, ktorý odhaľuje symboly a kódy literárneho textu.

Peter a Hamlet na zastávke

(problémová úloha, rozvoj hodnotiacich stránok a schopnosti posudzovať a porovnávať s využitím vyšších kognitívnych operácií)

Túto metódu môžeme aplikovať i pri interpretačnej aktivite zameranej na analýzu postavy a motívov diela. Žiaci v skupinách majú za úlohu vymyslieť dialóg medzi Petrom a Hamletom. Úloha spočíva v tom, že žiaci sa na základe úryvku z *Hamleta*, ktorý si spoločne čítali, majú zamyslieť nad postavami Hamleta a Petra. Majú premýšľať nad tým, čo by si vzájomne chceli povedať. Zamýšľajú sa nad problémom, či majú alebo nemajú niečo spoločné. Cieľom úlohy je uvažovanie nad tým, čo Hamleta a Petra spája a čo rozdeľuje. Táto úloha je zameraná na hodnotenie a prepájanie motívov a ich významu v texte, napr. prečo autor naznačil a použil motív Hamleta pri charakterizovaní Petra. Spestrením a súčasne zapojením fantázie môžu žiaci uvažovať nad oboma postavami, ich charakterom, táto

úloha rozvíjala tvorivosť a fantáziu a súčasne hodnotiaci aspekt. Oproti klasickej metódy charakteristiky postavy môžeme túto hravú metódu tvorivého písania skombinovať so skupinovou formou práce.

Úlohu zameranú na analýzu postavy Petra sme súčasne prepojili s analýzou motívu „hamletovskej duše“. Žiaci sami prichádzajú na skryté odpovede v texte. Prepojením s tvorivou úlohou, keď sa žiaci môžu tvorivo prejaviť a súčasne spojiť uvažovanie o ukážke, zdôrazňujeme komparáciu postáv a rovnako aj žiakov smerujeme k rozvoju hodnotiacich aspektov interpretácie.

Porovnaj obe ukážky a použi vlastný štýl

107

(problémová úloha zameraná na rozvoj afektívnej stránky osobnosti s využitím vyšších kognitívnych operácií, syntézy a domýšľania)

Prostredníctvom problémovej úlohy môžu žiaci pracovať s textom i po jeho formálnej stránke. Žiaci majú porovnať dva úryvky románu *Peter a Lucia*, pričom sa zameriavajú na výrazové prostriedky ako formálne prejavy, prostredníctvom ktorých sa prejavujú motívy. Zamerali sme sa na otázku toho, aké pocity v nich vyvolávajú výrazové prostriedky a akú atmosféru vyvolávajú u čitateľa. Úloha sa sústredila na komparáciu dvoch situácií. Snažili

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

sme sa vyprovokovať žiakov k hlbšiemu a systémovému premýšľaniu nad výrazovými prostriedkami, preto sme úlohu postavili tak, aby ukážky prepracovali a použili vlastné slová, také, ktorými sa vyjadrujú oni sami. Slová, ktoré zvolili, majú vysvetliť, argumentovať a odôvodniť, prečo konkrétne výrazy zamenili. Taktiež sa majú zamyslieť nad tým, či sa niečím zmenil význam alebo celkový dojem úryvku. Žiaci pracujú v skupinách a so svojimi ukázkami vystupujú pred celou triedou. Úloha smeruje k diskusii o význame výrazových prostriedkov pre celkový dojem z textu, ako sa výrazové prostriedky podieľajú na expresivite textu, na vyvolaní dojmov a pocitov. Úloha podporuje aktivizáciu nielen kognitívnych schopností žiakov, ale aj ich estetického a emocionálneho vnímania tým, že sa zamýšľajú nad hodnotením pocitov a dojmov, ktoré umelecký text sprostredkúva, ale najmä to, ako a prostredníctvom čoho ich sprostredkúva.

Prostredníctvom problémovej úlohy sa zameriavame na niektoré dominantné motívy diela *Peter a Lucia*, ktoré sú významné pre hlbšie zamyslenie sa a hodnotenie, ale najmä pre interpretáciu diela *Peter a Lucia*. Keďže sa v školskej interpretácii opierame o „detský aspekt recepcie“, vybrali sme motívy, ktoré by

mohli žiaci hodnotiť na základe ich osobného zaujatia. Na túto úlohu sme zvolili motív „zajtrajška“.

Zajtrajšok a Ja/Zajtrajšok a Lucia

(problémová úloha zameraná na rozvoj afektívnych a postojových orientácií žiaka s využitím vyšších kognitívnych operácií a rozvoj schopnosti zaujať osobné hodnotiace stanovisko)

Žiaci pracujú v skupinách, každý člen má za úlohu premýšľať nad tým, čo pre neho znamená zajtrajšok. Svoje myšlienky zapisujú a vkladajú do misky. Následne si ich vzájomne v skupine čítajú. Snažíme sa zabezpečiť aspoň istú mieru anonymity, pretože osobné a citové hodnotenia si žiaci často nechávajú sami pre seba z dôvodu nepochopenia a výsmechu zo strany spolužiakov. Súčasne táto metóda umožňuje rozvíjať aspekt vzájomnej názorovej tolerancie. Žiaci majú strach vyjadrovať sa k emocionálnym alebo citovým záležitostiam, ktoré sa ich bytostne dotýkajú. Táto skutočnosť odzrkadľuje ďalší z negatívnych javov súčasnej školy, keď je žiak objektom len vedomostnej explózie a zanedbáva sa u neho afektívna stránka osobnosti tým, že nie sú vedení k emocionálnemu a osobnému hodnoteniu literárnych textov.

Ich individuálne názory a myšlienky majú spracovať do „hodnotového rebríčka“ skupiny. Vedeť ich k tomu, aby spoločne hľadali, čo ich spája pri motíve zajtrajška, ale i to, čo ich rozdeľuje. Cieľom je vnímať rozdielnosť osobností, každý jedinec má osobné a individuálne predstavy, motívy a túžby, žiaci v školskom prostredí by mali byť vedení ku schopnosti tolerancie voči rozdielnosti vyplývajúcej z individuality každého z nich. Následne po prečítaní ukážky interpretovaného románu konfrontujeme ich systém hodnôt s predstavou mladých hrdinov románu, teda Petra a Lucie. Tým dokážeme sprístupniť a prepojiť ich svety s fiktívnym svetom románu.

Posolstvo motívu zajtrajška tak žiaci dešifrujú nielen v texte, ale súčasne si ho prepoja s vlastným nazeraním na svet. Prepájanie ich sveta so svetom literatúry, hľadanie mostov medzi žiakovým záujmom a literárnymi dielami považujeme za základný krok k interpretácii. Vnútoraná motivácia vychádzajúca z pocitov, že dielo, text je žiakovmu svetu blízky, umožňuje aktivizovať jeho prácu na hodinách i hlbšie osvojovanie si textu a jeho posolstva. Vždy však treba rešpektovať hranicu medzi fikciou a realitou. Žiaci sa majú s textom zblížovať, nie stotožňovať. V akejkol'vek interpretácii by nemala prevládať emocionálna zložka pri

hodnotiacich súdoch, preto je učiteľ katalyzátorom, ale i usmerňovačom pri prechádzaní literárnymi textami.

Postav sa, ak si to ty!

(problémová úloha, rozvoj kognitívnych znalostí a využitie vyšších myšlienkových operácií, syntéza, rozvoj tvorivosti)

Podstatou tejto úlohy je, aby žiaci vymysleli originálnu rozprávku s využitím každého člena skupiny, ktorý zastupoval inú kategóriu umeleckého textu, teda motív, rozprávač, postava, konflikt, téma. V skupinách si žiaci rozdelia literárne kategórie, každý člen premýšľal nad konkrétnou realizáciou tej svojej pre štruktúru rozprávky. Využívame túto metódu na opakovanie literárnovedných termínov a súčasne žiakov vedieme k premýšľaniu nad tým, aký majú pre umelecký text význam. Tým, že každý člen reprezentuje iný pojem, ale súčasne len spolu môžu vytvoriť funkčný a ucelený význam, premýšľajú v dimenzii komplexného pohľadu na text. Žiaci súčasne môžu hravo a tvorivo premýšľať nad týmito kategóriami a ich významom. Využívame efekt, že to, čo si žiaci sami aplikujú alebo sami vyskúšajú, má pre edukačný proces väčší význam. Pretože žiak nereprodukuje, ale tvorí, aplikuje poznané vedomosti pri tvorbe vlastných nápadov.

Projektové vyučovanie

Projekt je podnik, je to podnik, za ktorý prebral žiak zodpovednosť a ktorý ide za určitým cieľom. (Turek, 2008, s. 381)

Projektové vyučovanie sa vníma ako stratégia riadenia výchovno-vzdelávacieho procesu, pri ktorej žiak rieši stanovený problém komplexne a v skupinách, výsledkom spoločnej činnosti je konkrétne riešenie prezentované v originálnej podobe – projektu, posteru, hmatateľného objektu, referátu, výstavy a pod. Žiaci sú tak nútení riešiť problém z viacerých hľadísk, čím syntetizujú rôzne oblasti, využívajú poznatky z rôznych odborov a tieto poznatky aplikujú a prepájajú.

Prostredníctvom projektového vyučovania sa formuje samostatné bádanie žiaka, avšak najpodstatnejším faktom ostáva to, že žiak rieši problém, ktorý vychádza z jeho potrieb a jeho osobnej motivácie, rozvíja sa iniciatíva žiaka, kritické myslenie, formuje sa schopnosť spolupráce. Žiak sám hodnotí a selektuje informácie, čím sa učí správne sa orientovať v informačných zdrojoch a vyberať len to, čo je naozaj podstatné. Takýmto spôsobom sa formuje schopný, tvorivý a najmä samostatný žiak, schopný riešiť

problémy prakticky a efektívne. Prostredníctvom edukačného procesu tak získava a osvojuje si zručnosť praktickej aplikácie a využitia vedomostí.

Projektové vyučovanie sa opiera o tieto princípy:

- Pri výbere témy je potrebné prihliadať na potreby a záujmy žiakov. Tento princíp zabezpečujeme tak, že žiaci sú limitovaní len hlavnou tematikou projektu, avšak konkrétny a špecifický problém, ktorý riešia, si už volia samostatne, podľa individuálnych potrieb.
- Projekt by mal vychádzať zo zážitkov žiakov, z ich individuálnych životných skúseností, mal by byť mostom medzi školou a životom.
- Predpokladom by mala byť vnútorná motivácia žiakov, ktorá zabezpečí pozitívnu motiváciu a osobnú potrebu riešiť zvolený problém.
- Projekt by mali zabezpečovať interdisciplinárny prístup, mali by prekračovať rámec jednotlivých vyučovacích predmetov (Turek, 2008, s. 383).
- Riešenie projektu by malo viesť k formovaniu kompetencií a schopností žiakov, nielen k nadobúdaniu vedomostí, mal by prekračovať rámec neosobných školských informácií, ale

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

zameriť sa na formovanie komplexnej osobnosti,
zabezpečiť formovanie hodnotových a postojevých
orientácií žiaka.

Projektové vyučovanie v literárnej výchove – Predaj svoj rukopis

Projekt s názvom Predaj svoj rukopis je zameraný na individuálne čitateľské skúsenosti žiakov. Jeho cieľom je podpora čitateľskej aktivity a rozvoj individuálnych čitateľských záujmov žiakov. Tematicky je projekt zastrešený problémom „urob reklamu knihe“. Žiaci v skupinách simulujú reklamnú agentúru, ktorá má vytvoriť reklamnú propagandu knihe s cieľom osloviť čo najväčšie množstvo populácie. Ich úloha spočíva v príprave projektu, v akejkoľvek podobe, od reklamného spotu po poster či osobnú prezentáciu knihy na verejnosti tak, aby oslovili žiakov a dokázali upútať svojou reklamou. Projekt sa zameriava na osobné postoje žiakov k literatúre a ku knihám. Prostredníctvom projektov sa žiaci zamýšľajú nad ich obľúbenými knihami a snažia sa vytvoriť z málo zaujímavého objektu – knihy, predmet, komoditu, ktorá zaujme študentov. Preto si žiaci vo svojich pracovných skupinách volia knihu, ktorú majú predat' podľa vlastného

výberu bez toho, aby boli akokoľvek obmedzovaní. Tak zabezpečíme osobný rozmer, osobnú motiváciu, pretože žiaci naozaj „predávajú“ to, o čom sú sami presvedčení, že je dobré, zaujímavé.

Vychádzame pritom z hypotézy, že žiaci na stredných školách prechádzajú čitateľskou krízou (Obert, 1996, s. 295). Dôvodov na tento fakt je množstvo, môžeme však všeobecne skonštatovať, že žiaci na strednej škole sa nachádzajú v období, keď akékoľvek nariadenie, pravidlo alebo príkaz je jasne odignorované, a preto je potrebné k ich formovaniu nepristupovať cez odporúčania či rady, ale naopak nechať sa inšpirovať ich individualitami a originalitou, ktorou prekypujú. Preto je potrebné pri formovaní čitateľskej záľuby a kompetencie žiakov ísť cez ich osobnú vnútornú motiváciu, ktorú zabezpečíme len tak, že im poskytneme priestor na tvorivú sebareprezentáciu vlastných záujmov.

Cieľom tohto projektu je zaujať žiakov cez ich vlastné skúsenosti, vychádzajúc z ich osobných postojov a záľub, súčasne projekt prepája aj ciele literárnej edukácie, a to podporovať a rozvíjať čitateľskú kompetenciu žiakov. Tento cieľ literárnej výchovy sa často nenapĺňa prostredníctvom „klasickej“ výučby, pretože žiaci len

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

málokedy nájdú v neosobných osnovách predmetu literárnej výchovy vlastné záujmy a hodnoty.

Projekt sa realizuje v niekoľkých fázach a jeho dĺžka by mala trvať niekoľko týždňov, pričom žiaci po určitých etapách prípravy projektu vystupujú so svojimi nápadmi a čiastkovými výsledkami pred spolužiakmi, čím zabezpečíme, že žiaci na projekte pracujú počas celej doby a súčasne sa môžu spoločne inšpirovať a posúvať ďalej pri riešení svojich problémov.

Fáza: Vytvor skupinu (nájdí si reklamnú partiu)

Projekt sa realizuje prostredníctvom skupinového vyučovania. Žiaci by mali mať možnosť vytvoriť si skupiny sami, bez zásahu učiteľa tak, aby mali možnosť sami vybrať si spolužiakov do skupiny, čím zabezpečíme, že v skupine budú pracovať s väčšou mierou záujmu a súčasne bude fungovať pozitívna pracovná atmosféra.

Potenciál skupinového vyučovania zabezpečuje formovanie osobnostných kompetencií žiaka:

- Formovanie jeho komunikačných zručností.
- Formovanie interpersonálnych kompetencií.
- Formovanie schopnosti pracovať v skupine.
- Formovanie schopnosti delegovať povinnosti medzi spolupracovníkov.

- Formovanie spoluzodpovednosti za spoločné dielo, výsledok, riešenie – „preberám zodpovednosť za učenie za vlastnú prácu“.
- Formovanie schopnosti nájsť konsenzus medzi názormi iných a mojím.

Pri práci v skupinách žiaci pracujú na probléme spoločne, čím sa zabezpečuje synergický efekt a súčasne ľahšie riešia čiastkové problémy, ktoré sa postupne odкрývajú. V skupinách skôr žiaci priznajú, že pri svojej práci natrafili na problém. V skupinách žiaci medzi sebou môžu diskutovať, čím sa vyučovací proces stáva uvoľnenejším a skôr sa prejaví žiakova osobnosť, hravosť a samostatnosť.

117

Skupinové vyučovanie formuje osobnosť žiaka, čím sa naplňujú formatívne ciele školy a jej pôsobenia, rozvíja správne návyky osobnosti a smeruje k formovaniu komplexnej osobnosti žiaka, schopnej komunikovať, zúčastňovať sa na práci spoločne a postupne si osvojuje návyky spolupráce.

Fáza: Výber knihy

Žiaci si v ďalšej fáze prípravy projektu musia spoločne zvoliť knihu, ktorú sa rozhodnú propagovať. Pri výbere knihy nechávame žiakom „voľnú ruku“. V tejto fáze

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

si žiaci na základe vlastných čitateľských skúseností majú zvoliť knihu, ktorá ich natoľko zaujala, že stojí za to, aby sa stala objektom pre ich reklamu, pričom môže ísť o akúkoľvek knihu podľa ich osobného vkusu a výberu. Súčasne, keďže ide o skupinovú prácu, žiaci sa musia dohodnúť, nájsť teda konsenzus pri výbere knihy.

V tejto fáze sa musia žiaci vzájomne medzi sebou v skupine dohodnúť a snažiť sa presvedčiť skupinu o svojom výbere. Počas tejto fázy by mali žiaci uvažovať o výbere knihy a najmä o tom, prečo je pre nich tá-ktorá kniha naozaj zaujímavá. Touto cestou docielime, že žiaci premýšľajú o literatúre a o knihách, ale najmä o ich osobnom vzťahu k tomuto druhu umenia.

118

V tejto fáze by žiaci mali prezentovať svoj výber a taktiež argumentovať, prečo sa stala pre nich víťaznou. Súčasne nezabúdať na cieľ projektu **nájsť cestu ku knihám**.

Fáza: Vymysli slogan/reklamné heslo

Hlavným cieľom tejto fázy je tvorivo uvažovať o knihe a o literatúre. Žiaci premýšľajú o hesle, slogane knihy, ktorú si zvolili, aký je najlepší a najoriginálnejší nápad, ktorý predá knihu a dokáže zaujať žiakov. V tejto fáze je výsledkom produkcia čo najväčšieho množstva

nápadov a myšlienok. Žiaci vymýšľajú, hľadajú čo najoriginálnejší nápad na slogan svojho projektu, reklamnú vetu či problém. V tejto fáze sa žiaci môžu prejaviť ako tvorivé osobnosti, súčasne sa pridŕžavajú cieľov projektu, formovať vzťah žiaka ku knihe tým, že hľadajú niečo, čím by zaujali žiakov, hľadajú ku knihe zaujímavosti a tým využívajú nielen kritické myslenie a tvorivosť, ale prepájajú vlastné záujmy, vlastné osobné postoje ku knihe a jej posolstvu. Súčasne v tejto fáze spoločne diskutujú o problematike knihy, hľadajú spoločné názory a nápady, pracujú s textom, knihou. V tejto fáze projektu sa naplňa cieľ literárnej výchovy – a to percepcia textu a literárneho diela a jeho individuálna interpretácia. Žiaci v skupinách diskutujú o svojich názoroch, pričom v tejto fáze musia zvolené literárne dielo interpretovať a analyzovať tak po stránke sémantickej, ako aj formálnej. Zameriavajú sa na čiastkové problémy, ktoré sa stanú podkladom pre reklamný projekt.

Tak sa tvorivo a hravo dopracúvajú k individuálnej interpretácii knihy a jej posolstva. Aj v tejto fáze musia žiaci spoločne komunikovať a nachádzať spoločný konsenzus.

V tejto fáze sa najviac prejaví tvorivosť žiakov a ich schopnosť upútať a zaujať svojich spolužiakov. Výsledkom

Toto je moja myšlienka alebo Rozvoj tvorivosti žiaka prostredníctvom problémových úloh a projektového vyučovania

je reklamné heslo, slogan, ktorý vychádza z podstaty literárneho diela a vystihuje literárne dielo, ktoré si spoločne zvolili.

Fáza: Tvorba projektu

V tejto fáze projektu žiaci po spoločnej interpretácii diela a selektovaní myšlienok a hlavných téz literárneho diela spracúvajú problematiku do konkrétneho projektu, reklamného produktu. V prvej časti fázy zbierajú informácie a všetky dostupné materiály na spracovanie problematiky, ktorú si zvolili. Hľadajú dostupné materiály, podklady tak, aby problematiku vyriešili komplexne. Zbierajú a selektujú informácie o problematike, konfrontujú osobné recepčné názory s informáciami z médií, odbornej i umeleckej literatúry. Podstatou je získať na daný problém komplexný pohľad, samostatne hľadať, prepájať a syntetizovať získané informácie a poznatky o autorovi, knihe, literárnom období či umeleckom smere, v duchu ktorého zvolené a analyzované literárne dielo vzniklo.

Ďalším krokom je výroba konkrétnej podoby reklamného produktu. Skupina si volí jeho podobu sama, pričom môže využiť čokoľvek a akokoľvek. Cení sa najmä originalita a tvorivosť, žiaci môžu reklamu natočiť, vytvoriť reklamný leták, poster, urobiť verejnú reklamu

v priestoroch školy. V tejto fáze už žiaci produkujú, aplikujú a pretvárajú myšlienky do konkrétnej podoby, ktorú si zvolia.

Fáza: Neustále s heslom predaj rukopis

V tejto fáze sa formuje schopnosť pretvoriť myšlienku do konkrétneho objektu, vytvoriť a aplikovať získané vedomosti a informácie do konkrétnej podoby. Formujeme schopnosti a zručnosti, žiaci sa cvičia a učia aplikovať vedomosti do praxe, konkretizovať problém a byť pri tom tvoriví a vynaliezaví.

Fáza: Prezentácia projektu

Posledná fáza projektu je realizovaná prezentáciami projektov, ktoré skupiny vypracovali. V tejto fáze žiaci predstavujú vlastné práce, argumentujú a obhajujú svoje nápady a názory.

Cieľom tejto fázy je formovať u žiakov schopnosť komunikačne zvládnuť vlastnú sebareprezentáciu a prezentáciu vlastných výtvorov. Žiaci sa učia zručnosti prezentovať seba a taktiež zaujať a šíriť svoje myšlienky a nápady.

Po prezentácii výtvorov by mala nasledovať diskusia, počas ktorej sa žiaci vzájomne môžu hodnotiť a komentovať svoje práce.

Záver

Výchovno-vzdelávací proces ako dynamický a vnútorne komplexný systém poskytuje žiakovi istý sumár vedomostí, ktoré si má v rámci nadobúdania vedomostného aparátu osvojovať, tým však škola napĺňa len kognitívne ciele svojho pôsobenia. Poslaním školy je súčasne i formovať žiaka na ucelenú a socializovanú bytosť, ktorá disponuje zručnosťami a kompetenciami, nielen vedomosťami. Formatívne ciele školy sa ukrývajú za prvoplánovým poskytovaním vedomostí a sledujú osvojovanie si schopností, akými sú tvorivosť, kooperačná zručnosť, komunikatívna kompetencia a mnohé ďalšie, špecificky formované jednotlivými výchovno-vzdelávacími predmetmi.

Literárna výchova je predmetom, kde sa dokáže naplno rozvíjať tvorivosť žiakov a formovanie hodnotových a postojoyých orientácií žiaka, a tak sa podieľať aj na formovaní jeho osobnostných kompetencií. Literatúra ako druh umenia vychádza z estetických kvalít literárneho textu, ktorý pôsobí na emocionálnu stránku žiakovej osobnosti, poskytuje priestor na rozvoj jeho emocionálnych a estetických postojov a hodnôt, čím je prostredníctvom

svojho obsahu literárna výchova už nastavená na rozvoj sociálnych a osobnostných kompetencií žiaka. Medzi nemenej podstatné vlastnosti formovanej osobnosti patrí aj tvorivosť ako základný parameter originálnej a jedinečnej osobnosti so svojím individuálnym vnímaním sveta. Práve tento aspekt sa zo súčasnej školskej edukácie vytráca. Žiaci len v malej miere počas výchovno-vzdelávacieho procesu prejavujú svoju originálnu a tvorivú stránku.

Načrtnuté stratégie vyučovania – problémové a projektové vyučovanie – poskytujú žiakom dostatočné množstvo tvorivých podnetov, motivácie a priestoru na individuálny prejav a súčasne aj možnosť získavať a osvojovať si vedomosti a poznatky samostatne a hravo. Tak sa zo žiaka, zväčša pasívneho člena edukačného procesu, stáva žiak-bádatel', aktívne sa podieľajúci na vlastnom vzdelávaní sa, pričom do veľkej miery využíva a rozvíja svoj vlastný tvorivý potenciál.

Škola môže byť priestorom, kde sa spájajú tak záujmy žiactva, ako aj ciele školy, čím sa stáva miestom, kde žiak nie je len objektom vzdelávania, ale aj originálnym a jedinečným jednotlivcom, ktorý sa v škole dokáže nájsť a prejaviť.

Zoznam bibliografických odkazov

- JURČO, J. – OBERT, V. 1984. *Didaktika literatúry*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1984. 216 s.
- KASÍKOVÁ, H. 2010. *Kooperatívni učení, kooperativní škola*. Praha : Portál, 2010. 151 s. ISBN 978-80-7367-712-1.
- OBERT, V. 1996. Teenagerská kultúra – čitateľské záujmy a orientácie. In *O intepretácii literárneho textu*, 1996, č. 17, s. 289 – 318.
- PENNAC, D. 1999. *Ako román*. Bratislava : Sofa, 1999. 151 s. ISBN 80-85752-89-1.
- PETTY, G. 1993. *Moderní vyučování*. Praha : Portál, 1993. 380 s. ISBN 80-7178-070-7.
- TOMKOVÁ, A. – KAŠOVÁ, J. – DVOŘÁKOVÁ, M. 2009. *Učíme v projektech*. Praha : Portál, 2009. 176 s. ISBN 978-80-7367-527-1.
- TUREK, I. 2008. *Didaktika*. Bratislava : Iura Edition, 2008. 595 s. ISBN 978-80-8078-198-9.

O autorke

Katarína Kul'hová v rokoch 2006 – 2011 študovala na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela učiteľstvo akademických predmetov v študijnom programe slovenský jazyk a literatúra a história. Príspevok vznikol v roku 2011, keď bola študentkou druhého ročníka magisterského stupňa, a téme sa venovala aj vo svojej diplomovej práci. Vedúcou práce bola PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD., a bola ocenená prvým miestom v rámci katedrového kola Študentskej vedeckej aktivity 2011. Prepracovanú a doplnenú verziu diplomovej práce neskôr vydala ako učebný materiál pre študentstvo gymnázia v Námestove.

125

Z posudku na príspevok

Práca Kataríny Kul'hovej 1predstavuje didakticko-metodický návod, ako zlepšiť výchovno-vzdelávací proces na hodinách literatúry a literárnej výchovy. (...) Oceňujeme analyticko-syntetizujúci spôsob spracovania problematiky, ktorým autorka preukázala nielen dostatočné teoretické vedomosti o danej téme, ale najmä schopnosť logického zovšeobecnenia a vyvodenia relevantných záverov.

Mgr. Lucia Luptáková

Juliana Košútová

Dialogickosť v poetike W. Whitmana

Kľúčové slová

dialogickosť, poetika, Walt Whitman, *Steblá trávy*, Martin Buber

Úvod

126 Hlavnou témou, ktorej sa v práci venujem, je dialogickosť v poetike tvorby amerického básnika a esejistu Walta Whitmana (1819 – 1892). Zaujíma ma otázka, ako v jeho poézii funguje komunikácia, s dôrazom na dialogickosť a v konfrontácii s myšlienkami dialógu Martina Bubera. Vedľajšou témou je autorský prínos Walta Whitmana a aktuálny pohľad na jeho poéziu. Literárnym východiskom práce je kompletný súbor Whitmanovej poézie *Steblá trávy* (*Leaves of grass*), ktorý do češtiny preložil Jiří Kolár a Zdeněk Urbánek. V uvažovaní o komunikácii a dialógu sa opieram o myšlienky židovského filozofa Martina Bubera (1878 – 1965), rozpracované v jeho vrcholnom diele *Já a ty* (*Ich und du*, 1923), v českom preklade Jana Hellera.

Buberova dialektická filozofia je prepojená s biblickou teológiou. Jeho zameranie smeruje

k medzil'udským vzťahom a do súčasnosti z jej ideového základu presahuje stále aktuálne upozornenie na potrebu vzájomnej komunikácie.

Komunikácia na osi *autor – text – čitateľ* je v mnohom podobná komunikácii čitateľa s literárnym dielom prostredníctvom lyrického subjektu a literárnych postáv. Odhliadnuc od potreby každého umeleckého (teda aj literárneho) diela naplno sa realizovať a fungovať až v retrospektívnom procese percepcie s konkrétnym prijímateľom (čitateľom) v konkrétnej situácii, s prívlastkom individuálneho a subjektívneho zážitku na základe vlastných dispozícií, je aj dialóg v komunikácii poézie ako *spevu* princípom – *spev* vyžaduje poslucháča. Aj preto je existencia dialogického vzťahu a jeho realizácia v poézii Walta Whitmana kľúčová.

Whitmanov literárny dialóg smeruje od osobného sebaspytovania k partnerstvu, cez pomyselnú príbuznosť, bratstvo na vyššiu úroveň komunikácie lyrického subjektu s ľudstvom. Najvyšším stupňom je nadväzovanie vzťahu s mimozmyslovým svetom, s dušou a Bohom. Neustále preskupovanie osôb v jednom subjekte (*ja*) odmieta možnosť byť akokoľvek zviazaný (v zmysle obmedzený) individualizmom a bezcitnosťou k spoločnosti ako

k amorfnej mase. Naopak, Whitman ako básnik je výrazný a presvedčivý svojím širokým, no zároveň vnímavým prístupom preskupujúcim sa v čase, je spevom a oslavou života, ktorý nekončí. Whitman ako autor síce nestavia na kresťanskom učení a viere, no jeho poézia má s filozofiou Martina Bubera viacero styčných bodov.

Základnými pojmami Buberovej filozofie dialógu sú dvojice slov *Ja – Ty*, *Ja – Ono*. Sú to dva možné postoje, ktorými vyjadrujeme postoj ku svetu a ku druhej osobe. Rozhodujúci je spôsob vzťahu, práve otázka *ako* komunikujúci pristupuje, je zásadná.

1. V rovine *Ja – Ty* samotné vstupovanie do vzťahu prebieha celou bytosťou človeka. Kontakt a predstave stretnutia je otvorený. Síce *nemá*, ale *je* vo vzťahu. Popritom ho nezaťažuje žiadostivosť, nie je ovládaný vecami a pudmi. Je slobodný, lebo je ten, kto chce bez svojvôle. Vzdáva sa určeného a verí určeniu, tomu, že je čímsi očakávaný a táto viera je kľúčovým momentom stretnutia, preto musí toto určenie hľadať. Vyžaduje teda zaangažovanosť subjektu, aktivitu, ľudského ducha a ľudský čin, dokonca nielen ľudský život, ale aj smrť. (Buber, 1995, s. 49) Cesta *Ja* k stretnutiu sa začína v momente, keď sa rozhodne vykročiť smerom k *Ty*. Cestu *Ty* k stretnutiu nemôže *Ja* poznať,

Buber ju nazýva *milosťou*. Priesečníkom všetkých vzťahov je ústie vo večnom Ty (Bohu).

Tomuto Whitmanova postava odporuje vášnivým zapálením, odhodlaním, túžbami, pozíciou postavy ako nositeľa posolstva. Postava sa totiž často štylizuje do dominantnej polohy. Jej bezprostrednosť pôsobí ako uvedomelé individuálne sebaopotvrdenie, ako akt prirodzenej sebalásky, drzosti až upevňovania ega: „*znám dokonale svůj vlastní egoismus*“ (Whitman, 1969, s. 77); „*at' chcete nebo ne / A jsem všude, neoblomný, dobyvačný, neúnavný a nelze / se mne zbavit*“ (Whitman, 1969, s. 39) V tomto sa Whitmanov pohľad podobá súčasnému – človek modernej doby buď vníma spoločnosť ako beztvárý celok, alebo je necitlivý voči druhým, lebo zbláznený sám do seba, dbá výhradne na svoju individualitu. Whitmanovský spev je „*výlev egoismu*“ (Whitman, 1969, s. 27).

Na mieste je otázka, nakoľko je schopná naplniť tieto požiadavky postava ukotvená v materializme a sebaláske. Proti tomu na druhej strane stojí v prospech úspešného dialógu prepojenie entít duše a tela a transcendentálne neohraničenie bytia. Ak lyrický subjekt nie je schopný odpútať sa od svojej osoby, takpovediac, podlieha svojmu egu, nie je možné naplniť tento model dialógu, ale

pomyslené nastupuje skôr „monológ“ (v zmysle jednostrannej komunikácie).

„Skutočná a naplnená prítomnosť existuje, len ak existuje stretnutie a vzťah. (...) Predmety patria minulosti. Prítomnosť nie je prchavá, ale trvalá a neustále prítomná. Predmet nie je trvanie, ale zastavenie, odmieta vzťah a sprítomnenie“ (Buber, 1995, s. 14). Buber teda poukazuje na fakt, že vstupujúci prvok *Ja* musí nutne fungovať v prítomnosti.

Ukotvenie v prítomnosti Whitmanova komunikácia napĺňa. Oplyvnený transcendentalistom Emersonom subjekt nepozná minulosť ani vzdialenú budúcnosť, koná v zmysle *kedy, ak nie teraz*, pohybuje sa v priestore *tu*, teda *všade*. Ďalším dôvodom je potreba žiť, ktorá sa dá uskutočniť len v prítomnosti. Vďaka tomu získava komunikácia status vzácného dobrodenia subjektu: *„Chceš se mnou promluvit, než odejdu? Nebude už příliš / pozde?“* (Whitman, 1969, s. 87)

Podobné je Whitmanovo chápanie smrti: *„všetchno postupuje v dál a šíř, ne nezaniká“* (Whitman, 1969, s. 38). Provokuje pokojom a vyrovnanosťou: *„smejem se všemu, co nazývate rozklad, / a znám bezbřehost času“* (Whitman, 1969, s. 50). Večnosť ilustruje na príklade trávy, *„neboť ten*

nejmenší výhonek dokazuje, že skutočne není / smrti, (...) a zemřít je něco jiného, než si kdo myslel, a blaženejšího“ (Whitman, 1969, s. 38).

Pre poetiku Whitmana je spolupráca postáv a očakávaná prítomnosť poslucháča typická. Potvrďuje to úvodná báseň zbierky (Whitman, 1969, s. 8):

Pojď, řekla má duše, / Napíšme pro moje tělo takové verše (neboť jsme jedno), / V kterých – kdybych se vrátil po smrti neviditelný / Nebo daleko, daleko v budoucnu v jiných sférách, / kdybych nějaké skupine druhu začal opět zpívat / (Zachycoval pudu zeme, stromy, vetry, rozbourené vlny) – / Mohl bych pokračovat dál s potešeným úsměvem/ A dál a dál se k nim hlásil – jako hned zde a nyní / Se podpisuji za duši a tělo a dávám k nim své jméno / Walt Whitman.

Lyrický subjekt nevyhnutne počíta s dialogickým partnerom, s jeho blízkosťou. „*Hle, vrženo skrze čas, / Nekonečno mých poslucháčů*“ (Whitman, 1969, s. 22). Táto potreba komunikovať vychádza nielen z podstaty človeka ako sociálnej bytosti, ale aj z čohosi vnútorne imperatívneho v svetonázore Whitmana ako človeka. Je bežcom štafety s posolstvom, hoci „*hled' / nerozdávám ponaučení ani almužny, / Dám-li, sám sebe dám*“ (Whitman, 1969, s. 73). Postavy Whitmanovej poézie sú priateľsky

komunikatívne, dokonca v sebe nosia až strach z nenaplneného kontaktu, dbajú na vzájomnosť, obojstrannosť.: „*Někdy s tím, jehož miluji, zmocňuje se mne vztek ze strachu, / že plytvám neopětovanou láskou*“ (Whitman, 1969, s. 124).

Možno úsmevne pôsobí u Whitmana sebavedomie postavy – „*je čas, abych řekl, kdo jsem – povstaňme*“ (Whitman, 1969, s. 79). Štylizuje sa do pózy učiteľa voči čitateľovi ako žiakovi, občas mu pripomína, čo pre neho znamená, čo vzbudzuje dojem jeho nadradenosti vo vzťahu. Autorská sebaúcta pôsobí občas vynucujúco. Vnímam ju však v kontexte autorovej snahy to dobré vyzdvihnúť a na zlé upozorňovať. Podmieňovacím spôsobom, určovaním podmienok a rečníckymi otázkami skôr dialóg prerušuje:

CHLAPCI ZE ZÁPADU (Whitman, 1969, s. 124)

*Učím té vnímat mnoho vecí, abych ti pomohl stát se
mým žákem, / Ale netepe-li v tvých tepnách krev, jako je má,
/ Nevolíš-li si mlčky milující a nevolí-li mlčky milující tebe, /
Co je platné, že usiluješ stát se mým žákem?*

Lyrický subjekt ako rozprávač je zrejmý v konštrukciách typu: „*chtěl bys slyšet (...) ? Poslechni si (...)*“ (Whitman, 1969, s. 69), sám ho nazýva *vypovedaním*, *vyprávěním o (...)* (Whitman, 1969, s. 68). Napĺňa sa teda

Buberova predstava dialógu ako vzájomnej interakcie s nadobudnutím *niečoho* ako duchovného zážitku.

Pre uskutočnenie dialógu na báze *Ja – Ty* je potrebná živá bytosť schopná verbálnej komunikácie. Lyrický subjekt sa na tejto úrovni komunikácie stretáva s rôznymi partnermi:

1.1. V komunikácii s konkrétnymi skutočnými postavami (námorník (Whitman, 1969, s. 10), speváčka (Whitman, 1969, s. 16), žiaci (Whitman, 1969, s. 72), syn (Whitman, 1969, s. 26), kamarát (Whitman, 1969, s. 26), mladý muž (Whitman, 1969, s. 25)...)

VÁM (Whitman, 1969, s. 19)

133

Cizinče, jestliže mne potkáš a chceš se mnou promluvit, proč / bys nepromluvil? / A proč bych já nepromluvil s tebou?

Pred čitateľom stojí postava cudzinca, ide o motív stretnutia a rozhovoru. Tieto dve (whitmanovsky typické) rečnícke otázky v sebe zahŕňajú princíp povahy tejto poézie ako dialógu. Postavy *Ja* a *Ty* nachádzajú k sebe cestu, pretože prekážky neexistujú. Slová „*proč bys nepromluvil*“ inak znamenajú *samozrejmé nadviazanie kontaktu*. Skúsenosť z dialógu je v osobe *Ja* rovnako ako v osobe *Ty*,

nie je mimo postáv, vo vonkajšom svete. Postava Vy z názvu básne sa vynára až neskôr ako venovanie.

Rozhovor ako dar, venovanie je pre Whitmanovu poetiku príznačné. „*Zpívám tyto spevy, každý tomu, jemuž je určen*“ (Whitman, 1969, s. 37). Zreteľné je venovanie v názve básní {*Dejepisci, Původci, Tobě, čtenáři, Ó, ty, k nemuž často mlčky přicházím*}. V básni adresáta aj vyčleňuje oslovením, pomenovaním, grafickým zvýraznením odkazu (posolstva) a priamou rečou:

„Řeklo mi dítě *Co je to tráva?* a přineslo mi jí plné hrsti“ (Whitman, 1969, s. 37). Zvýrazňuje rozhovor a postavy aj syntakticky, napr. „*ty, jenž oslavuješ minulost, (...) já, usedlík od Alleghany*“ (Whitman, 1969, s. 11), a datívnou formou *tobě, pro tebe*.

1.2.Komunikácia s nekonkrétnymi a skutočnými postavami (vy (Whitman, 1969, s. 21), ty (Whitman, 1969, s. 83))

Za týmito osloveniami sú postavy, s ktorými je vzťah *Ja – Ty* možný, ale nie sú bližšie určené. Ich použitie a takéto oslovenie má výhodu ľahkej aplikovateľnosti a zjednodušenia čitateľovej úlohy vcítiť sa do postavy. Predsa len je jednoduchšie byť *niekým...* Rizikové je takéto oslovenie pri čitateľovi, ktorý konkrétnosť vyžaduje.

Zlyhaním dialógu je prípad, ak sa *niekto* stane *každým*, a teda *nikým*. Podobne hrozí aj vyznenie ľahostajného prístupu autora voči adresátovi, ak oslovenie *kdokoli* odkazuje na nezáujem. Je predsa rozdiel v pôsobení a sile komunikácie s použitím oslovenia osoby *on* (resp. kolektívne *my*, *vy*) a oslovením *ty* s ukazovákam namiereným priamo...

1.3. Komunikácia s imaginatívnymi postavami, ktoré sa objavujú najmä v sne (duch (Whitman, 1969, s. 83), fantóm (Whitman, 1969, s. 9)). Oslovuje ich ako skutočné postavy, napr. *ty*, menom postavy, a to vrátane mŕtvych postáv (básnici, filozofi, kňazi). Samotný moment oslovovania je prejavom záujmu vstúpiť do vzťahu a komunikácie.

Whitmanova tvorba je charakteristická „prelievaním“ jednotlivca a spoločnosti. Vo vzťahu *ja – svet* hľadá spojivá medzi ľuďmi ako rodinou. Preskupuje sa osobné a spoločenské v zmysle *ja som vy a vy ste mnou*: „*Všichni smerují, ke mne dovnitř a já smeruji z nitra k nim, / A co znamená byt kterýkoli z nich, jsem více nebo méně já, A z jednoho a ze všech tkám tento zpěv o sobě*“ (Whitman, 1969, s. 46). Využíva aj známy obraz „*otca, který kráčí k svému otci a vede své děti sebou*“ (Whitman, 1969, s. 17).

Báseň môže začínať ako subjektívna básnická výpoveď, no uzatvára sa často práve v splynutí postavy a čitateľa. Čo je čitateľsky pútavé – možno sa tak priblížiť k (akémukoľvek) človeku. „*Až mne zase budeš potrebovať, hľadaj mně pod svými / podrážkami. (...) Někde jsem a čekám na tebe*“ (Whitman, 1969, s. 88).

Pri kolektívnom *my* sú zaujímavé miesta v básňach, kde sa postavy v priebehu ich plynutia menia, zanikajú a vo vedomí čitateľa sa rodia iné. V básni *Na pouť po štátech* (Whitman, 1969, s. 16) sa aj pomocou slovesných tvarov obmieňa postava konkrétneho *my*-pútnici (*vyrázili jsme, pozorovali jsme, řekli jsme*) na *my*-ľudia (*přebýváme, mluvíme, říkáme si*) až ku osobe *ty* (*neboj se, buď poctivý, jdi dál*).

Dôkazy o dialogickosti sú azda najzreteľnejšie v často používaných motivických heslách *vzt'ah, priateľstvo, partnerstvo, dotyk*. Samotný *hlas* plní významnú úlohu – uplatňuje sa v širokej škále obrazov so spoločným znakom – komunikáciou: ako spev družnosti, radostný spev básnika (jeho naduté hrdlo v paralelnej symbolike so spevom vtáčika (Whitman, 1969, s. 27)), rozprávanie, znenie hlasu, ozvena, sluch, tóny, pieseň, počúvanie, ako aj mlčanie a ticho. Hlas postavy je pokračovaním senzuálneho

vnímania. Možnosť prehovoriť je pre postavu lákavá: „*Pořád mne dráždí a jízlivě říká: Walte, máš toho v sobě tolik; proč to ze sebe nevydáš?*“ (Whitman, 1969, s. 56)

V prípade roviny dialógu *Ja – Ono* si osoba *Ja* vyberá z okolia *niečo*, čo vníma ako predmet, ktorý môže ovládnuť. Vidím *niečo*, chcem *niečo*, cítim *niečo*, myslím *niečo*, teda vždy *niečo* spredmetnené. Človek ostáva v odstupe, uzavretý. Táto situácia predstavuje monologickosť – chýba v nej osobné nacielenie, nadväzuje sa (iba) skúsenosť, nie vzťah. Ak vraví, tak *o niekom*, *o niečom*, nie *s niekým*, *niečím*. Sám subjekt sa tu stáva prostriedkom pre *niečo*. Nastupuje plánovanie, to, čo je určené. Subjekt tu neoplýva slobodou, dokonca si to neuvedomuje, stráca sa v žiadostivosti. Práve hľadisko prospechu je podľa Bubera príznakom modernej doby.

Whitmanov lyrický subjekt v tejto rovine oslovuje druhú stranu osobne (kdokoli, niekdo) alebo všeobecne (Amerika (Whitman, 1969, s. 22), štáty (Whitman, 1969, s. 16), národy).

2.1. Nadväzuje komunikáciu s časťou prírody, keď využíva personifikáciu, animizáciu či paralelu sveta prírody a človeka pre skôr esteticky efektný, no podľa Buberovej koncepcie nenaplnený model dialógu.

„Z davu vzedmutého oceánu pristoupila ke mně něžně kapka / A zašeptala: Miluji tě, zanedlouho zemřu, / Urazila jsem dlouhou cestu, jen abych tě spatřila, abych se tě dotkla, / Neboť jsem nemohla zemřít dokud jsem tě nespatriła, / Neboť jsem se bála, že bych tě ztratila.“ (Whitman, 1969, s. 103)

Bude zrejme otázne, nakoľko možno takto zosobnený prejav pokladať za odpoveď postavy z pozície Ty. Whitman využitím minulého času, formou rozprávania a priamou rečou v prítomnom čase túto nejednoznačnosť podporuje. Nasledujúca časť prihováraním sa s oslovením potvrdzuje možnosť prisúdiť aj neživej veci štatút plnohodnotne komunikujúcej postavy: *„Niní jsme se setkali, spatřili, a jsme zachráněni, / Vráť se pokojně do oceánu, má lásko, / Jsem také částí oceánu, má lásko, nejsme tak docela odloučeni, / Pohled' na tu obrovitou okrouhlost, soudržnost všeho, jak / je to dokonalé!“ (Whitman, 1969, s. 103)*

2.2. V komunikácii so svetom, kde Whitman ako novinár uplatňuje svoj pozorovací talent a realita je zároveň východiskom aj cieľom. Postavu zaujíma čokoľvek: *„politika, války, trhy, / noviny, školy, / Starosta i radní, banky, sazebníky, parníky, továrny, / cenné papíry, sklady, pozemky i osobní (Whitman, 1969, s. 76). Dokonca sa priznáva*

k tomu, že „*se sýtí materialismem bez ustání*“ (Whitman, 1969, s. 53). Žasne nad banálnymi vecami, vo viac snilých, poetickejších momentoch: „*mlha ve vzduchu a brouci kutálející kuličku kalu*“ (Whitman, 1969, s. 54) až úsmevne či absurdne: „*bláto a hnůj jsou podivuhodnější, než se komu snilo*“ (Whitman, 1969, s. 75). Dynamiku básne dosahuje aj (možno málo podpovrchovou) kumuláciou obrazov pohľadom akoby fotografa momentiek, strohým vymenúvaním objektov, postáv... V rovine neosobného vzťahu *Ja – Ono* postava väčšinou *niečo* počúva a *niečo* sleduje: „*Hle, tam vzadu, wigwam, stezka, lovcova chata, prám, / kukuříčný list, zábor, hrubý plot a zálesácka ves, / Hle, na jedné strane Západní more a na druhé Východní*“ (Whitman, 1969, s. 32).

2.3. V rozhovore so sebou, keď vnútorný monológ postavy obsahuje pochybnosť o vlastnom tvrdení. Prostredníctvom takýchto pasáží k nám premost'uje zistenie subjektu, „*jak málo a špatně zná svůj skutečný život*“ (Whitman, 1969, s. 15). V samote subjekt potvrdzuje, že nemá zmysel popierať ticho, ono je tým znovunadväzovaním komunikácie subjektu s tým nevypovedateľným, s tajomstvom.

Sú to aj časti básní, ktoré sa v širšom zábere, pri komplexnom pohľade na tvorbu Whitmana javia rozporne. Sám subjekt sa bezostyšne priznáva: „*že si odporuji? / Dobrá, odporuji si*“ (Whitman, 1969, s. 87). Následne to zdôvodňuje pripomenutím predtým vysloveného – aj preto len ako detail uvádza v zátvorke: „*Jsem široký, jsou ve mne davy*“ (Whitman, 1969, s. 87).

Väčšinou sa totiž v rámci priestoru jednej básne postava prejavuje myšlienково jednotne. Prípadné protichodné stanoviská si čitateľ objasní argumentáciou, ktorá je v každej básni dostatočná. Načrtnem tieto konflikty: napríklad konflikt fyzického a duševného („*beru si z hmotného i nehmotného*“ (Whitman, 1969, s. 65)), uzročením so stavom vecí („*spokojený sleduji a čekám*“ (Whitman, 1969, s. 36)) a nepokojom („*konám toto kroužení neklidné a nenásytné duše*“ (Whitman, 1969, s. 65)), vierou v pokrok („*mírou všeho je vývoj*“ (Whitman, 1969, s. 51)) a skepsou („*zdokonalovat nemá smysl, učený i neučený to cítí*“ (Whitman, 1969, s. 34)). Lásku, vlúdnosť, nehu a empatiu vystrieda hnevom až krutosťou. Božskú podstatu človeka prečiarkne priznaním nedokonalosti. Vzácné sú práve tie krehké momenty, keď dochádza až k spochybneniu zmyslu svojho hlasu: „*rád bych povědel, co*

ve mně je a co v tobě je, ale neumím / to“ (Whitman, 1969, s. 73). Rozporná, no dynamike prijateľná je aj ozvena hluku verzus intímny šepot postavy: „*v tuto chvíli říkám důvěrné věci, / Neřekl bych je každému, ale tobě je řeknu*“ (Whitman, 1969, s. 49).

Buber prístupy *Ja – Ty* a *Ja – Ono* prísne oddeluje a hodnotí ako výlučné – nie je totiž možné byť niekde medzitým, je to výber „bud'-alebo“. Dvojice sú opozitné, ale je medzi nimi prepojenie, pretože v živote človeka fungujú súčasne ako vonkajší a vnútorný svet. Podobne záber Whitmanovho pohľadu je široký, sú to *všepohlcujúce verše* (Whitman, 1969, s. 77), v priestore ktorých smeruje od telesnosti k duši, od života k nesmrteľnosti, ale aj spätne od spoločnosti k jednotlivcovi: „*Toto je zdařilá fotografie – ale tvá žena nebo přítel, jehož / svíráš v náručí? / (...) Nebe nad hlavou – ale tady nebo tam, či přes ulici? / Svatí a moudří v dejinách – ale ty sám? / Kázání, vyznávání, bohosloví – ale neproniknutelný lidský mozek? A co je rozum? a co láska? a co je život?*“ (Whitman, 1969, s. 77)

Buberova koncepcia rozlišuje vo svete vzťahov tri podoby:

1. Komunikácia s prírodou kvôli jednostrannosti či biologickej indispozícii prírody nefunguje. Postavy

komunikujú neverbálne, hoci v texte sa to môže prejavíť priamou rečou.

Whitmanove postavy sa pohybujú v ruchu veľkomesta aj v prírode, v nekonečnosti plání a mora: „*S tebou jedno jsem, také já mohu mít jednu podobu a mohu / mít všechny podoby.*“ (Whitman, 1969, s. 52) More mu neodpovedá, hoci by personifikovane mohlo.

2. V obojstrannom vzťahu medzi ľuďmi *Ja – Ty* postavy naplňajú ľudskú psychosociálnu podstatu. Komunikuje sa verbálne. Sme tvorcami i prijímateľmi. Medziludské vzťahy sú pre autora samozrejme vhodným plátnom, na ktorom vznikajú jednosmerné a dvojsmerné vykročenia do vzťahu, prelínanie ich línií.

3. Snaha o nadväzovanie vzťahu s Bohom/transcendentálnom. Táto komunikácia je zaťažená tajomstvom – komunikačný partner nie je akoby prítomný – neprejavuje sa senzuálne ani rečou. Nutná je podmienka náboženskej viery subjektu v božstvo aj v samotnú komunikáciu s touto „bytosťou“. Postava vnútorne získava presvedčenie, že hoci hlas z druhej strany reálne nepočuje, cíti sa byť niekým oslovovaná. Táto reč je netelesná, duchovná, vyslovovaná vnútorným hlasom (z duše). O to viac pozornosti a empatie vyžaduje.

Whitmanova poézia nevylučuje možnosť Boha zahliadnuť aj začuť, v panteistickom prepojení s prírodou je možné vidieť jeho odraz v každej veci, v tvárach ľudí, na ulici. Nie je však nikomu dané božstvo pochopiť. Takáto komunikácia nie je pre Whitmana posvätná, pretože nie je možná, vymyká sa našim schopnostiam. Predstavu o komunikácii postavy s Bohom nemal Whitman asi ucelene skoncipovanú, ostáva nezodpovedanou vnútornou disharmóniou: *„Žádné množství slov nevypoví, jak jsem usmířen/ s Bohem a smrtí“* (Whitman, 1969, s. 85).

V priestore dialógu sú časté rečnícke otázky, ktorými núti čitateľa k aktivite a uvažovaniu. Táto autorská tendencia sa objavuje najmä v závere básní, zvyčajne ich štylizuje ako otázku alebo zvolanie až k najvšeobecnejším témam: *„kto to tu kráčí dychtivý, silný, mystický, nahý? /čím to, že čerpám sílu z hověziny, kterou jím? //Co je to vůbec člověk?“* (Whitman, 1969, s. 49)

V každom vzťahu je prítomný jej cieľ – večné Ty. V hlboko osobnom dialógu subjekt získava obohatenie, vnútorne napreduje, naplňa kreatívne možnosti svojej slobody.

V opravdivosti vzťahu *„Ja, člověk – Ty, Bože“* sa dialóg stáva aj prostriedkom spásy.

Whitman spev vzbury, tú „přirozenost bez zábran s prvotní sílou“ (Whitman, 1969, s. 33), ohraničuje dôverou vo vyššie zákony, uznáva akési „vertikálne prepojenie“ v živote, „né není samo kvôli sobě“ (Whitman, 1969, s. 25). Je teda prítomné isté predurčenie, plán, ktorý treba rozlúštiť a snažiť sa naplňovať pre dobro seba aj druhých. Komunikácia s Bohom u Whitmana nemá charakter modlitby – nevzýva konkrétneho Boha, neprosí, neďakuje, nechváli. Hrdo velebí človeka, no neoslavuje jeho stvoriteľa. Ak verí, tak nie pokorne, ale s krikom a bubnom. Whitman vníma božstvo ako súčasť, priam vlastnosť subjektu aj prírody. Akceptuje Krista či Budhu ako náboženských predstaviteľov a ako historické postavy, ktoré vo svojom čase naplnili svoje poslanie. Whitman z ich učenia čerpá čo najviac v rámci humánneho, čistého prežívania s dôrazom na moment súcitu a aktívnu pomoc blížnym tu a teraz: *„Já a moji nepřesvědčujeme argumenty, podobenstvám, / rýmy, / Přesvědčujeme svou přítomností.“* (Whitman, 1969, s. 142) Sám sa provokatívne štylizuje do pozície podobnej Kristovi: *„Neptám se kdo jsi, to nepotřebuji vědet, / Nemusíš nic dělat, ničím být, ale čím já chci, tím tě zahrnu. (...) A vstaneš-li ráno, shleďáš, že je tomu tak, jak jsem pravil“* (Whitman, 1969, s. 74).

Koncepciu dialógu *Ja – Ty* odvodil Buber z učenia chasidských mystikov.¹ Tí zdôrazňovali súkromný vzťah Boha a človeka a hlásali rovnosť ľudí pred Stvoriteľom. Hodnota človeka závisí od čistoty srdca, vernosti modlitbe a Božím prikázaniam. V boji so zlom je potrebné zaujať aktívny prístup. Veľký význam pripisujú charakteru postavy – najlepšie veselej povahe a pokojnému duchu, najvyššie cenená je láska. V ich náboženskom kulte boli dôležité zborové spevy a tance (tiež využívajú motív hlasu). V súvislosti s tým je dôležité poukázať na humánnosť ako na výraznú črtu Whitmanovej tvorby. Uvedomuje si cenu života, preto ho chce naplniť radosťou, prísne si uchováva etický rozmer žiť čisto a spontánne. V sociálnom podtóne zrovnoprávňuje všetky rasy a národy. Whitman súkromne kvôli kritickému vystupovaniu proti otroctvu, angažovaniu sa za práva žien prišiel o prácu redaktora. Po skúsenosti dobrovoľného ošetrovateľa v občianskej vojne sa jeho odpor proti utrpeniu prehĺbil, v poézii sa objavuje pocit bolesti, ktorá je nevypovedateľná. Preto sú čitateľsky vzácne práve tie krehkejšie momenty: *„cítím tupou, neutíchající bolest // (...) nastavuji klobouk, sedím s hanbou*

¹ <http://www.teologicketexty.cz/casopis/2007-1/Martin-Buber-nas-soucasnik.html>

v tvári a žebrám“ (Whitman, 1969, s. 72). Ak sa objavili v skorších básňach motívy nešťastia, boli využité len ako efekt, obrazy v mozaike: *„sebevrah natažený na zkrvavené podlaže ložnice, / Vidím mrtvolu s vlasy zbrosenými krvi, všímám si, kam / padla zbraň. (...) stretnutí nepriateľ, náhle zaklení, rány a pád (...) to všetko pozoruji (...) prichádzim a odchádzim“* (Whitman, 1969, s. 40).

Whitman nie je zameraný negatívne, netraumatizuje čitateľa vlastnými depresívnymi stavmi ani cudzím skazeným svetom. Nepozná stavy sklúčenosti a beznádeje, naopak, jeho optimizmus je silný a pôsobí mnohostranne. Harmonizujúco v meditatívnych polohách: *„Leží semeno v zemi stáletí nepovšimnuté? pohľad, / v pravý boží čas / Vyžene za noci, vzklíči a vzkvete, / Naplní zemi úžitkom a krásou“* (Whitman, 1969, s. 368). Komicky: *„černoch drží pevne otěže (...) hledím na toho malebného obra a miluji ho/a nevydržím tu“* (Whitman, 1969, s. 43). Aj veľmi neosobne: *„Země je dobrá a hvězdy jsou dobré a vše, co k nim / náleží, je dobré“* (Whitman, 1969, s. 75). Až utopický humánne: *„nedovolím, aby ani jediný člověk byl ponížěn a / opomenut, / Nevěstka, parazit a zloděj jsou stejně vítáni, / (...) nebude rozdílů mezi někým z nich a ostatními“* (Whitman, 1969, s. 48). Nádeje, ktoré núkal historický

optimizmus dnes už akoby nie sú uveriteľné ani žiadané. Zároveň však túto neochvejnosť možno považovať za východisko, za odpoveď, v čom môžeme stále nájsť čosi hodnotné.

Whitmanova postava verí prírode, vede, technike. Ľudstvo je vraj neuchopiteľné a nezničiteľné. Naša životná skúsenosť mu nedovolí bezpochybne pritakať. Sú to momenty, pri ktorých nie je isté, ako čitateľ zareaguje – môžem obdivovať jeho nadšenie, môžem ho vysmiať z naivity, môžem sa zaraziť a v snahe nenechať sa emotívne vydierať ho čitateľsky odmietnuť.

Očakávanému dialógu v poetike Whitmana vyhovuje aj to, že postava *Ja* nie je izolovaným objektom. Ako časť dialógu je prítomné v oboch možných postojoch (*Ja – Ty, Ja – Ono*). Vo vzťahu s *Ty* figuruje *Ja* ako osoba, v spredmetnení s *Ono* ako objekt. Nikdy však nie je jediným, samostatným prvkom, vždy sa pohybuje v prostredí niečoho, niekoho, vedľa či oproti niečomu. Vytvára vzťahy a pretrváva v nich. Pozorovaním sa svetu síce približuje, no kontaktuje sa s ním len vonkajškovo. Svet je stabilným pozorovacím objektom, je v procese pasívny, podieľa sa na ňom výhradne svojou existenciou. Preto svet nevytvára osobný vzťah *Ja – Ty*. Ku dialógu dochádza až vo

vzájomnosti, pri interakcii oboch zúčastnených. V Buberovej koncepcii (vzťahu) a Whitmanovej poetike sa teda potvrdzuje ponímanie komunikácie ako vzájomnej, obojstrannej a aktívnej udalosti. Udalosti doslovne – prináša niečo mimo obsah komunikátu, niečo ako (estetický) zážitok, duchovné obohatenie, to čosi nevyjadriteľné, čo je nad rámcom získaných informácií. Rozhovor ako vnímavé načúvanie, umelecký proces interpretácie textu, ako hra autora s čitateľom, vciťovanie čitateľa do postáv, spoluúčasť v mlčaní. Ako literárna tvorba, aj komunikácia je výzvou – mala by byť preto vždy vstupením do vzťahu.

Veľkú osobnosť z človeka robí spoločnosť, ktorú nadchne. Keď v roku 1855 Whitman anonymne a na vlastné náklady vydáva zbierku poézie *Steblá trávy* (*Leaves of grass*), ostáva takmer nepovšimnutá. Americká literárna verejnosť jej nevenuje veľkú pozornosť; v tom čase je ešte príliš zviazaná tradíciou a rýmom. Whitmanov spôsob sebavyjadrenia a snahu „urobiť veci po novom“ toho času neprijíma. V anglickej a americkej poézii 19. storočia pred nástupom Walta Whitmana vznikala poézia, ktorá ničím výrazne nevybočovala z estetických a etických konvencií a predchádzajúceho literárneho vývinu. Debut *Steblá trávy*

aj preto predstavuje akési prirodzené vyvrcholenie dobovo dusnej atmosféry a je zároveň potvrdením tzv. sínusoidy literárneho vývoja, keď nové stojí v opozícii voči predošlému, vďaka tejto dynamike dochádza k nejakému vývoju a napredovaniu vôbec. Na základe inšpirácie v demokratických ideáloch a najmä nadšený transcendentálnymi ideami Emersona tematicky určuje (a v istom zmysle aj zužuje a ohraničuje) tematiku svojej tvorby. Báseň ako spev je oslavou, človek ako slobodný jedinec kráča v optimizme k naplneniu, v rámci širšej perspektívy smeruje k pokroku.

Whitman už ako aktívny novinár a neskôr ako básnik odsudzuje otroctvo, podporuje robotnícke združenia, práva žien, rasovú rovnoprávnosť, stotožňuje sa s politickými ideami utopického socializmu. V prípade autora ako je on, je aj na základe jeho životných skúseností zrejmé, nakoľko sa jeho literárny profil stotožňuje a prekrýva s jeho ľudským „nastavením“. Napriek tomu, že podstata literatúry vychádza z bezprostrednej ľudskej skutočnosti, ktorú tematizuje, no v rámci vzniku literárneho diela ako tvorivého procesu túto skutočnosť ľubovoľne modifikuje, podobne aj v záujme požiadavky pri interpretácii literárneho diela oddeliť realitu a fikčný svet,

upozorňujem práve na tento moment, keď autorský a ľudský pohľad si je blízky. Predpokladám, že takéto presvedčenie je princípom, ktorý sa už nedá opustiť, nie je autorským kalkulom. Ak sa teda Walt Whitman s odstupom času vyzdvihuje ako najväčší americký básnik 19. storočia, je to pocta samotnému Whitmanovi.

S odstupom času predstavuje jeho tvorba aj vďaka otvorenosti výpovede a uvoľneniu verša oživenie dobovej americkej poézie. Je doslova prelomovým bodom, má rozhodujúci vplyv na vývoj modernej poézie. Neskoršie básnické generácie, najmä príslušníci „-izmov“ 20. storočia, čoraz plnšie naplňajú možnosti na ceste experimentovania s formou verša, ktorú Whitman predostrel. Odstraňujú sa myšlienkové obmedzenia, básnický prejav sa oslobodzuje vnútorne aj navonok. Whitman opúšťa dovtedy tradičný priestor, graficky ho rozširuje na dlhý a nepravidelný verš, v ktorom slová nie sú povinne zviazané rýmom, ale plynú voľne. V jazyku rozprávača a postáv uplatňuje tendenciu hovorovej reči, jednoduchú syntax a slang. Aj tu sa naplňuje autorská kvalita byť citlivým rozprávačom vo výbere slov. Vďaka ich správnej organizácii sa (najmä pri ústnom prednášaní básní) dynamický, rytmicky členený verš

podobá spevu, pripomína oslavnú pieseň aj kázeň, vášnivé aj poetické rozprávanie.

Dobovo šokujúco vyznieva jeho otvorenosť vo vzťahu ženy a muža, v opisoch ľudského tela a telesnej pudovosti. Vyvolal špekulácie o svojom sexuálnom živote, aj vďaka čomu sa priradil k literárnym škandalistom. Podobne ako aj Egon Bondy o sto rokov neskôr túži utiecť a zbaviť sa civilizácie: *„Vyjdu na návrší nad lesem, svléknu se ze všeho, nahý, / Bláznivý po jeho dotecích“* (Whitman, 1969, s. 33). Whitmanova bezprostrednosť a vulgárnosť boli verejnosťou odsudzované ako drzý šok rovnako, no domnievam sa, že práve v jeho koncepcii splývania a panteizmu sú tieto slová prijateľnejším vyznaním, neznejú len ako novodobý protest a drzá provokácia undergroundu. Tieto básne nie sú prvoplánovou provokáciou – sú rozsiahlym spevom prameniácim v radosti, navyše s výhodou úprimnosti. Subjekt sa obnažuje čisto a nenásilne, čo môže byť čitateľovi sympatické.

Dnes, keď sme „zabili“ ticho, Whitman od ľudí odbieha k zvieratám a povaluje sa v tráve. Potuluje sa a dumá v rozhovore s morom. My sa ubíjame nedostatkom času, on *„sleduje a čaká“* (Whitman, 1969, s. 36).

Whitmanova bezprostrednosť pôsobí ako uvedomelé individuálne sebapotvrdenie, ako akt prirodzenej sebalásky, drzosti až upevňovania ega: „*znám dokonale svůj vlastní egoismus*“ (Whitman, 1969, s. 77), „*ať chcete nebo ne, / A jsem všude neoblomný, dobyvačný, neúnavný a nelze / se mne zbavit*“ (Whitman, 1969, s. 39). V tomto sa Whitmanov pohľad podobá súčasnému – človek modernej doby podlieha individualite alebo predstave beztvareho spoločenstva. Whitmanov spev je „*výlev egoismu*“ (Whitman, 1969, s. 27), ktorý „*vězí pod vším*“ (Whitman, 1969, s. 27).

Whitman je ospevovaný ako najväčší americký básnik. Nielen kritika, ale aj (pre „prežitie“ literárneho diela azda dôležitejšia) čitateľská úspešnosť potvrdzuje jeho literárne kvality. Získal titul legendy, stal sa fenoménom amerického národa. Emerson pri vydaní *Stebiel trávy* v osobnom liste Whitmana povzbudil: „*Pozdravujem vás na začiatku veľkej kariéry*“ (Andričík, 1995, s. 6). Keď tú istú vetu o sto rokov neskôr použil Ferlinghetti, obracajúc sa na Ginsberga, odozva literárnej verejnosti bola okamžitá. Napríklad v prípade beatnickej generácie sa zreteľne a v plnom rozsahu odráža Whitmanova zásluha. Obdobný protest, vízie, jazyk. Čas sa pohol, doba sa otriasa, spev sa

zmenil na kvílenie. Zem síce nenazývame pustatinou, no potichu Eliotovi pritakávame – „*Takto sa svet končí / Nie treskom, ale skučaním*“ (Eliot, 1966).

Zoznam bibliografických odkazov

ANDRIČÍK, M. 1995. *Nahý anjel (... alebo NAHLAS). Antológia beatnickej poézie*. Bratislava : Ars litera, 1995. 320 s. ISBN 80-85452-56-1.

BUBER, M. 1995. *Já a ty*. Olomouc, 1995. 120 s.

ELIOT, T. S. 1966. *Pustatina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. 109 s.

WHITMAN, W. 1969. *Steblá trávy*. Praha : Odeon, 1969. 670 s.

<http://www.teologicketexty.cz/casopis/2007-l/Martin-Buber-nas-soucasnik.html> (11. 3. 2011)

O autorke

Juliana Košútová v rokoch 2008 – 2013 absolvovala na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici študijný program slovenský jazyk a literatúra. Uvedený príspevok vypracovala pod vedením Mgr. Martina Benikovského. V rámci katedrového kola Študentskej vedeckej aktivity 2011 získala druhé miesto.

Z posudku na príspevok

Základná Buberova dištinkcia osôb ja – ty/ja – ono autorka precízne aplikovala na problém umeleckej komunikácie, pričom došla k vlastným záverom, ktoré dôsledne vyargumentovala konkrétnymi citátmi z básní W. Whitmana. Prínosom práce je systematickosť v používaní konkrétnych textov na základe vopred stanovenej typológie. Východiskové predpoklady nie sú dogmatickými tvrdeniami, takže je tu vždy ponúknutý aj argument, ktorý by mohol myšlienkovú konštrukciu spochybniť. Slabšou stránkou práce je fakt, že autorka sa protiargumentácii ďalej nevenovala.

Mgr. Martin Benikovský



↑ Bohato zastúpené
aktívne vystúpenia
na študentskej
vedeckej
konferencii

← Laureátky ŠVA na
KSJL v roku 2010

Veronika Ivanková

Analýza humoru v tvorbe Daniela Heviera

Kľúčové slová

Daniel Hevier, tvorba pre deti a mládež, semiotizácia, humor, irónia, satira, nonsens, hravosť, kombinatorická hra, fantázia, grafickosť, kaligram

Daniel Hevier – charakteristika tvorby

Daniel Hevier už desiatky rokov aktívne obohacuje slovenskú literatúru venovanú deťom. V priebehu času sa osvedčil ako autor originálneho výrazu, ktorý je len ťažko zameniteľný s tvorbou iných spisovateľov.

V literatúre pre deti a mládež debutoval básnickou zbierkou *Vtáci v tanci* (1978). Už v nej sa prejavili viaceré charakteristické znaky jeho neskoršej tvorby, najmä hravá lyrická poloha s komickým výrazom a výrazová hutnosť básnického materiálu. Podľa J. Kopála „už tu naznačil, že jeho artistika zvukomalebnosti len zriedka zostáva na úrovni čírej zábavnosti. Hra v jeho poézii smeruje cez úsmevnú hravosť a fantázijsnosť k odhaľovaniu skrytých súvislostí, k semiotizácii, k objavnému prekvapeniu

vnímateľa – k citovo-intelektuálnemu, estetickému, poznávaniu a poznaniu“ (1997, s. 276).

Pre Hevierovu tvorbu je typická snaha o priblíženie sa detskému čitateľovi v snahe o vytvorenie férového vzťahu. Nadväzuje s ním nezištné priateľstvo, v ktorom vekový rozdiel nerozhoduje, no napriek tomu sa autor nevzdáva možnosti pomôcť, poradiť mladému čitateľovi či ho poučiť.

V rámci jeho básnického jazyka sa uňho prejavuje hra, fantázia a humor v tematickej, ale aj jazykovej rovine. Podľa P. Glocka „šantivosť, fantazijnosť, hravosť a s ňou spojená semiotizácia čiže spojenie hry a poznania a všetko to podfarbené humorným tónom, náladou vytvára obraz svojskej, originálnej a jedinečnej výrazovosti autora“ (Glocko, 1996a, s. 70). V jeho tvorbe dominuje ľahkosť vyjadrovania, hra so slovom ako základným výrazovým materiálom a častý výskyt nonsensových prvkov. Hevier využíva rôzne fantazijné výmysly, absurditu, groteskný posun reality v prehľadnej a dynamickej kompozícii.

Výrazným špecifikom Hevierovej tvorby je jeho zmysel pre hudobnosť, rytmus, ale aj výtvarnosť a grafickú úpravu textu. Zvukovú, rytmickú a kompozičnú organizáciu básnického útvaru stmel'uje nápad, myšlienka. Mnohé jeho

básne sa doslova ponúkajú na zhudobnenie, na spievanie. V možnosti ich zhudobnenia sa skrýva prostriedok na upútanie čitateľa.

Pre poetiku jeho lyrickej výpovede, správy o veciach a javoch prírodnej, spoločenskej a psychickej skutočnosti, je typická prítomnosť humoru. Ako tvrdí Glocko, „pri pokuse o komplexný pohľad na otázku Hevierovho zmyslu pre humor treba vari najviac zviditeľniť fakt, že spisovateľ nevyužíva humor účelovo alebo programovo, ale v jeho podaní je ozajstným ‚siedmym zmyslom‘, prirodzenou súčasťou myslenia a prejavu“ (1996a, s. 71).

158

Vychádzajúc z Glockovho tvrdenia, môžeme konštatovať, že zmysel pre humor je prirodzenou súčasťou Hevierovej tvorby a jeho najväčším zadostučinením je úsmev a spokojnosť detského čitateľa.

Použitie nonsensových prvkov v rámci jazykovej hry

Jedným zo základných znakov Hevierovej poézie pre deti je snaha využívať princíp hry v maximálne možnej miere, či už je to kombinatorická hra s jazykovými prvkami, alebo aj intelektuálna hra s jazykovými operáciami. V oboch

prípadoch je najsilnejším zdrojom smiechu výsledná nonsensevosť textu. Nonsense vzniká v rámci spomenutých variantov hry rozličnými cestami, napr. ako dôsledok hravého prekrútenia známych empirických faktov alebo ich zámerného a kontextového kombinovania. Komický efekt je založený na tom, že čitateľ dobre pozná prirodzený poriadok prvkov a jeho poprehadzovanie vníma ako paródiu usporiadanosti.

Takýto efekt môžeme objaviť v mnohých Hevierových textoch, napr. báseň *Moderná ježibaba* (*Kráľ naháňa králika*): „*Jednej mladej ježibabe / sa už metla nepáči. // Lieta na vysávači. // Ved' je doba moderná! / Volám na ňu: „Zober ma!“*“ Hevier využil rozprávkový motív lietania na metle, ktorý je detskému čitateľovi dobre známy, a rozvinul ho do ešte viac nonsensevej podoby lietania na vysávači.

Prekrúcanie faktov na jazykovej úrovni a nové kombinovanie prvkov podľa zásad prešmyčky využíva Hevier v básni *Sliepkáč a kohútica* (*Nevyplazuj jazyk na leva*): „*Sliepkáč a kohútica / chytavky daždili, / čižmovi do dediek / robky z nich snúrili.*“ Takáto kombinatorika s prvkami ale vyžaduje, aby čitateľ v rámci svojho veku a intelektuálneho vývinu bol schopný tieto prešmyčky

rozlúštiť. V opačnom prípade daný efekt nevyznieva smiešne, ale mäťúco a nezmyselne.

Ďalším spôsobom, ako v texte vzniká nonsense, je spojenie faktov či predstáv, ktoré si logicky (empiricky) odporujú. U Heviera je to najčastejší spôsob dosiahnutia humorného, nonsensového efektu. Autor môže naplno využívať fantáziu a do svojich predstáv vtipným spôsobom zapájať všetko, čo ho obklopuje v každodennom živote. Dieťa je pri takejto hre zároveň pozývané na istú spoluúčasť, lebo výsledný smiešny efekt je viac-menej individuálny a závisí od miery zmyslu pre humor čitateľa.

160

Príklady na takýto spôsob dosahovania nonsensového efektu nachádzame prakticky vo všetkých Hevierových básnických zbierkach. „*Slávny doktor Faj-či-vo / nosí klobúk nakrivo. // Vraví: Môžem začať! / odmeriam vám teplotu: / meria meter dvadsať!*“ (*Nevyplazuj jazyk na leva*) Spájanie logicky si odporujúcich faktov môžeme pozorovať aj v básni *Myš zo Syrakúz (Skladací dáždňik a dáždňikový skladateľ)*: „*Prišla myš zo / Syrakúz / a zjedla nám / syra kus. // Ostali nám / iba štyri diery, / tie nám zjedli / iné čudné zvery.*“ Autor sa vtipne pohráva s myšlienkou dier zo syra a s predstavou, že boli zjedené, čo je samozrejme empiricky nemožné. Podobný motív využil v básni *U susedov (Skladací*

dáždnik a dáždnikový skladateľ): „Kto sedí stále doma, / ten je domased. / Ja sedím u susedov, / tak som usused. // Dobre mi bolo / u susedov, / zo syrov diery / som tam jedol.“

V obidvoch spomenutých básňach je však zjavné, že nonsensové ladenie zdanlivo nelogických vzťahov a významov do veršovaného útvaru nie je jediný prostriedok na presadenie hravej formy v básnickej výpovedi. V básni *Myš zo Syrakúz* autor použil slovnú hračku, ktorá sa zakladá na zvukovej zhode názvu mesta Syrakúz a označením množstva syra – syra kus. V básni *U susedov* využil novotvary *domased* a *usused*, a teda slovnú hru na úrovni lexikálnej roviny. Hevier teda využíva nonsensové prvky, ale na nich nestojí celý básnický prejav alebo útvar. Nonsensový prvok je tu len súčasťou poetickej skladby, respektíve básnického celku.

V básni *Kabelka z krokodílej kože* (Kráľ naháňa králika) sa Hevier pohráva s myšlienkou oživenia predmetu z každodenného života: „Kabelka z krokodílej kože / veľmi nebezpečná byť môže! // Kabelke z krokodílej kože / naraz tu / narastú / zubiská ako nože! // Ožijú v nej dávne chútky / z čias, keď bola krokodílom / a plávala hore Níлом... // Dostane chuť na pochútky. // Potom radšej utekaj, / alebo jej uvar čaj!“

Hevier pomocou nonsensu detskému čitateľovi dokáže priblížiť aj veci, ktoré sú v živote nepríjemné, ako napríklad bacil chrípky, ktorý podľa neho jazdí na bicykli a chrípku nosí vo vreckách: „*Na bicykli išiel bacil / Chvíľu šliapal, chvíľu tlačil / Zoskakoval zo sedadla / zakaždým mu reťaz spadla // Je to bacil na bicykli / všetci sme si naňho zvykli / On roznáša chrípku deckám / AHA má jej plné vrecká.*“ (*Bacil na bicykli, Päťka z nudy*)

Inokedy ponúka vysvetlenie vzniku určitých vecí, ako napríklad v básni *Ako sa robí delo* (*Nevyplazuj jazyk na leva*): „*To sa vezme jedna diera / a obalí / cínom, med'ou, olovom. // Jednoduché. / Hotovo;* alebo aj v básni *Ako sa robia noty* (*Skladací dáždnik a dáždnikový skladateľ*): „*Nevieš ako sa to robí? / Ponor slamku do nádoby // a vyfúkni krásne noty... // Tak sa dajme do roboty!*“

Hevier na uplatnenie nonsensovosti využíva aj situácie zo života, ako napríklad v básni *Pikinardo a Muškatilka*, kde zobrazuje prekárание a vyťahovanie sa dvoch susedov s použitím hyperbolizácie: „*Sused, keď som v detstve kosil trávu, / odtrhol mi veľký medved' hlavu. // To nič nie je. Mňa, keď som bol malý, / hladné vidličky raz naháňali. // A ja som mal, sused, takú mačku, / čo mi vyfajčila zapekačku. // Šuviks! Ja som kúpil takú kravu, /*

ktorá došla len čiernu kávu.“ (Nevyplazuj jazyk na levo)
 Vtipný efekt je tu jednak dosiahnutý prostredníctvom nezmyselných výrokov obohatených vtipným jazykovým stvárnením a jednak samotná situácia prekárania sa dvoch susedov vyvoláva úsmev.

Základom nonsensového humoru v detskej literatúre je aj princíp detského mudrovania, napríklad v podobe etymologizovania, ako je to v Hevierovej básni *Prečo je líška hrdzavá (Nevyplazuj jazyk na levo)*: „*Pobehuje, aj keď prší, / zmokne jej chvost, ňufák, uši... // To aj malé dieťa vie: // po daždi sa neosuší, / preto líška hrdzavie.*“ V tejto básni Hevier naplno dokazuje, že je dobrým vnímateľom a poslucháčom detí a že sa nevysmieva ich spôsobu myslenia a uvažovania. Podobný princíp detského uvažovania nachádzame aj v básni *Bruška (Krajina Zázračno)*, kde Hevier prostredníctvom malého dievčatka Lucinky ponúka vysvetlenie, prečo má hruška veľké bruško: „*Vravela mi Lucinka: / „Vieš, prečo má / táto hruška / také veľké bruško? / Povieť ti to: / zakrátko / čaká predsa dieťaťko.*“ Snaha priblížiť sa detskej logike, aj keď už nie priamo prostredníctvom mudrovania, je aj v básni *Píšem list (Päťka z nudy)*. Hevier sa štylizuje do roly dieťaťa a vtipným spôsobom s použitím nonsensového prvku zobrazuje

detskú logiku pri prerozprávání zážitku: „*Píšem píšem / babke list / dám pečiatku / môže ísť // Čo je v liste? / Vedeli ste? Milá babka / milá babka /prechladla mi / v zime čiapka // No a to je / veru všetko / P. S. A čo robí / dedko.*“

Humor však vzniká aj nonsensovosťou založenou na zložitejšej logicko-intelektuálnej operácii na úrovni interferencie, usudzovania. V takejto súvislosti sa často uplatní jazyková homonymia a polysémia, prostredníctvom ktorých sa vybudujú dva významové kontexty a humorný efekt je výsledkom pohrávania sa s nimi, konfrontácie logického a pseudologického usudzovania: „*Topánky ma tlačia, / nie sú pre to pod psa! / Tlačia ma veselo / do kopca i z kopca. // Ja sa z toho iba teším, / preto sa mi páčia. / Iní musia chodiť peši, / Mňa topánky tlačia*“ (*Nevyplazuj jazyk na leva*).

Už sme spomínali presýtenosť Hevierových básní hrou, princípom hry, a to v mnohých podobách. Hru so slovom šikovne uplatňuje aj pri výstavbe nonsensu v texte. Čo sa týka hry so slovom ako základným výrazovým materiálom, tá u Heviera smeruje viac do hry s významom. Hravým spôsobom ukazuje, ako prenikať do významu slov, ako chápať ich vzájomné vzťahy, ako je to aj v básni *Vyger* (*Nevyplazuj jazyk na leva*): „*V Afrike, pri rieke Niger, / žije*

jedna slušná lama, / prenáramne vychovaná, / tá tigrovi vyká: Vyger!" Nonsense je tu dosiahnutý použitím novotvaru Vyger, ktorý vznikol ako alternatíva slova tiger pre prípady vykania.

Využitie irónie a satiry s prihliadanim na osobitosti detského čitateľa

Aj napriek tomu, že irónia a satira sú menej prístupné detskému čitateľovi, neznamená to, že detská literatúra sa zbavuje výsmešného hodnotenia nerestí zo života detí a dospelých. Ako sme už spomínali, špecifikom satiry v literatúre pre deti a mládež je jej výchovná funkcia.

165

Tvorba Daniela Heviera pre deti je typická svojou snahou o priblíženie sa detskému čitateľovi a zároveň snahou obohatiť detský svet svojím porozumením. Hevier sa nevyhýba ani kritike negatívnych javov, využíva na to humor a satiru, ktoré mu slúžia ako prostriedok na pohotovú kritiku negatívnych skutočností, ktoré sú súčasťou života detí a spoločnosti.

Irónia a satira sú ale pre dieťa náročnejšie na dešifrovanie, najmä pre najmenšie deti, Hevier ich preto zámerne využíva v básňach, ktoré sú určené už pre

školopovinné deti, a aj tematicky sa ich použitie vo väčšine prípadov týka školského prostredia. Je zjavné, že Hevier sa zastáva detí, že sa snaží poukázať na tie faktory školského prostredia, ktoré sú pre deti stresujúce, a zároveň ironickým spôsobom zobrazuje v mnohých prípadoch neobjektívnosť pohľadu dospelých na deti.

Príkladom je aj báseň *Zlé deti prídu do pekla*, kde už samotný názov je myslený ironicky, keďže na prvý pohľad by sa mohlo zdať, že je to kritika na správanie sa detí a snaha o ich nápravu prostredníctvom postrašenia: „*Zlé deti prídu do pekla / tam bude iba škola / Slovenčina matika / a stále dookola // Nebudú vôbec prázdniny / a z prestávok len malá / Prečo som sa ja hlupaňa / pod lavicou smiala*“ a Hevier pokračuje: „*Zlé deti prídu do pekla / čakajú na ne muky / Od diktátov si zoderú / až po lakte ruky*“. Ale autorov zámer a zároveň hlavná myšlienka je vyjadrená v posledných veršoch: „*Najhoršie ale na koniec / Len teraz začne mela / Do toho pekla prídu aj / najhorší UČITELIA.*“

Podobná kritika na prístup učiteľov je vyjadrená v básni *Učiteľka povedala, že som trúba Jerichova*. Hevier vymenúva niektoré výroky učiteľky na ilustráciu toho, ako nemotivujúco môžu pôsobiť na dieťa. Báseň je rozprávaná z pohľadu žiačky: „*Učiteľka povedala / že som trúba*

Jerichova / Nechcem sa jej do toho pliest' / takto ma však nevychová.“ Hevier ironickým spôsobom učiteľom naznačuje pohľad na situáciu z druhej strany, teda zo strany detí: *„Učiteľka vyhlásila / že som hlúpa ako doga / Takto ale môže stratit' / dobré meno pedagóga // Učiteľka zakvílila / že sa teší na penziu / Neviem, ved' má iba tridsať / Asi učiť nebaví ju.“* Aj keď báseň pôsobí humorne, čitateľ si zároveň uvedomuje, že skôr ide o smutný humor, pravdivé konštatovanie o skutočnom prístupe niektorých učiteľov a učiteľiek. V závere Hevier ponúka vtipné odlahčenie celého problému a ironicky využíva frazeologizmus, keď žiačka konštatuje: *„Učiteľka frfotala / ešte veľa čudných rečí / Ale ja ju nepočúvam / ved' sa vraví TICHŮ LIEČI.“*

167

Ironicky a veľmi vtipne vyznieva aj povzdychnutie si dieťaťa v básni *Školské príklady*, v ktorej Hevier na vybudovanie irónie použil postup, pri ktorom prvé dva verše vyznievajú ako óda na príklady (z pohľadu dospelých a učiteľov), no v nasledujúcich dvoch sa dozvedáme skutočný postoj dieťaťa: *„Nech žijú školské príklady / každý si s nimi poradí / Radšej mám jednu do brady / ako tie slávne príklady.“*

Na stranu detí sa Hevier stavia aj v básni s príznačným názvom *S deťmi sa dá dohodnúť*. V tejto básni

autor vystupuje ako prostredník a tlmočník medzi deťmi a dospelými a snaží sa vtipným spôsobom naznačiť dobré fungovanie medzi oboma stranami. Hevier sa šikovne pohráva aj s jazykom v texte a zaujímavo vyznievajú spojenia expresívnych výrazov a zdobenín pomenujúcich deti: *„Počuli ste o tých lotroch / Sú to čerti maličkí / Schody berú naraz po troch / Volajú sa detičky // Sú to takí malí diabli / Odrovnať ťa majú chuť / Ak si nestojíš na kábli / dá sa s nimi dohodnúť.“* V závere Hevier zdôrazňuje hlavnú myšlienku a opäť využíva netradičné spojenia slov ako napríklad chutná perepút': *„A predsa sú takí milí / je to chutná perepút' / Ak pozbieraš všetky sily / dá sa s nimi dohodnúť.“*

Školské prostredie však nie je jediná téma, pri ktorej Hevier využíva satiru a iróniu. S úsmevným pohľadom zobrazuje mnohé témy, ktoré so sebou prináša moderná doba, zmena životného štýlu a dôsledky týchto zmien na spoločnosť. Jednu z takýchto tém úsmevným spôsobom zobrazuje v básni *Všetci chudnú*, kde vystríha ľudí pred nadmerným chudnutím: *„Ľudstvo ide dole ku dnu / Čo sa deje všetci chudnú / Je to činnosť bohumilá / dávať dole zvyšné kilá // Ak stratíme všetci váhu / zemeguľa zmení dráhu / ako lopta na gumičke / stratí sa nám tam vo výške.“*

Hevier preto radšej deťom radí: *„Neublížme nášmu svetu / preto pozor na diétu / keby schudlo celé ľudstvo / bolo by tu zrazu pusto.“*

Ako sme spomínali, satira má v dielach pre deti aj výchovnú funkciu. Autori v smiechu nachádzajú vhodný prostriedok na to, aby v básnickej výpovedi našli cestu k dieťaťu a žartovne mu ukázali aj tienisté stránky života. Môžeme povedať, že satira u Heviera smeruje túto výchovnú funkciu nielen k deťom, ale Hevier sa snaží mnohé skutočnosti prezentovať z pohľadu detí a tak určitým spôsobom „vychovávať“ aj dospelých.

Grafickosť výrazu

Jednou z osobitostí literatúry pre deti je uplatňovanie grafickosti výrazu. Grafickosť je pre detského čitateľa dôležitá, lebo vyplýva priamo z osobitostí detskej psychiky, ako sú zmyslovosť, konkrétnosť či názornosť. „Osobitne v kontexte slovenskej básnickej tvorby sa vyníma popri spevavosti, hudobnosti i výtvarná obraznosť ako umelecký fenomén, ktorý je blízky druhovej synkréze identitne zodpovedajúcej osobitosti vnímania a poznávania sveta u detského príjemcu“ (Kopál, 1997, s. 275).

U Daniela Heviera sa prejavuje nielen zmysel pre hudobnosť a rytmus, ale aj pre výtvarnosť a grafickú úpravu textu. Autor využíva obraznosť nielen na dosiahnutie estetického efektu, ale grafickosť mu slúži ako prvok výstavby hry v texte.

Tieto tendencie sa výrazne prejavili najmä v básnickej zbierke *Nevyplazuj jazyk na leva*, ktorá obsahuje mnoho básnických výjavov prechádzajúcich do výtvarných podôb kaligramov. V nich je téma básne rozvedená veršami do tvaru, ktorý má podobu určitého predmetu (šachová veža, hodinky, klobúk a podobne).

170

Osobitosťou tejto zbierky sú mnohé kreslené rébusy, hádanky a hlavolamy, ktoré Hevier zostavil a vtipnou formou zakomponoval do textu. Autor v tejto zbierke uplatňuje hravosť básnika spolu s hravosťou dieťaťa.

V básni *Poschodový klobúk (Nevyplazuj jazyk na leva)* Hevier s uplatnením princípu hravosti a fantázie pripodobňuje klobúk poschodovému domu a vymenúva všetkých jeho imaginárnych obyvateľov.

POSCHODOVÝ KLOBÚK

Ia mám klobúk veľký ako dom,

dávam si ho dolu žeriavom.

Môj klobúk má dvanásť poschodí.

Zišiel by sa výt'ah. Ale nechodí.

Navrchu je strecha s anténou,

pod ňou veľká požičovňa snov,

predávajú sa tu párky, zmrzlina,

chodí na ne jedna vrabčia rodina,

býva tu aj jeden slávny kráľ,

a básnik, čo chodí na futbal.

Na jednom poschodí žije slon,

na inom zas šašo s trombónom.

No a cel-kom na prízemí býva moja dobrá hla-va,

je to ináč slušná hlava, iba trochu vymýš-ľa-vá.“

171

(Hevier, 1982, s. 58)

Slovnú hru a frazeologizmus uplatňuje Hevier v básni *Šachová veža* (*Nevyplazuj jazyk na leva*). Autor využíva slovo veža a frazeologizmus „strašiť vo veži“ na vytvorenie komického a nonsensového efektu.

ŠACHOVÁ VEŽA



Šachovej veži
vo veži straší:
HÚ a HÚ a HÚ!
Po svete chodí a
vrabce plaší: HÚ a
HÚ a HÚ!
Šachová veža
stretla raz Deža,
HÚ a HÚ a HÚ! Že
sa bál mátoh, stratil
aj batoh, keď od
nej bežal.
HÚ a HÚ a HÚ!

(Hevier, 1982, s. 59)

V niektorých básňach autor zakomponoval text básne priamo do obrazu, čím vytvoril pre dieťa zaujímavý podnet na čítanie. V básni *Hodiny našej rodiny* (*Nevyplazuj jazyk na leva*) využíva aj slovnú hru a opakovanie časti slova. Takisto hravo využíva zvukovú zhodu slov „tikat“ a „tykat“ a pomocou slovnej hry preniká do ich významu.

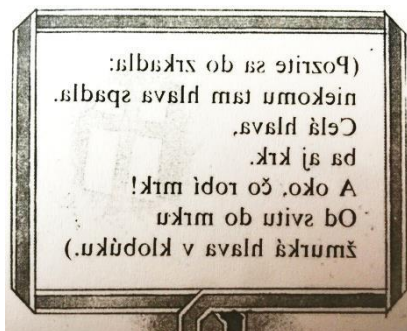


(Hevier, 1982, s. 65)

Hevier v rámci grafickej úpravy používa aj zložitejšie postupy, v ktorých uplatňuje princíp hry a rozvíja u detí obrazotvornosť a logické myslenie. Zaujímavým príkladom je báseň *Zrkadlo Mrkadlo* (*Nevyplazuj jazyk na leva*), v ktorej Hevier použil metódu „zrkadlového“ znázornenia textu.

173

ZRKADLO MRKADLO



(Hevier, 1982, s. 24)

Domnievame sa, že takáto báseň je pre deti náročnejšia na dešifrovanie, no zároveň v nich podporuje hravosť a rozvíja logické myslenie. Ale zmysel pre výtvarnosť je charakteristický pre Hevierovu celkovú tvorbu pre deti. V niektorých prípadoch využíva iba prvky kaligrafickej poézie na dotvorenie výrazu básne, ako napríklad v básni *Výt'ah, čo sa vyťahuje* (*Skladací dáždník a dáždníkový skladateľ*).

VÝŤAH, ČO SA VYŤAHUJE

**Náš výt'ah
sa vyťahuje,
že je chlapík, že je kráľ.**

Koľko toho pobehal!

**E
R
O
Raz je H
a raz D
O
L
U,**

veru za ním nestačím.

**Nesmie však ísť (to má smolu),
kým mu gombík nestlačím.**

(Hevier, 1986, s. 22)

Autor tu zobrazil graficky smer pohybu výťahu vo vertikálnej rovine a zároveň na zvýraznenie kľúčových slov „hore“ a „dolu“ používa odlišnú veľkosť písma.

Inokedy je celá báseň kaligraficky zobrazená. V básni *Prechladnutý cencúl' (Skladací dáždnik a dáždnikový skladateľ)*. Hevier jednak graficky, jednak opakovaním zvukomalebného slova „kvak“ zobrazuje odkvapkávanie cencúľa, čím tento jav vykresľuje aj pomocou vizualizácie. Pri tomto vtipnom nápade pracuje Hevier s minimom slov a jazykových prostriedkov, no aj napriek tomu dosahuje vtipný a hravý efekt a najmä zaujme detského čitateľa.

PRECHLADNUTÝ CENCÚĽ

175

Kvap,
kvap,
kvap,
kvap.
Stalo sa či nestalo sa?
Kvap,
kvap,
kvap,
kvap.
Jeden cencúl' nádchu mal.
Kvap,

**kvap,
kvap,
kvap.
Od rána mu kvapká z nosa.
Kvap,
kvap,
kvap, kvap.
Aha, celý odkvapkali!**
(Hevier, 1986, s. 23)

Záver

Na predchádzajúcich ukážkach sme sa snažili poukázať na fakt, že Hevier pri svojej snahe o uplatnenie hry a fantázie využíva aj grafické možnosti a prostriedky textu. Provokuje detského príjemcu k aktívnej účasti a prežívaniu neočakávaných nápadov, ktoré súvisia s detským svetom, detskou hravosťou, smiechom, šantivosťou. Prostredníctvom grafickej úpravy textu v čitateľovi rozvíja zmysel pre výtvarnosť a estetiku.

Domnievame sa, že pre dieťa sú takéto stimuly dôležité a sú priamo odvodené od osobitostí jeho psychiky a vývinu.

Zoznam bibliografických odkazov

GLOCKO, P. ml. 1996. Zmysel pre humor ako základný princíp poetiky Daniela Heviera. In *Literika*, roč. 1, 1996, č. 1, s. 69 – 71.

- HEVIER, D. 1978. *Vtáci v tanci*. Bratislava : Mladé letá, 1978. 42 s.
- HEVIER, D. 1982. *Nevyplazuj jazyk na leva*. Bratislava : Mladé letá, 1982. 71 s.
- HEVIER, D. 1983. *Krajina Zázračno*. Bratislava : Mladé letá, 1983. 42 s.
- HEVIER, D. 1985. *Kráľ' naháňa králik*. Martin : Osveta, 1985. 55 s.
- HEVIER, D. 1986. *Skladací dáždňik a dáždňikový skladateľ*. Bratislava : Mladé letá, 1986. 97 s.
- HEVIER, D. 2005. *Päťka z nudy*. Bratislava : Mladé letá, 2005. 167 s. ISBN 80-10-00828-1.
- KOPÁL, J. 1983. Uplatňovanie detského aspektu v systéme literárnej tvorby pre deti. In *Zlatý máj*, roč. 27, 1983, č. 7, s. 387 – 393.
- KOPÁL, J. 1995. *Poézia pre deti (v interpretácii a recepcii)*. Nitra : Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995. 126 s. ISBN 80-88738-97-0.
- KOPÁL, J. 1997. *Próza a poézia pre mládež*. Nitra : Enigma, 1997. 313 s. ISBN 80-85471-48-5.
- PEVNÝ, V. 1984. Systémový prístup k analýze humoru. In *Romboid*, roč. 1, 1984, č. 7, s. 71 – 75.
- ŠMATLÁK, S. 1976. *Básnika dieťa*. Bratislava : Mladé letá, 1976. 209 s.
- ŽILKA, T. 1987. *Poetický slovník*. 2. doplnené vydanie. Bratislava : Tatran, 1987. 440 s.

O autorke

Veronika Ivanková v rokoch 2008 – 2013 študovala na Filozofickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici slovenský jazyk a literatúru a anglický jazyk a literatúru v študijnom odbore učiteľstvo akademických predmetov. Príspevok *Analýza humoru v tvorbe Daniela Heviera* vypracovala pod vedením PaedDr. Zuzany Bariakovej, PhD., a téme sa venovala aj vo svojej bakalárskej práci. V katedrovom kole Študentskej vedeckej aktivity v roku 2010 získala druhé miesto.

Z posudku na príspevok

... Interpretačnú časť práce tematicky a funkčne rozdelila na tri časti, ktorých postupne a s argumentačným podložíom analyzuje jednotlivé nositele prvkov humoru (nonsens, irónia, satira, grafická podoba básne) v ňou zvolených básnických ukážkach. (...) Práca Veroniky Ivankovej splnila požadovaný cieľ – analýzu prvkov humoru v tvorbe Daniela Heviera a zároveň priniesla invenčný pohľad na princíp hry v jeho tvorbe pre deti a mládež.

PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

Ivana Klimová

Problém demarkačného kritéria a literárnej vedy

Kľúčové slová

demarkačné kritérium, humanitné vedy, teória literatúry, T. S. Kuhn

Úvod

Čo možno označiť za vedu a čo už vedou nie je? Čo môžeme stanoviť ako demarkačné kritérium medzi týmito dvoma oblasťami tak, aby bolo rozlíšenie medzi nimi akceptovateľné? Na takéto a podobné otázky sa snažilo odpovedať množstvo ľudí. Vzhľadom na to, že sa doteraz vedú spory o tom, či možno humanitné disciplíny považovať za vedecké odbory alebo nie, je otázka o úspechu zodpovedania a vytvorenia demarkačného kritéria stále otvorená.

V tejto práci by som sa chcela venovať jednému z pokusov o vytvorenie demarkačného kritéria medzi vedou a nevedeckou oblasťou ľudského poznania. Ide o teóriu z roku 1962 predstavenú v knihe *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Autorom tejto teórie bol filozof Thomas S. Kuhn.

Predtým, ako sa dostanem k samotnej analýze a pravdepodobne aj ku kritike Kuhnovej teórie, by som rada naznačila spôsob, akým sa budem uberať. Ako prvú uvediem definíciu vedy tak, ako je uvedená vo *Filosofickom slovníku* Waltera Bruggera. Na základe jej modifikácie sa pokúsím načrtnúť Kuhnovu predstavu definície vedy, teda jej ideálnych a charakteristických (špecifických) vlastností. Po predstavení Kuhnovej teórie sa na základe kritických diskusií vedených práve ku knihe *Štruktúra vedeckých revolúcií* pokúsím poukázať na to, že táto teória nebola práve najúspešnejším pokusom o vytvorenie demarkačného kritéria. V závere práce by som sa rada vyjadrila k problematike humanitných vied, teda k otázke, či ich možno považovať za vedecké alebo nie.

Teória Thomasa S. Kuhna

Podme sa pozrieť na to, ako chápe a definuje vedu Walter Brugger:

„Věda [je] soubor lidského vědění dané doby, nebo souhrn poznatků, jež se vztahují na stejnou předmětnou oblast a jež se navzájem nacházejí ve zdůvodněném kontextu. Dnes se k pojmu věda připojuje další znak: věda se vztahuje na ohraničenou předmětnou oblast; tak se pod

slovem věda chápe ve stejném významu *jednotlivá věda*.... Věda nepožaduje jistotu a zdůvodnění všech jednotlivých vět, ale může obsahovat i hypotézy a dosud definitivně nezajištěné teorie.... Požadavek věčnosti (*objektivity*) je naproti tomu pro vědu podstatný, protože věda jako duchovní poznání musí nutně usilovat o pravdu.... Jiný podstatný znak vědy vyplývá ze skutečnosti založené na specifičnosti lidského rozumu, že totiž kontext bytí lze odhalovat jen postupnými kroky, nesmí sa dít bez plánu, musí být plánovitě uspořádán, t.j. musí mít metodu. Důležitým metodickým pomocným prostředkem vědy je *terminologie, odborný jazyk*, který se pro pojmy vědy snaží uvádět pokud možno jasná a jednoznačná označení.“ (Brugger, 2006, s. 471).

V skratke by sa teda dalo povedať, že za vedu by sme mohli považovať takú oblasť ľudskej aktivity, ktorá je zameraná na skúmanie určitej oblasti, teda má svoj špecifický predmet skúmania. Jeho skúmanie sa deje na základe špecifických metód, ktoré sú vlastné danej vednej oblasti a ktorým pomáha terminologický slovník danej disciplíny. Ten by mal obsahovať pojmy s čo najpresnejším významom. Celé vedecké skúmanie, respektíve konanie by malo navyše spĺňať požiadavku vecnosti, objektívnosti.

Kuhnovo vymedzenie vedy však s pojmami ako predmet skúmania či metódy priamo nepracuje. Jeho vymedzenie vedy je vytvorené na základe termínov „paradigma“, „normálna veda“, „kríza“, „revolúcia“, „pokrok“ a „vedecké spoločenstvo“. Postupne sa pokúsim charakterizovať jednotlivé prvky (črty), ktoré sú, podľa jeho mienky, pre vedu vlastné a špecifické.

Najprv sa pokúsim charakterizovať termín paradigma, ktorý možno považovať za kľúčový termín jeho koncepcie. Ako teda vymedzuje Kuhn paradigmu? „Na jednej strane paradigma označuje celú štruktúru predstáv, hodnôt, postupov atď., ktoré sú spoločné členom daného spoločenstva. Na druhej strane tento termín denotuje jeden prvok danej štruktúry – riešenia konkrétnych hlavolamov“ (Kuhn, 1981, s. 240). Pod termínom paradigma si teda môžeme predstaviť všetky doteraz dosiahnuté poznatky danej disciplíny, ktoré sa viažu na určité postupy vlastné tejto disciplíny. V tomto bode by sme mohli nájsť zhodu s Bruggerovou definíciou vedy, pretože by sa dalo povedať, že paradigma zahŕňa všetky metódy a s tým súvisiace termíny používané vednou disciplínou. Paradigma však ide ďalej. Okrem týchto metód a termínov je to súhrn hodnôt, ktoré by mali byť vlastné všetkým členom, ktorí sa venujú

tomuto oboru, teda akési hodnoty, ktoré vymedzujú členov práve jedného vedného oboru a pravdepodobne ich odlišujú od príslušníkov inej vednej disciplíny. Okrem tohto všetkého termín paradigma zahrňuje aj určité vzory riešenia problémov, ktoré majú pomáhať jednak vedcom danej oblasti v skúmaní predmetu disciplíny a zároveň majú byť akýmsi vzorom riešení problémov, ktoré sa majú študenti, zaoberajúci sa danou oblasťou, naučiť a osvojiť si ich ako ideálny model riešenia problémov a neskoršieho aplikovania paradigmy na oblasť skúmania. Ide o také riešenia problémov, o ktorých by sme mohli povedať, že sú rokmi a skúsenosťami preverené.

183

„Výsledná schopnosť vidieť rozličné situácie ako navzájom si podobné, ako jeden z prípadov výrazu $f = ma$ či nejakého iného symbolického zovšeobecnenia je azda to najdôležitejšie, čo študent získa riešením vzorových úloh... Keď z nich študent vyrieši určité množstvo [ktoré môže byť u každého jednotlivca úplne iné], vidí situácie, s ktorými sa stretne už ako vedec z toho istého zorného uhla ako iní členovia skupiny v danom vednom odbore. Už to preňho nie sú tie isté situácie, s ktorými sa stretol na začiatku svojho štúdia. Medzitým si osvojil časom preverený a skupinou одобrený spôsob videnia“ (Kuhn, 1981, s. 257).

Za najdôležitejšiu vlastnosť, ktorá je vlastná paradigme, však považujem to, že v danom vedeckom obore by mala v určitom konkrétnom čase existovať iba jedna paradigma: „Paradigma je to, čo spája členov vedeckého spoločenstva, a, naopak, vedecké spoločenstvo tvoria vedci, ktorí majú spoločnú paradigmu“ (Kuhn, 1981, s. 241).

S termínom paradigma úzko súvisí ďalšia kategória, ktorá je podľa Kuhna vlastná (špecifická) práve vede. Je to kategória (obdobie) takzvanej normálnej vedy, ktorá je prepojená s ďalšími obdobiami, napríklad s obdobím krízy alebo obdobím vedeckej revolúcie, existujúcimi a striedajúcimi sa, podľa všetkého, iba vo vede.

184

Normálne obdobie vo vede je spojené s pojmom paradigma. Dalo by sa charakterizovať ako niečo, čo „... je realizáciou, ktorá je prehľbovaním poznatkov o faktoch majúcich z hľadiska paradigmy kľúčový význam, ako aj čoraz dôraznejším „meraním síl“ medzi predpoveďami paradigmy a týmito faktami. Okrem tohto predstavuje ďalšiu artikuláciu samej paradigmy“ (Kuhn, 1981, s. 63). Skrátka, normálna veda je obdobie, keď skupina vedcov, ktorých spája určitá paradigma, pracuje na jej rozvíjaní a aplikácii jej teoretických poznatkov a predpovedí na oblasť svojho skúmania (v prevažnej miere ide o prírodu).

„... je akýmsi pokusom vtesnať prírodu do vopred zhotovenej a pomerne nepoddajnej škatuľky, ktorou je paradigma. Cieľom normálnej vedy vôbec nie je odhaľovať nové javy; tie, čo sa do škatuľky nevmetia, sa skutočne často prehliadajú. Vedci sa zvyčajne ani neusilujú vytvoriť nové teórie a k teóriám iných vedcov sú často netolerantní. Výskum v normálnej vede sa naopak orientuje na precizovanie javov a teórií, ktoré už vyplývajú z paradigmy“ (Kuhn, 1981, s. 63).

V podstate by sa toto obdobie dalo chápať ako radosť z toho, že existuje nejaká paradigma, ktorá je pre všetkých vedcov spoločná.

185

Problém nastáva vtedy, keď sa určitý jav nedá za žiadnych okolností vtesnať do systému hodnôt a výsledkov konkrétnej používanej paradigmy, teda, keď sa objaví niečo, čo sa vôbec nehodí do systému. V tomto momente dochádza ku kríze a k pokusu vyrovnať sa s daným problémom. „Jadrom krízy však naďalej ostáva zánik technických možností riešiť problémy“ (Kuhn, 1981, s. 118). Aj takéto obdobie, ktoré by mohlo byť označené ako kríza, je vlastné iba odvetviu, ktoré by sme mohli označiť ako vedecké, pretože kríza je nemysliteľná bez prítomnosti paradigmy, ktorá, ako som už uviedla, sa vyskytuje iba vo vede.

Čo sa však stane, ak kríza pretrváva a možnosti riešenia vzniknutého problému zlyhávajú? Podľa Kuhna sa začínajú otvárať iné možnosti riešenia problémov ako tie, ktoré boli dovtedy preferované. Pravidlá dominantnej paradigmy začínajú byť uvoľňované, aby sa zvýšila možnosť riešenia vzniknutého problému. „... v období krízy vzniká mnoho variantov paradigmy, čím sa do takej miery uvoľnia pravidlá riešenia hlavolamov v normálnej vede, že napokon otvoria cestu novej paradigme“ (Kuhn, 1981, s. 130). Otváranie pravidiel paradigmy má za následok to, že po čase sa upustí od používania a aplikovania postupov starej paradigmy a prikróčí sa k používaniu a aplikácii pravidiel a postupov novej paradigmy.

Proces, ktorý sprevádza zmenu používanej starej paradigmy na novú, pomenoval Kuhn obdobím vedeckej revolúcie. Charakterizuje ho ako zmenu pohľadu na svet, ktorý sa, na rozdiel od postupného uvoľňovania pravidiel paradigmy v období krízy, udeje rýchlo, bez nejakého racionálneho odôvodnenia. Ľudia, ktorých dovtedy spájala stará paradigma, si jednoducho uvedomia, že už je d'alej neúnosná a neudržateľná, a preto zmenia spôsob svojho prístupu k skúmanej oblasti. Začínajú sa riadiť inou, novovzniknutou paradigmou, ktorá je dostupná na základe

predchádzajúceho uvoľnenia sa pravidiel starej paradigmy v čase krízy. (Kuhn, 1981, s. 130). „... v období revolúcie, keď sa mení tradícia normálnej vedy, [sa] musí [vedec] znova naučiť vnímať svoje prostredie, t. j. musí sa naučiť vidieť v známych situáciách nový geštalt“ (Kuhn, 1981, s. 167). Pod termínom nový geštalt si Kuhn predstavuje zmenu vnímania jednotlivých javov vo svete. Určitý jav sa vedcovi, vďaka zmene paradigmy a gešaltu, ukáže akoby v nových súvislostiach a v novom, inom uhle pohľadu.

Po takejto zmene paradigmy a pohľadu na svet sa začína znova obdobie normálnej vedy, keď dochádza k rozpracovaniu novej paradigmy a k aplikácii jej predikcií a pravidiel na skúmanú oblasť, teda sa začína znova cyklus, ktorý, po nejakom čase, vedie ku kríze a neskôr ku vedeckej revolúcii.

Okrem paradigmy a striedania sa období normálnej vedy, krízy a revolúcie by sa dala veda charakterizovať aj tým, že v nej, podľa Kuhna, dochádza určitým spôsobom k pokroku. Otázky, ktoré sa viažu k pokroku, sú však, ako naznačuje aj samotný Kuhn, veľmi diskutabilné a ťažko zodpovedateľné, no napriek tomu sú pri charakteristike vedy dôležité.

„Napriek týmto a ďalším stratám [vylúčenie niektorých problémov z možnosti riešenia] v rámci jednotlivých spoločností je ich charakter v skutočnosti zárukou, že množstvo problémov, ktoré veda vyriešila, ako aj presnosť jednotlivých riešení sa bude ustavične zväčšovať... Predchádzajúce riadky nám ukazujú smer, ktorým sa má podľa nášho názoru uberať hľadanie adekvátnejšieho riešenia problému pokroku v prírodných vedách. Okrem toho naznačujú, že vedecký pokrok nezodpovedá celkom našej predstave. Zároveň však ukazujú, že pokrok bude nevyhnutne charakteristickou črtou vedy, kým bude veda existovať. V prírodných vedách nemusí ísť o pokrok iného charakteru. Presnejšie, možno sa budeme musieť vzdať predstavy, či už explicitne, alebo implicitne, že zmeny paradigmy vedú vedcov a tých, čo z nich čerpajú, čoraz bližšie k pravde“ (Kuhn, 1981, s. 234).

Jedným z posledných kritérií, ktoré vymedzujú vedu, je kritérium, ktoré by sa dalo nazvať vedecké spoločstvo. Nie každé spoločstvo, ktoré sa zaoberá určitou oblasťou, má, podľa Kuhna, štatút vedeckého spolčenstva. Vedecké spoločstvo musí splniť niekoľko podmienok na to, aby mohlo byť takto brané. Jedna podmienka už bola v tejto práci spomenutá, je to podmienka pracovania s jednotnou

paradigmou, ktorá určuje postup pri riešení problémov. Okrem paradigmy musí spoločenstvo spĺňať aj iné podmienky, ako napríklad to, že uchádzajúci sa členovia by mali čítať práce, ktoré sú v danom obore považované za klasiku (Kuhn, 1981, s. 228). Okrem záujmu o klasickú literatúru by mal mať člen vedeckého spoločenstva „... záujem riešiť problémy týkajúce sa „správania“ prírody. Navyše jeho záujem o prírodu môže byť globálny, ale problémy, ktorými sa zaoberá, musia mať charakter detailov. Ešte dôležitejšia je skutočnosť, že jeho riešenia ho nesmú uspokojovať iba ako jednotlivca, ale naopak musia ich ako riešenia prijať mnohí vedci“ (Kuhn, 1981, s. 232). Podľa Kuhna by sa mal vedec zaoberať problémami, ktoré sa týkajú správania prírody. Keďže je však človek súčasťou prírody, všetky problémy, ktoré sa týkajú jeho života a správania sa, sú, v podstate, problémy, ktoré sa do určitej miery týkajú prírody, jej správania a poznávania.

Charakteristikou vedeckého spoločenstva by som ukončila krátky exkurz do Kuhnovej koncepcie definovania vedy a demarkačného kritéria, respektíve demarkačných kritérií, ktoré ju oddeľujú od oblasti, ktorú by sme mohli nazvať nevedecká. Myslím si, že by bolo vhodné prejsť ku kritike tejto koncepcie.

Kritika Kuhnovej koncepcie

Pri charakterizovaní Kuhnovej koncepcie definovania vedy a demarkačných kritérií som začala termínom „paradigma“. Paradigma vystupovala v Kuhnovej koncepcii ako súbor postupov, predstáv hodnôt a vzorov, ktoré boli smerodajné pri riešení problémov. Paradigma zahŕňala aj jedinú existujúcu metódu v určitom čase. Práve fakt, že vystupovala ako jediná možná a akceptovaná metóda výskumu, mi príde trocha zvláštny. Osobne si myslím, že vo vede, rovnako ako aj v iných oblastiach, sa preferuje pluralita vedeckých postupov a procesov v bádaní. Preto by veda, rovnako ako aj celá ľudská činnosť, mala byť založená na rôznych formách kritického myslenia a pristupovania k názorom a informáciám, ktoré preberám z nejakého iného zdroja. „Vedec by mal mať otvorenú možnosť spochybniť intelektuálnu autoritu základnej schémy myšlienok (predstáv), vo vnútri ktorej dočasne pracuje – trvalé právo spochybniť túto autoritu je jedna z vecí, ktorá vôbec vyčleňuje intelektuálny postup ako vedecký“ (Toulmin, 1972, s. 40).¹ Ak sa nesprávam

¹ „And it is always open to scientists to challenge the intellectual authority of the fundamental scheme of concepts within which they are provisionally working – the permanent right to challenge this

k určitým informáciám kriticky a iba ich pasívne preberám a prijímam, respektíve sa nimi riadim, možno moje konanie považovať za trocha dogmatický prístup k autoritám, ktoré mi tieto informácie poskytujú. Zaujímavý názor na túto problematiku predostrel Karl R. Popper, ktorý sa vyjadril, že určitý stupeň dogmatizmu je vítaný, no iba za prítomnosti kritického myslenia, teda za prítomnosti prvku, ktorý v Kuhnovej teórii o paradigme chýba. „Vždy som zdôrazňoval potrebu určitého dogmatizmu: dogmatický vedec hrá dôležitú úlohu. Ak sa ľahko podvolíme kritike, nikdy nezistíme, kde je reálna sila našich teórií. Ale tento druh dogmatizmu nie je to, čo chce Kuhn. Verí v dominanciu vládnucej dogmy počas pomerne dlhej doby; neverí, že vedecká metóda sa normálne vzťahuje na odvážne domnienky (dohady) a kritiku“ (Popper, 1972, s. 55).²

Na Kuhnovom názore na paradigmu ma zaujala myšlienka o tom, že paradigma môže byť chápaná ako

authority being one of the things which marks off an intellectual procedure as being 'scientific' at all."

² „I have always stressed the need for some dogmatism: the dogmatic scientist has an important role to play. If we given in to criticism too easily, we shall never find out where the real power of our theories lies. But this kind of dogmatism is not what Kuhn wants. He believes in the domination of ruling dogma over considerable periods; and he does not believe that the method of science is, normally, that of bold conjectures and criticism."

systém určitých hodnôt, ktoré sú vlastné práve ľuďom, ktorí sa touto paradigmou riadia. Zaujímalo by ma, aké hodnoty možno v tej-ktorej paradigme nájsť, keďže Kuhn nevytlúčil existenciu viacerých paradigiem. Jednotlivé vedné odbory by predsa mali mať niektoré hodnoty spoločné, bez ohľadu na to, či pracujú a dodržiavajú rovnakú paradigmu. Každá vedná disciplína by sa mala snažiť o objektivitu svojich poznatkov (objektívnosť ako hodnotu môžeme nájsť aj v Bruggerovej definícii vedy) rovnako, ako by snahou všetkých vedných disciplín malo byť približovanie sa k pravde. Otázne je aj to, či so zmenou paradigmy, ktorá nastane po revolúcii, prichádza aj úplná zmena hodnotového systému vednej disciplíny, ktorú zmena paradigmy postihla. Teda, či so zmenou paradigmy, ktorá je, povedzme, momentálne aktuálna, sa zmení aj hodnota, ktorá sa orientuje na objektivitu vedeckého výskumu, respektíve hodnota, ktorá sa zameriava na približovanie sa k pravde? S takýmto názorom na paradigmy a v nich obsiahnuté hodnoty prichádza ešte jeden závažný problém. Tento problém by sa dal popísať takto: Ak sa so zmenou paradigmy menia aj hodnoty, ktoré sú v nej obsiahnuté, je celkom možné povedať, že hodnoty obsiahnuté v novoprijatej paradigme sú lepšie ako hodnoty, ktoré boli

prítomné v paradigme starej. No na základe akých kritérií hodnotenia a hierarchizácie hodnôt by sme takéto tvrdenie mohli vysloviť? Boli by aj táto metóda a kritériá hierarchizácie hodnôt súčasťou nejakej paradigmy?

Ďalšie termíny, ktoré ma na Kuhnovej koncepcii upútali, boli termíny „normálna veda“, „kríza“ a „vedecká revolúcia“. Zaujalo ma najmä konanie, ktoré je podľa Kuhna súčasťou normálnej vedy. Išlo o jeho predstavu vtesnávania prírody do paradigmy, o rozpracovávanie vtedy dominantnej paradigmy, ale predovšetkým o jeho výrok, že „cieľom normálnej vedy vôbec nie je odhaľovať nové javy; tie, čo sa do škatuľky nevmetia, sa skutočne často prehliadajú“ (Kuhn, 1981, s. 63). Ako si človek, ktorý sa považuje za vedca, môže dovoliť niečo také, ako ignorovať niektoré vzniknuté javy, ktoré sa mu do teórie nehodia, respektíve, ako si môže povedať, že jeho cieľom nie je objavovanie nových javov, ale iba rozpracovávanie doteraz poznaných fenoménov? Takýto prístup k objavovaniu prírody by, v podstate, nevedol k ničomu novému, rovnako ako by neakceptoval snahu ľudí, ktorí sa takéhoto rozpracúvajúceho prístupu odmietajú držať.

S takýmto prístupom ku Kuhnom nazwanej normálnej vede by objavenie sa kríz a následných revolúcií,

nechalo na seba poriadne dlho čakať, ak by vôbec niečo také nastalo. Existovala by možnosť, že nejaké javy, ktoré nezapadajú do paradigmaty charakterizovaného a popísaného sveta, by vôbec boli pripustené na diskusiu?

S termínom „normálna veda“ úzko súvisí aj objavenie sa krízy, ktorá zapríčiní, že paradigma, ktorá bola dovtedy preferovaná, stráca pevnú pôdu pod nohami. Objavujú sa problémy, ktoré sú v rámci danej paradigmaty nevyriešiteľné, uvoľňujú sa pravidlá, ktoré určuje paradigma na popisovanie prírody, a necháva sa stále väčší priestor na príchod novej paradigmaty. Kedy však človek riadiaci sa starou paradigmatou zistí, že práve prišiel čas na to, aby od nej upustil a priklonil sa k novovzniknutej paradigmaty?

S problémom odklonu sa od starej paradigmaty a príklonu sa k novej paradigmaty súvisí jedna veľmi zaujímavá otázka, a síce, kedy sa nová paradigma začína tvoriť. Vytvorenie nového súboru pravidiel, postupov, hodnôt a názorov, rovnako ako aj vzorov na riešenie problémov predsa zaberie trochu viac času. Od ktorého momentu sa dá povedať, že vedec prestáva na riešenie problému (krízy) používať starú paradigmatu a začína tvoriť novú paradigmatu? Ak by sme odpovedali ako Kuhn, že

zámienka na vytvorenie novej paradigmy začína počas krízy starej paradigmy, znamenalo by to, že obdobie krízy by muselo byť dosť dlhé na to, aby sa človek, ktorý sa riadi starou paradigmou, stotožnil s názorom, že stará paradigma je zlá a je potrebné ju zmeniť. Po vnútornom stotožnení sa s týmto názorom by sa musel začať pozeráť úplne odlišne na veci okolo seba, musel by prísť k úplne novému súboru pravidiel, hodnôt, postupov a vzorov riešenia problémov a nakoniec, dalo by sa povedať, ako čerešnička na torte, by toto nové poznanie musel pretransformovať do takej prítiahlivej a vierohodnej formy, ktorá by okamžite presvedčila aj úplne zarytých priaznivcov starej paradigmy a prinútila ich k tomu, aby zmenil svoj doterajší, vžitý pohľad na svet okolo seba. Táto vierohodná a presvedčivá forma artikulácie novej paradigmy je nutná aj kvôli tomu, že asi žiaden človek bádajúci v určitej oblasti sa pri náznaku krízy nezriekne hneď starej paradigmy, odloží svoje skúmanie, kým niekto nepríde s novou paradigmou, respektíve, nebude vo vednej oblasti existovať sám so sebou, bez nejakých pravidiel, ktoré by určovali smer jeho výskumu. „Vedec nebude tápať značnú dobu bez paradigmy, ktorá by ho viedla. Jednu paradigmatu opustí, iba ak príjme novú. (Je to ako keby jeho

pokrik bol: *Paradigma zomrela. Nech žije paradigma!*)“
(Watkins, 1972, s. 34).³

Sú humanitné vedy vedami?

Po krátkom exkurze do teórie Thomasa S. Kuhna o definovaní vedy a o vymedzení demarkačného kritéria, rovnako ako aj po krátkej kritike tejto teórie, by som sa teraz rada venovala konkrétnej otázke, ktorú som načrtla v úvode tejto práce, či možno považovať humanitné disciplíny za oblasti vedy alebo nie.

Thomas S. Kuhn by na túto otázku, podľa môjho názoru, odpovedal krátko a stručne: „Nie“. Za vedecké považuje, podľa všetkého, iba tie disciplíny, ktoré sa zaoberajú prírodnými javmi a zákonitostami. Teda disciplíny, ktoré sú určené a vymedzené práve pomocou termínov, ktoré som načrtla v druhej kapitole. V teórii literatúry by sme asi ťažko našli jednotnú paradigmu, ktorá je spoločná pre všetkých ľudí, ktorí sa venujú skúmaniu literárnych textov. Ak by sme aj takúto jednotnú paradigmu do literárnej vedy zaviedli, bol by to značne neférový

³ „A scientist does not flounder around for any substantial length of time with no paradigm to guide him. He abandons one paradigm only to embrace a new one. (It is as if his cry were, *The Paradigm is dead. Long live the Paradigm!*).“

postup voči literárnym textom, pretože iný prístup aplikujeme na lyrické texty a iný prístup zasa na texty epické. Nemožnosť jednotnej paradigmy v takom zmysle, ako ju predstavoval Kuhn, sa ukazuje aj na základe toho, že k jednému textu môžeme pristúpiť z viacerých hľadísk. Môžeme sa venovať jazykovej stránke textu, či už ide o lyriku, alebo epiku, alebo sa pozrieme na spôsob vykreslenia postáv, výstavby deja a príbehu, alebo sa budeme venovať porovnávaniu viacerých textov jedného autora.

To, že jednotná paradigma, tak ako ju chápe Kuhn, je mýtus, podčiarkuje aj samotná existencia viacerých smerov a viacerých škôl v teórii literatúry. Culler vo svojej knihe *Krátky úvod do literárni teorie* charakterizuje hneď trinásť rôznych prístupov k literárnym textom. (Culler, 2002, 131 – 142).

Rovnako ako jednotnú paradigmu by sme asi ťažko hľadali v teórii literatúry aj striedanie sa jednotlivých období normálnej vedy, krízy a revolúcie, ktoré sú podľa Kuhna pre vedu neodmysliteľné a špecifické. Teória literatúry, respektíve jej vývoj, sa nedá charakterizovať pomocou nejakých kríz a závratných literárnych revolúcií. Skôr by sme ju vedeli popísať na základe priberania nových

poznatkov o už existujúcich textoch a literárnych fenoménoch alebo na základe neustáleho pribúdania nových textov a objavovania nových javov v literatúre a jazyku.

Problémy by sme mali aj pri aplikovaní požiadaviek na vedecké spoločenstvo tak, ako ich načrtol Kuhn vo svojej práci. Asi ťažko by sme mohli od človeka zaoberajúceho sa teóriou literatúry očakávať, že bude formulovať svoje tvrdenia tak, aby mu ich odsúhlasila nejaká autorita v tejto oblasti a aby sa tým zaradil do kolektívu vedeckého spoločenstva literárnych vedcov. Neviem si dosť dobre predstaviť, kto by mal v teórii literatúry (rovnako aj u Kuhna) zastávať post autority v danej oblasti. Skôr by som sa priklonila k názoru, že teoretik literatúry by mal dať svoje tvrdenia na všeobecnú diskusiu, kde by sa vyzdvihli ich plusy a mínusy. Na základe takéhoto postupu a snahy teoretika literatúry by sa začlenil do kolektívu vedcov danej oblasti.

Podobné diskusie by nastali aj pri aplikácii požiadavky pokroku v tejto danej disciplíne, teda v teórii literatúry. Tu by bol však, podľa môjho názoru, poskytnutý väčší priestor na diskusiu, pretože teória literatúry a literárna veda prinášajú so svojimi príspevkami niečo, čo

by sme mohli charakterizovať ako pokrok. Teória literatúry nám svojimi príspevkami prináša nové informácie napríklad o stave a používaní jazyka, teda o vzťahoch slov medzi sebou. Rovnako nám prináša a ukazuje nové spôsoby využitia slov a slovných spojení.

„Literatura je jazyk, v němž sa různé prvky a složky textu uvádějí do komplexní souvztažnosti. Když obdržím dopis, ve kterém jsem žádán, abych přispěl na nějakou dobrou věc, jen těžko mě napadne, že by zvuková složka textu korespondovala s jeho smyslem. V literatuře nicméně existují vztahy – zesilující, kontrastní či disonanční povahy – mezi strukturami různých jazykových rovin: mezi zvukem a významem, mezi gramatickou organizací a tematickými vzorci... Tento výklad nám říká, že studovat něco jako literaturu znamená všímat si především organizace jazyka, nikoli číst takový text jako výraz autorovy duše nebo odraz společnosti, jejímž je produktem“ (Culler, 2002, s. 38 – 39).

Ak sa na humanitné disciplíny, konkrétne na teóriu literatúry, pozrieme z hľadiska Bruggerovej definície vedy, odpoveď na otázku, či ich možno považovať za vedné disciplíny, sa prikloní jednoznačne k odpovedi: „Áno“. Brugger vymedzil vedu na základe objektu skúmania, metód, presne vymedzených termínov a na základe

požiadavky na objektívnosť v skúmaní. Ak sa zamyslíme nad týmito požiadavkami, zistíme, že humanitné disciplíny, vo veľkej a prevažnej miere, spĺňajú tieto požiadavky na pridelenie statusu vedná disciplína. Dokonca by sme mohli pridať aj ďalšiu požiadavku, na ktorú odkazoval Karl R. Popper, a síce, požiadavku na kritické myslenie (Popper, 1972, s. 55) a nedogmatické pozeranie sa na určité všeobecne akceptované premisy.

„Hlavním účinkem teorie [literatury] je polemika s „obecným povědomím“, s obecně vžitými názory na význam, psaní, literaturu, zkušenost. Teorie například zpochybňuje: – koncepci, podle níž je významem výpovědi nebo textu to, co „měl jejich autor na mysli“; – ideu, že psaní je typem vyjádření, jehož pravá podstata spočívá někde jinde, v určitém prožitku nebo stavu věcí, kterých je projevem; – představu, že realita je to, co je „přítomno“ v daném okamžiku. Teorie je často nemilosrdnou kritikou obecně vžitých představ a také pokusem ukázat, že to, co běžně považujeme za „obecné povědomí“, je ve skutečnosti historickou konstrukcí, konkrétní teorií, která se nám zdá už natolik přirozená, že ji vůbec jako nějakou teorii nevnímáme. Teorie jako kritika obecného povědomí a nástroj hledání alternativních koncepcí obnáší

zpochybňovanie tých nejzákladnejších premis a východisek literárnej vedy, relativizaci všeho, čo mohlo byť považované za samozřejmé...” (Culler, 2002, s. 12).

Záver

Záver práce by malo byť miesto, kde sa reflektujú a zhrňujú jednotlivé myšlienky a názory, ktoré v práci odznali či boli len naznačené. Podobne to bude fungovať aj v tomto prípade. Pozrieme sa na to, k čomu sme sa v práci dopracovali a čo je potrebné ešte nejakým spôsobom vyriešiť, respektíve diskutovať o tom.

Kakým jednotlivým úvahám sme sa dopracovali? Došli sme k záveru, že demarkačné kritérium medzi vedou a nevedou, tak ako ho navrhoval Kuhn, nie je navrhnuté najšťastnejšie a vyvoláva množstvo diskusií, kritik a polemík. Dalo by sa povedať, že takto navrhnuté kritérium, ak by ho predsa len chcel niekto „uviesť do praxe“, by malo prejsť značnou revíziou a malo by byť prispôsobené podľa pripomienok, ktoré mu boli adresované.

Zaujímavý záver sa črtá pri ďalšom probléme, ktorý bol v práci naznačený. Ide o problém humanitných disciplín, teda o to, či ich možno považovať za vedné odbory

alebo nie. Osobne sa prikláňam k jednoznačnej odpovedi „áno“. Svoje presvedčenie opieram jednak o Bruggerovu definíciu vedy (na základe ktorej nie je o povahe humanitných vied pochybnosť) a jednak o niektoré ďalšie črty vlastné humanitným disciplínam, ktoré ich zaradujú do kategórie vedy. Ide napríklad o kritické pristupovanie k jednotlivým tvrdeniam alebo o určitú formu idey pokroku a nových poznatkov.

Otvorenou otázkou naďalej zostáva demarkačné kritérium medzi vedou a nevedou, ktoré by jednoznačne určilo hranicu medzi týmito dvoma oblasťami, a bolo by, ak by to bolo možné uskutočniť, univerzálne, teda by zohľadňovalo špecifiká humanitných vied a zároveň by bolo prijateľné aj pre prírodné vedy. V skratke by sa dalo povedať, že nám neostáva nič iné, iba ďalej vytvárať rôzne teórie a formy demarkačných kritérií a podrobovať ich diskusiám a kritikám.

Zoznam bibliografických odkazov

BRUGGER, W. 2006. *Filosofický slovník*. Naše vojsko : Praha, 2006. 639 s. ISBN 80-206-0820-6.

CULLER, J. 2002. *Krátky úvod do literární teorie*. Host : Brno, 2002. 167s. ISBN 80-7294-070-8.

- KUHN, S. T. 1981. *Štruktúra vedeckých revolúcií*. Pravda : Bratislava, 1981. 285 s.
- POPPER, R. K. 1972. Normal Science and its Dangers. In LAKATOS, I. – MUSGRAVE, A. (eds). *Criticism and the Growth of Knowledge*. Redwood Press Limited : Trowbridge, 1972, s. 51 – 58.
- TOULMIN, S. 1972. Does the Distinction between Normal and Revolutionary Science Hold Water? In LAKATOS, I. – MUSGRAVE, A. (eds). *Criticism and the Growth of Knowledge*. Redwood Press Limited : Trowbridge, 1972, s. 39 – 47.
- WATKINS, J. 1972. Against 'Normal Science'. In LAKATOS, I. – MUSGRAVE, A. (eds). *Criticism and the Growth of Knowledge*. Redwood Press Limited : Trowbridge, 1972, s. 25 – 37.

O autorke

Ivana Klimová v rokoch 2006 – 2011 študovala na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici slovenský jazyk a literatúru a filozofiu v študijnom odbore učiteľstvo akademických predmetov. Príspevok *Problém demarkačného kritéria a literárnej vedy* vyplynul z jej osobného záujmu o problematiku, podporeného jej študijnou kombináciou.

Z posudku na príspevok

204

... Téma elaborátu je zaujímavá, vhodne zvolená a v dnešnej dobe mimoriadne aktuálna, veď s otázkami, čo je a čo už nie je veda, sa stretávame (nielen na akademickej pôde) čoraz častejšie. (...) Najdôležitejšiu časť práce tvorí kritická analýza Kuhnovej teórie. Oceňujeme, že autorka sa pri argumentácii opiera aj o cudzojazyčnú filozofickú literatúru, ale hlavne kladenie polemických otázok, ktoré vyplývajú z predchádzajúceho textu a svedčia o osobnom prístupe autorky k danej problematike.

Mgr. Peter Filín

2009



← Eva Urbanová
s „pomôckami“

↓ Laureátky ŠVA na
KSJL v roku 2009
s predsedom
komisie



Eva Šimonidesová

Biedermeier u Antona Ottmayera a Karola Kuzmányho

Kľúčové slová

biedermeier, Anton Ottmayer, Karol Kuzmány

Úvod

206

Predmetom záujmu našej práce sa stal „nový kultúrny fenomén, ktorý ovládol stredoeurópsku kultúru v období medzi napoleonskými vojnami a revolúciou 1848 – 1849, nazývaný biedermeier“ (Vojtech, 2004, s. 96). Najskôr sme sa zamerali na konkretizáciu odborných východísk práce, pretože pri vymedzení termínu biedermeier sa stretávame s veľkou divergenciou názorov. Odborné publikácie prezentujúce názory literárnohistorických autorít prinášajú rôzne pohľady na nastolenú problematiku. Z uvedených dôvodov považujeme za dôležité definovať pojem biedermeier a pokúsiť sa načrtnúť stav a príčiny, pre ktoré bol uvedený literárny prúd v minulosti, ale aj v súčasnej literárnohistorickej praxi prijímaný nejednoznačne a niektorí autori dokonca vôbec

nepripúšťajú jeho etablovanie sa v slovenskom literárnohistorickom kontexte.

V druhej, nosnej časti práce sa zameriame na samotnú komparáciu vybraných textov – Kuzmányho idylickej skladby *Běla* a Ottmayerových próz publikovaných v almanachu Zora. V nevyhnutnom kontexte predstavíme percipientom práce nami vybraných autorov a budeme sa venovať miere využívania *biedermeierovských* črt. Obaja autori sú determinovaní totožnými spoločenskými východiskami, a preto nás bude zaujímať, či tieto skutočnosti ovplyvnili aj ich diela a využívanie jednotlivých znakov uvedenej tendencie, ich prípadnú koexistenciu s ďalšími smermi. Predpokladáme, že vzhľadom na angažovanosť, resp. neangažovanosť autorských osobností v kultúrnom živote identifikujeme rozdiely v charaktere prác. Bude nás zaujímať, či Karol Kuzmány a Anton Ottmayer iba mechanicky prebrali príznačné črty analyzovanej literárnej tendencie alebo k nim pristúpili tvorivo a modifikovali ich v zmysle vlastných ideí a predstáv o koncepcii literárneho diela.

Dodávame, že si uvedomujeme žánrovú nejednotnosť porovnávaných diel, ktorú okrajovo špecifikujeme i v práci. Nemyslíme si však, že by diferencia

žánru zásadnejším spôsobom ovplyvnila mieru a charakter využívania jednotlivých znakov biedermeiera a primárne sa zameriame na ich identifikovanie, analýzu a následnú interpretáciu. Prostredníctvom komparácie sa pokúsime potvrdiť našu hypotézu, že v súlade s hodnoteniami slovenskej literárnej historiografie idylická skladba Karola Kuzmányho *Běla* zjavnejšie ako Ottmayerove prózy vykazuje využívanie prvkov biedermeiera a „zaslúži“ si teda prívlastok najcharakteristickejší prejav biedermeiera v domácom prostredí.

Biedermeier u Antona Ottmayera a Karola Kuzmányho

Biedermeier na Slovensku. Áno alebo nie?

Problematizované nazeranie na literárnu tendenciu zaiste zapríčiňujú skutočnosti, že biedermeier nevytvoril vlastnú poetiku, existoval len krátke časové obdobie dvoch až troch decénií prvej polovice 19. storočia a kvalitou a kvantitou vyprodukovaných diel nezodpovedá niektorým ďalším smerom a prúdom.

Základný problém pri vymedzení pojmu biedermeier naznačuje samotná všeobecná charakteristika termínu, konštatovanie Miloslava Vojtecha, že ide o „označenie

meštianskeho životného štýlu“ (Vojtech, 2004, s. 96). Situácia je teda skomplikovaná skutočnosťou, že v 19. storočí, v rozmedzí ktorého sa prejavoval na území Slovenska, prakticky neexistuje spoločenská vrstva v pravom slova zmysle označiteľná ako meštianstvo. Postavy literárnych diel majú väčšinou nižší pôvod, sú remeselníkmi, objavujú sa aj reprezentanti vidieckej inteligencie – učitelia a kňazi, ojedinele sa k slovu dostáva šľachta, zemanía, zastúpená je aj stredná vrstva obchodníkov. Pri definovaní meštianstva narážame na skutočnosť, že základňou ich privilegovaného postavenia boli mestské výsady. Mesto a mestské prostredie chápané v intenciách modernej spoločnosti európskych štátov a najmä Rakúska, kde tendencia vznikla, nemalo v slovenských podmienkach tejto doby typického reprezentanta, čo je závažná skutočnosť v súvislosti s existenciou vrstvy závislej na mestskom prostredí. Pomery, do ktorých sú zasadzované fabuly diel slovenskej proveniencie, hoci sú nazývané mestskými, nemôžeme teda stotožňovať s európskym vývojom.

Mesto bolo v uvedenej dobe na Slovensku tradične tematizované skôr prostredníctvom zápornej optiky ako

miesto morálneho úpadku a skazenosti. V kontraste s takýmto vnímaním pristupuje k nevidieckemu prostrediu Kuzmány vytvorením harmonického a bezkonfliktného Melína, kde opäť môžeme protikladne argumentovať ranejším Chalupkovým vnímaním mesta ako nie veľmi súladného priestoru. Ponúka sa vysvetlenie, že koncepcia biedermeiera vyhovuje Kuzmányho zámerom, vedome siaha po jeho východiskách (čo je podložiteľné aj inými rysmi diela) a z tohto dôvodu vytvára i fiktívne malomesto.

Ďalšiu obhajobu literárnej tendencie môžeme postaviť na označení biedermeiera ako životného štýlu stredných vrstiev, čo by v niekoľkých prípadoch zodpovedalo i okruhu postáv pohybujúcich sa v niektorých dielach slovenských autorov s prvkami biedermeiera.

Uvedené poznámky o pozadí nejednotného vnímania biedermeiera v literárnom kontexte uzavrieme konštatovaním, že jeho aplikácia na slovenské podmienky sa nemusí definitívne obmedzovať na meštiansku vrstvu a v závislosti od špecifických domácich podmienok sa môže modifikovať podobne ako ostatné literárne smery a prúdy, ktoré sa u nás etablovali s menšími či väčšími osobitosťami. V takto ladených dielach teda „zastupuje“ mestskú vrstvu

väčšinou dedinská inteligencia (u Kuzmányho Běla, učiteľ Orlínský), zemanía (u Ottmayera napríklad Ladislav v novele *Tajomná láska*) alebo generalizovane rodina ako základná jednotka spoločnosti zodpovedajúca biedermeierovskej charakteristike intímneho a najužšieho priestoru, v ktorom sa človek pohybuje.

V súčasnosti nie je na mieste pochybovať o existencii a vplyve biedermeiera, skôr je potrebné uvedomiť si dobové determinanty a špecifiká domáceho literárneho prostredia. Otázka núkajúca sa v uvedených súvislostiach je, ako terminologicky ukotviť a vymedziť tento fenomén v kontexte slovenskej literatúry. Asi najkomplexnejšie stanovisko k nastolenej problematike zaujal už menovaný Miloslav Vojtech v monografii *Od baroka k romantizmu* z roku 2003. Stanislav Šmatlák (1999, s. 38) tento pojem použil iba v oblasti poézie začiatku 19. storočia, iní autori sú veľmi opatrní pri stanovení jeho platnosti. Predpokladáme, že práve Šmatlákov kvalifikovanie biedermeiera ako záležitosti výlučne sa dotýkajúcej poézie ovplyvnilo celé nasledujúce vnímanie analyzovanej tendencie.

Na rozdiel od Šmatláka Vojtech svoje úvahy rozvíja ďalej i v intenciách prózy a vyčleňuje niektoré ďalšie prozaické práce, ktorým prisudzuje označenie biedermeierovské. Neuvažuje o špecificky biedermeierovky vyhranenom autorovi, svoje uvažovanie prenáša na literárne diela odrážajúce vplyv uvedenej tendencie. „Biedermeier by sme mali považovať za hierarchicky nižšiu literárnohistorickú kategóriu, než je literárny smer, presne časovo a geograficky vymedzenú sprevádzajúcu preromantizmus“ (Vojtech, 2003, s. 108). Spomínaná geografická lokalizácia sa viaže na Nemecko a primárne Rakúsko, kde biedermeier vznikol. „Časovë se klade obyčejne období biedermeieru do let 1820 až 1848, někdy až do roku 1850“ (Sahánek, 1938, s. 12). České literárne prostredie je tendenciou zasiahnuté v rovnakom období, nie však v rovnakej kvantitatívnej miere ako Slovensko. Špecifikom je, že kým preromantizmus i vo svetových podmienkach tvorí istý medzistupeň medzi klasicizmom a romantizmom, biedermeier je vo svetovej literatúre na rozdiel od slovenského kontextu javom postromantickým. Uvedený fakt je spôsobený zaostávaním slovenskej literatúry a nerovnomerným ekonomickým a politickým vývojom jednotlivých európskych krajín. Následne vyznieva

paradoxne, že na našom území sa udomáčuje v rovnakom čase ako vo svete, bez príznačného časového oneskorenia.

„Pomenovanie *biedermeier* vzniklo kombináciou mien mešťanov *Biedermanna* a *Bulmmelmeiera*. Pôvodné hanlivé spojenie sa časom zmenilo na pojem označujúci obdobie meštianskeho empíru“ (Siminská, 2007). Prozaická tvorba, *biedermeierom* preferovaná, prináša prostredie idylizovaných priestorov. Základným prvkom diel sa stáva rodinné prostredie vykreslené ako záruka pokoja a harmónie. „Rodina je malý, bezpečný a vzájemným citom svých členů ‚prohřátý‘ prostor. Tvoří jí otec jakožto vlídná autorita, láskyplná matka, děti a další příbuzní. Život v rodině má ráz idyly, harmonie, klidu. Je to malé soukromé štěstí“ (Kusáková, 2004, s. 293). Ženské postavy preberajú poslanie strážkyň rodinného kruhu, ktorý je považovaný za jednu z najdôležitejších hodnôt. Posun oproti čierno-bielemu zobrazovaniu v klasicizme evidujeme v charakterokresbe postáv, pričom „centrální pozici zaujali postavy vyzrálých, zkušených a zodpovědných lidí, předávajících životní zkušenost mladým“ (Tureček, 2005, s. 247).

Biedermeier zdôrazňuje kresťanské hodnoty, za pomoci ktorých sa dosahuje mravoučný účinok diel. Okrem toho majú zabaviť a povzbudiť. Markantne sa prejavuje snaha o idylizáciu vzťahov, postáv a prostredia. „... existenciálny pocit životna, charakterizovaný rozporom ideálu a nemožnosťou jeho realizovania, vyúsťuje do rezignácie, do idealistického zmierovania protikladov, do sentimentalizmu a idylizmu“ (Pišút, 1966, s. 227). Je zrejmé, že biedermeier sa prispôbil domácim dobovým determinantom a podporený tradíciami knížiek ľudového čítania či populárnej literatúry sa svojším spôsobom udomácňuje i na Slovensku. Završuje bohatosť umeleckých smerov, tendencií a prúdov v slovenskej literatúre a všeobecne v kultúrnom prostredí 18. a 19. storočia označovanom ako národné obrozenie.

Miloslav Vojtech považuje za prejavy štýlu biedermeier na Slovensku nasledovnú prozaickú produkciu: „Poviedka Samuela Godru Zlatovič (1830), Ottmayerove novely Mína aneb Tajemná láska (Zora 1836), Mathilda aneb Úprimná láska (Zora 1839) a Žofka a Václav aneb Stála láska (Zora 1840), Sucháňove poviedky Odplata za proroctví (Zora 1835) a Kto dá srdci mému potešení

(Zora 1835) a prozaický fragment Pavla Tomáška Obchodníci (1846)“ (Vojtech, 2003, s. 108). Okrem uvedených diel pripisuje atribút *biedermeierovský* i Kuzmányho skladbe *Běla*, rovnako ako už spomínaný Stanislav Šmatlák. V nasledujúcej kapitole sa pomocou komparácie pokúsime odhaliť a postihnúť podobnosť či rozmanitosť využívania prvkov štýlu *biedermeier* u autorov avizovaných v názve našej práce.

Ottmayerove prózy v. Kuzmányho Běla

Anton Ottmayer bol najaktívnejším prozaikom prispievajúcim do Zory. Patril do mladšej generácie autorov, používajúcich Bernolákov variant slovenčiny. Rozvíjal čulé kontakty s predstaviteľmi budúcej generácie štúrovcov, prostredníctvom Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej a almanachu Zora sa dostával do kontaktu so zástancami bernolákovskej slovenčiny a zapájal sa do kultúrno-spoločenského diania. Všetky aktivity vyvíjal mimo územia Slovenska v Pešti, ktorá bola v prvej polovici 19. storočia hlavným centrom prívržencov bernolákovčiny. Tu pôsobil ako profesor, neskôr dekan na právnickej fakulte. Dve volebné obdobia figuroval ako zapisovateľ Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej,

ktorého bol spoluzakladateľom a v roku 1839 sa stal aj predsedom.

Okrem štyroch próz, nachádzajúcich sa v súbornom diele *Tajomná láska (Krajina šťastia, veľkosti a múdrosti, Tajomná láska, Úprimná láska, Stála láska)*, a satirických črt *Dvanásť menších myšlének*, publikovaných v druhom ročníku *Zory*, je autorom „bez literárnych ambícií komponovaného spomienkového príbehu Velkomiselnosti a človečenstva príbeh stoletá devatnástého“ (Nižnanský, 1980, s. 144). Výpočet tvorby, avšak už neumeleckého charakteru, dopĺňa niekoľko právnických spisov v latinčine a nemčine, ktoré pripravil ako profesor počas pôsobenia na právnickej fakulte v Pešti a ktoré predchádzali jeho účinkovaniu v Spolku milovníkov reči a literatúry slovenskej.

O desať rokov mladší Karol Kuzmány sa vyprofiloval na významnú osobnosť literárneho i kultúrneho života Slovenska 19. storočia. Štúdiá v Jene, Heglova filozofia, Kollárova myšlienka slovanskej vzájomnosti, štúdium dejín slovanských národov sú len niektoré faktory bezprostredne pôsobiace na jeho názory a hodnoty. Bol spoluzakladateľom *Matice slovenskej*, v rokoch 1863 – 1866 sa stal jej podpredsedom, novinárom, básnikom literárnym

teoretikom. Angažoval sa i vo vnútornej organizácii evanjelickej cirkvi, vďaka čomu sa dostal do Banskej Bystrice ako cirkevný hodnostár. Pod Urpínom začal vydávať publikáciu literárnovedného charakteru, Hronka, ktorá odrážala tvorivé schopnosti svojho vydavateľa a najproduktívnejšieho prispievateľa v jednej osobe na poli estetických úvah, teoretických koncepcií a umeleckej tvorby. Publikovaním Hronky ako nástroja upevňovania pozície spisovnej češtiny sa odklonil od spolupráce s almanachom Zora, ktorá popri češtine, v snahe o zmierenie oboch skupín národa, publikovala i práce v Bernolákovej slovenčine.

Na rozdiel od Antona Ottmayera bol literárne aktívnejší, popri poézii a próze sa venoval filozofii a estetike, ktoré syntetizoval v diele *O kráse* uverejnenom v roku 1836. Pokrokové teoretické úvahy a zámery postulované v spise však už nepretavil do literárnej praxe, a preto sa v minulosti jeho dielo stalo predmetom kritiky. Prvé literárne práce, básnické prvotiny, sú datované do doby bratislavských štúdií s viditeľnou inšpiráciou Jánom Kollárom, neskôr písal náboženskú a príležitostnú poéziu, v porevolučnom období s primárne akcentovanou vlasteneckou tematikou. K najvýraznejším literárnym

počinom autora patrí už spomínaná *Běla* a pokus o „filozofický“ román Ladislav.

Ako už bolo naznačené, tvorba Antona Ottmayera je fixovaná na almanach Zora. Po zániku zborníka sa už autorsky nerealizoval. Konštatovaním vzniku celého diela výhradne pre potreby preromantického periodika by sme mohli ospravedlniť niektoré nedostatky uvádzanej prózy. Celá tvorba je teda poznačená snahou získať čitateľa pre vydávaný almanach. Spomínaný fakt taktiež zákonite popiera vysoké literárne ambície Antona Ottmayera ako prozaika.

Almanach Zora, reprezentujúci preromantickú medzigeneráciu, bol po prvýkrát vydaný v roku 1835. Zora znamenala významný posun vo vývine literatúry. Prejavila snahu o odstránenie konfesionalnej diferenciácie a zblíženie oboch strán slovenského národného hnutia, pretože v nej súčasne vychádzali diela zástancov bernolákovčiny i češtiny. Pričinila sa aj o rehabilitáciu prózy, tvoriacej väčšiu časť príspevkov almanachu. Hoci sa dištancovala od riešenia literárnoteoretických polemík, je dôkazom snahy o rôznorodosť žánrov vrámci označení v podtituloch literárnych diel. Aj napriek skutočnosti, že Zora primárne prezentovala preromantickú tvorbu, nedá sa

hovoríť o jednoznačnom zameraní na jeden konkrétny smer, dokumentujúc tak vplyv a doznievanie viacerých tendencií v slovenskej literatúre. Dôkazom je koexistencia „básnických textov Jána Hollého, reprezentujúcich vrcholiaci klasicizmus s preromanticky a biedermeierovsky ladenými prozaickými pokusmi iných autorov“ (Vojtech, 2004, s. 93). V rokoch 1836, 1839 a 1940 postupne vyšli ďalšie tri zväzky. Z príspevkov v almanachu najviac priestoru získali básne Jána Hollého, články Martina Hamuljaka, Samuela Godru, poézia Jána Kollára, Karola Kuzmányho a spomínané prózy Antona Ottmayera.

Publikačnou základňou Kuzmányho tvorby sa v druhej polovici 30. rokov 19. storočia stal spomínaný almanach Hronka, s podtitulom Podtatranské zábavnice. Prvý diel uzrel svetlo sveta o rok neskôr ako prvý diel Zory a predstavuje ďalšiu publikačnú možnosť obdobia. Hronka sa v prevažujúcej miere zamerala na poéziu. Trikrát do roka prinášala okrem niektorých slovenských beletristických príspevkov a prekladov zo svetovej literatúry teoretické koncepcie poézie i prózy. V istom zmysle dopĺňala Zoru o filozofické a estetické úvahy, medzi ktoré patrí i známy teoretický spis *O kráse*. Progresívne snahy a príklon k pokrokovým prejavom umenia sa prejavili

prostredníctvom prekladov vybraných diel predstaviteľov svetovej literatúry, predovšetkým Mickiewicza alebo Puškina. V otázke jazyka je zrejmé preferovanie používania češtiny, snažila sa upevniť jej postavenie na Slovensku. Na rozdiel od Zory ju prijali pozitívne i predstavitelia českej dobovej literatúry. Okrem významných slovenských spisovateľov s ňou intenzívne spolupracovala i slovenská inteligencia ďalšej periódy, štúrovci, vidiac v nej ideálnu platformu nasledujúceho obdobia.

Využívanie biedermeierovských tendencií Karolom Kuzmánym a Antonom Ottmayerom zapríčiňujú nejednoznačné klasifikovanie ich tvorby do jednotlivých literárnych smerov, pretože pri oboch dielach sa stretávame s rôznymi názormi o ich príslušnosti do konkrétnych období. Nielen mestská idyla *Běla*, ale celá Kuzmányho tvorba je poznačená synkretizmom viacerých literárnych smerov a tendencií, počnúc klasicizmom cez preromantizmus, biedermeierom končiac. Rovnako divergentne je riešená i otázka zaradenia Ottmayerovej tvorby do konkrétneho obdobia. Stretávame sa s hodnoteniami izolovane radiacimi dielo ku klasicizmu, preromantizmu a biedermeieru. Pri takejto klasifikácii je zložitá, ak nie nemožná (a otázne či vôbec produktívne)

striktne separovať biedermeierovské tendencie od preromantizmu. Všetky smery, prúdy a tendencie spolu koexistovali, a teda ovplyvňovali jednotlivých autorov vo väčšej alebo menšej miere. V každom vývinovom období literatúry je ťažké nájsť dielo jednoznačne a v čistej podobe definitívne zaraditeľné iba do jedného literárneho smeru či prúdu.

Štúdia Lenky Kusákovvej *Biedermeier a literatura* prináša charakteristiku ako šitú na Kuzmányho idylu: „Práca je vystriedávaná odpočinkom, ktorý má podobu spoločenské zábavy v malém, uzavretém kruhu rodinných príbuzných a přátel. Za zábavou se chodí i mimo domov, na různé veřejné atrakce nebo výlety do příjemné krajiny. S oblibou se slaví domácí svátky, které dávají příležitost obdarovat milovanou bytost a vyjádřit jí tak svou lásku“ (Kusáková, 2004, s. 291 – 292). Hlavným motívom idyly je oslava jarnej slávnosti „májnic“, zábava je realizovaná ako verejné stretnutie obyvateľov mesta v prírode. A práve oslava sa stala aj miestom vyjadrenia lásky hlavných „hrdinov“, Milnov Bělu i obdaroval: „*hrdle na outlinkém křížík měla ten zlatolesklý*“ (Kuzmány, 1993, s. 95). Ottamyerov svet nie je štylizovaný do výrazne sviatočnej atmosféry ako Melín, no v každej próze nachádzame odkaz

na istú slávnosť. V Krajine šťastia... prechádza krajinou panovník, čo môžeme hodnotiť ako výnimočnú udalosť v živote jednoduchého človeka, navyše odohrávajúcu sa v nedeľu, sviatočný deň určený na odpočinok. Slávnosť v trenčianskom kostole zorganizovaná na počesť Panny Márie zas tvorí významnú epizódu novely *Tajomná láska*.

„V Nemecku i v Rakúsku sa pre obdobie od napoleonských vojen po vzrast novej revolučnej vlny v štyridsiatych rokoch zaužívalo označenie biedermeier, a práve Kuzmányho Bělu možno pokladať za najcharakteristickejší literárny prejav tejto meštianskej modifikácie klasicizmu u nás“ (Šmatlák, 1957, s. 33). *Běla*, hodnotená ako jeden z najvýznamnejších prejavov biedermeieru na Slovensku, býva označovaná ako idylický epos. Kuzmány však narúša koncepciu tradičného eposu, jeho konvenčné súčasti (propozícia, invokácia, dedikácia...) sú výrazne prispôsobené autorovmu zámeru, viaceré „náležitosti“ vypúšťa úplne, niektoré prispôsobuje vlastnej koncepcii, iné časti kompenzuje využitím „náhradných“ prvkov.

Nosná časť eposu, dej, je nahradená opismi prírody a malomestského prostredia. Boje a bitky tvoriace základ uvedenej veľkej epickej formy sú kompenzované hrami

a výpočet bojovníkov supluje enumerácia účastníkov slávnosti. Typickú koncepciu eposu Kuzmány opúšťa aj tematickou základňou; kým antické eposy čerpali námety zo slávnej minulosti, v *Běle* je tematizovaný obraz zo súčasného života. Obdobie dvoch dní a noci v priestore Melína rovnako nekorešponduje s obdobím niekoľkých rokov zachytávaných klasickými antickými eposmi. Vymenované argumenty nás motivujú k uvažovaniu o výbere iného žánrového označenia ako epos, typického predovšetkým pre staršie poetiky klasicizmu. Vzhľadom na uvádzané skutočnosti by bolo adekvátnejšie klasifikovať Bělu ako malomestskú idylu. Rovnakým spôsobom uvažoval i sám Kuzmány, keď vo svojich teoretických úvahách vyčleňuje tri typy idýl – vzdělanenku (obraz z meštianskeho života), selanku a pastýřenku (obrazy zo sedliackeho, vidieckeho prostredia). Ako je zrejmé z podtitulu diela – *Vzdělanenka; obrázek z měšťanského života v pěti zpěvích*, „zhmotnil“ len prvý typ. Označenie *Běly* ako praktickej realizácie Kuzmányho žánru vzdělanenky dokumentuje ambície autora prikloniť sa k mestskému prostrediu a tým sa priblížiť koncepcii biedermeiera. Zároveň ju hodnotíme ako pretransformovanie teoretických zásad formulovaných

v teoretickom spise *O kráse* do konkrétneho literárneho diela.

Vstupné poznámky o Běle pečatí úvodný verš prvého spevu: „Příteli, o zlobivé nespívám války pochodni...“ (Kuzmány, 1993, s. 54). Kuzmányho tematický zámer, niekoľkokrát konštatovaný v mnohých štúdiách, je evidentný najmä v kontraste s expozíciou Hollého eposu *Svatopluk*, považovaného za exemplárny príklad klasicistického eposu slovenskej proveniencie: „Spívám, jak hroznú Svatopluk na Karolmana védel vojnu...“ (Hollý, 1956, s. 9). Potvrďuje Kuzmányho snahu o predloženie idylickej atmosféry osláv jarnej slávnosti v malomestskom prostredí vymysleného mesta Melína. Autori si uvedomujú, že ľudia sú unavení a znechutení vojnovými konfliktmi a ako reakcia na tieto skutočnosti vznikajú literárne diela prinášajúce bezkonfliktné, vyrovnané pôsobiace diela reflektujúce ničím nerušený život. Keďže biedermeier prináša pokojnú a harmonickú atmosféru, aj táto skutočnosť mohla byť dôvodom, prečo sa udomácnil aj na Slovensku.

Spoločným menovateľom Kuzmányho *Běly* a próz Antona Ottmayera je zjavná snaha autorov o idylizáciu priestorov a idealizáciu postáv. Kuzmány ovplyvnený

Kollárovou myšlienkou slovanskej vzájomnosti v tomto duchu koncipuje i svoje postavy, predovšetkým ženské. Hlavná hrdinka Běla zosobňuje ideál slovanskej devy. U Ottmayera sa Kollárovej idei najviac približuje Mína z prózy publikovanej v druhom ročníku Zory. V korešpondencii nie je len meno, ale aj miera slovanských vlastností, pretože Mína sa zo všetkých jeho ženských postáv najviac približuje k slovanskému ideálu.

Ženské hrdinky biedermeier predurčuje k poslušnosti a pasivite, je im vyhradená úloha strážkyň rodinného kruhu. Patriarchálny spôsob života určuje mužovi-otcovi postavenie oprávňujúce robiť zásadnejšie rozhodnutia, prostredníctvom ženy sa do diel dostáva sentimentálna línia, matka je dušou rodiny. Meštianske manželstvo sa črtá ako ideálne, plynúce bez sporov a nedorozumení. Česká literárna historička Lenka Kusáková vníma biedermeierovský typ rodiny takto: „Otec je vážen a ctěn jako autorita, zároveň ale také nezměrně milován, matka stojí spíše v ústraní, ale je tvůrkyní rodinného tepla, s láskou se stará o své potomstvo i manžela a střeží domov, je věrná, nábožná a tichá“ (Kusáková, 2004, s. 290). Aj v tomto konštatovaní sa spomína nemennosť vlastností prisudzovaných ženským postavám. Prívlastky milá,

starostlivá, úprimná, verná nachádzame vo všetkých Ottmayerových novelách a miestami nadobúdajú charakter konštantných epitet. Všeobecným znakom spomenutých atribútov je zameranie sa na vnútornú charakteristiku postavy, vonkajší opis sa vo väčšine prípadov redukuje alebo absentuje úplne. Rovnaký postup je typický pre staršie poetiky stredoveku, renesancie, baroka a pre populárnu literatúru.

Kuzmány pristupuje k problematike charakterizácie porovnateľným spôsobom. Najvýraznejšia postava je Běla, ktorá je „ideálom slovenskej devy“. V súlade s dobovými zvykmi bola vychovávaná izolovane od „skazeného sveta“, je vzdelaná, venuje sa hudbe. „... švarná nebo jest, ba také i robotná, / zná neb řídit dům a zelí i ve zahradě pěstít, / jídla vařit smačná, péct i chléb z mouky bělounký; / jest též přívětivá, veselá, pak prostosrdečná, / všem vzácná, slovo neb je její též veždy rozumné“ (Kuzmány, 1993, s. 87). Bělinu podobu si čitateľ dokáže zrekonštruovať z celého diela, nenachádzame opis koncentrovaný v určitej časti textu. Kým Kuzmány venuje priestor i vonkajšej deskripcii, Ottmayerove postavy sú čitateľovi predstavené primárne prostredníctvom vnútornej charakteristiky.

V diele je Běle viackrát prisúdený atribút „bystrooká“, jej matka Anna je v celom texte charakterizovaná prídavným menom „tichounká“. Oba prívlastky nadobúdajú, rovnako ako u Ottmayera, charakter konštantných epitet, ktoré vystupujú do popredia i pri mužských postavách: Orlínský – „přemilý to učitel' Melína“ aj Bělin strýko, kňaz Horský – „milý“. Všetci muži sú hrdí, uvedomelí a vzdelaní predstavitelia inteligencie „... věrní Slované jsme my: lpíme za národ, / ať jest vždy slavný, ať veždy mu dobře vodí se...“ (Kuzmány, 1993, s. 94). Rovnako Milnov, Bělin milý „dobrý to mládenec, vzdělaný“ (Kuzmány, 1993, s. 61), je typom ideálneho mladého muža. „... pri vykresľovaní mužských postáv sa pridŕža viac schémy ideovej, kým pri ženských postavách skôr schémy sentimentálnej“ (Marčok, 1968, s. 257).

Všetky Ottmayerove postavy podliehajú idealistickej koncepcii *biedermeiera*. Prisudzuje im jednoduché, priamočiare charaktery, registrujeme však stále výraznejšie zameranie sa na prienik do psychiky osoby. Kým v *Krajine štastia*... bola hlavná postava Martin Cingel iba figúrkou, pomocou ktorej je komunikovaný výchovný a moralizujúci zámer, pri postavách nasledujúcej tvorby stále zjavnejšie preniká k čitateľovi ich duševný svet. Stretávame sa

s vnútornými monológmi a zdôvodňovaním si vlastného konania. Samozrejme, nemôžeme hovoriť o rozpracovanej psychologickej podstate postavy, čo nekorešponduje ani s jej charakterovou prepracovanosťou, a už vôbec nie o psychoanalýze, k čomu jednak nepostačuje rozsah prác, a napokon, nebol to ani primárny zámer autora.

Kuzmányho postavy sa stávajú prostriedkami ilustrujúcimi jeho predstavy o všeobecnom spoločenskom ideáli, ktorý by mal platiť pre usporiadanie sociálnych a medziludských vzťahov vôbec, ožívajúce v pokojnej atmosfére mesta Melín. Uvedené úvahy vkladá do úst svojim postavám, najvýraznejšie národno-obrodenecké myšlienky komunikuje prostredníctvom učiteľa Orlínskeho, proklamujúceho vzdelanosť. Dôraz na vzdelanie sa kladie i v *Tajomnej láske*. Didaktickú funkciu novely vnímame v niekoľkých rozmeroch. Prvoplánovo cez poukázanie na dejiny Slovenska, druhým rozmerom je akcentovanie vzdelania ako záruky istejšej budúcnosti. Potreba vzdelávania je zdôrazňovaná spôsobom priamo sa dotýkajúcim Míny, ktorá pre možnosť získania vedomostí odišla od rodičov. Dejiny Slovenska sú u Kuzmányho rozšírené na širší kontext, poukázaním na významné činy odkazuje k minulosti Slovanov. Ako sme už spomenuli,

Kollár bol Kuzmányho veľkým vzorom, „od Kollára sa odlišuje omnoho dôraznejším slovenským vlastenectvom. Byť Slovanom pre neho značí byť predovšetkým Slovákom“ (Pišút, 1988, s. 77), čo dokumentuje i *Běla*.

Na rozdiel od Ottmayerovej galérie idylicky vykreslených postáv, v *Běle* sa objavuje i záporná postava Břidkoňa. Okrem vonkajšieho opisu: „hrbatý, ploského nosiska, / co z prašiny hnusné řídká štět jen mu vyrostla/ a z čela nízkého bez obrv zelenýma okálma / škoulil...“ (Kuzmány, 1993, s. 78) je negatívnosť Břidkoňovej postavy umocnená i opisom konania a správania sa na slávnosti: „... sám jediný Břidkoň nevzal hle na jídle podílu; / on nebo ještě pořád v chrásti špatně rumázgal / o hladu, nechtev sám, volaný ač, s tamtěmi jísti, / navzdor, než raděj on nevrlý v samotě hle ležel tam“ (Kuzmány, 1993, s. 82). Břidkoň je v závere potrestaný, harmonickému spolunažívaniu opäť nič nestojí v ceste. Postavy narúšajúce idylizujúcu tendenciu autorov sú v *biedermeieri* zriedkavé, Kuzmányho prípad je skôr výnimkou.

Hoci obe diela reflektujú ideálny svet, najdôležitejšou hodnotou je rodina, opäť vykreslená v intenciách *biedermeierovskej* koncepcie, v ktorej si všetci členovia navzájom pomáhajú a úprimne im záleží na

osudoch príbuzných. „Rodina je malý, bezpečný a vzájemným citem svých členů ‚prohřátý‘ prostor“ (Kusáková, 2004, s. 293). Další společnou črtou je vztah rodičů k dětem, nejmä k dcerám, viacnásobne potvrdený u Ottmayera, posilňujúci uvedené kladné charakteristiky postáv.

Biedermeier preferuje úzky životný okruh človeka a toho, čo mu je najbližšie. V tomto zmysle postupovali obaja autori. Ottmayer obklopuje svoje postavy takmer výlučne osobami spojenými príbuzenskými vzťahmi, Kuzmány Ottmayerov model rozširuje na osoby zúčastnené na jarnej slávnosti, veľmi sa od neho však neodkláňa. Všetky postavy totiž vytvárajú harmonický kolektív, vzťahy medzi nimi sú bezkonfliktné a zodpovedajú ukotveniu človeka v najužšom, jemu vlastnom priestore. Obaja sa teda snažia o udržanie intímneho, privátneho prostredia s úmyslom vytvoriť harmonický priestor a doceliť tak pokojnú atmosféru diel.

Práve túžba po láske a rodinnom zázemí sú hodnoty vyzdvihovalé biedermeierom, i keď uvedená línia je v literatúre postrehnuteľná už v preromantizme. V sentimentálnych novelách sa objavuje niekoľko polôh lásky, rodičovská, materská, manželská, milenecká, každá

vykreslená ako nezištná, obetavá. V najväčšej miere je zastúpená láska milenecká. Naplňa sa jej biedermeierovské chápanie a patetická láska sa mení na sentimentálnu. Nemôžeme hovoriť ani o vášni, tá je nahradená platonickým citom. Má rýchly spád, je nesmelá, nevinná, prekonáva všetky zdanlivé prekážky medzi partnermi. I Marčok potvrdzuje, že „opisovanie lásky je čisto biedermeierovské“ (Marčok, 1968, s. 214). Kuzmány postupuje rovnakým spôsobom. Vzťah Běly a Milnova je zachytený len v nevinných náznakoch, naplno sa neprejaví. V prípade Míny i Běly sa čitateľ napokon stáva svedkom svadby. Mína sa za svojho milého vydá vďaka šľachetnosti nápadníka vybratého rodičmi, ktorí však proti rozhodnutiu dcéry nič nenamietajú, svadba Běly a Milnova, sprostredkovaná pytačmi, je rodičmi rovnako „požehnaná“. Záverečné rozhodnutie o sobáši teda rodičia nechávajú na dcérach, čím sa prejavuje emancipácia ženskej postavy. Možnosť slobodného rozhodnutia je ďalším krokom k rehabilitovaniu postavenia ženy v spoločnosti.

Náboženská motivácia zohráva v slovenskej slovesnej tvorbe významnú úlohu, nachádzame ju v každom období vývinu. Z hľadiska literárnej podmienenosti bolo na koho nadväzovať. Kresťanská filozofia sa hojne vyskytuje aj

v dielach vrcholných predstaviteľov klasicizmu a preromantizmu. Uvedenú skutočnosť podmienil fakt, že väčšina autorov, vstupujúcich do sféry umenia, bola pôvodným povoláním evanjelickí farári alebo katolícki kňazi a literárne dielo je odrazom skúsenostného komplexu autora v každej vývinovej etape umenia. Kuzmány sa ako evanjelický farár venoval náboženskej spisbe, publikoval zbierky náboženských piesní. Priamym dokladom prenikania kresťanstva do diela je i malomestská idyla. Celý život postáv je úzko zviazaný s prejavmi náboženstva. Ľudia žijúci v Melíne veria v správnosť Božích rozhodnutí, sú presvedčení o Božom požehnaní. Dôležitou súčasťou života, ale aj opisovanej slávnosti sú modlitby, ktoré rámcujú jednotlivé časti deja a sú nielen prejavmi jednotlivcov, ale celého „oslavujúceho“ kolektívu. Rovnako i u Ottmayera môžeme konštatovať silný kresťanský podtón prítomný v celom jeho prozaickom diele. Prózy sú charakteristické vysokou frekvenciou opakovania dovetkov, zvolaní, pozdravov a ďalších prejavov motivovaných Bibliou, čo dokladuje zámerné fixovanie postáv na náboženstvo. Život a konanie postáv je ovplyvnené kresťanstvom a ním preferovanými kvalitami, ktoré neprichádzajú do konfliktu s hodnotami tlmočenými biedermeierom, práve naopak.

Ako poznamenal Miloslav Vojtech: „Najvyššou hodnotovou entitou biedermeieru je triáda Boh – vlast – rodina“ (Vojtech, 2003, s. 107). V práci sme už dokázali, že priestor rodiny a autorita Boha sa prejavuje v plnej miere, tretí element hodnotového reťazca sa stáva diferencujúcim prvkom.

Rozdielne pristupovanie k reflektovaniu dobovej reality a jej potrieb je zapríčinené odlišným prístupom k literárnej tvorbe. Kým Kuzmány uvažuje i o teoretickej koncepcii literatúry, je všestrannou autorskou osobnosťou s jasným zámerom a cieľmi, Ottmayer pristupuje k literatúre odmeranejšie, podriaďuje sa potrebám almanachu Zora. Kuzmány angažujúci sa v kultúrnom živote sa prostredníctvom diela snaží zanechať posolstvo, pretaviť do diela svoje názory, vyjadriť vlastné vnímanie sveta, Ottmayerovou primárnou úlohou bolo naplniť didaktickú a zábavnú funkciu. Z uvedeného vyplýva preukázateľná rozdielnosť prístupu k spoločenskej realite.

V tomto období stále pretrváva podriadenie sa literatúry spoločenským záujmom, je nástrojom politického boja, je „zneužívaná“ na preferovanie ideológie, od ktorej sa oslobodí až o storočie neskôr. Ottmayer neakceptuje úlohu literatúry ako nástoja upevňovania národného vedomia.

V prózach dokážeme objaviť len niekoľko málo prvkov tendujúcich k celospoločenským problémom a vlastenectvu, avšak vzhľadom k dobovým nárokom kladeným na prózu sú zanedbateľnými. V novele *Tajomná láska* je takýmto prvkom zdôraznenie potreby vzdelania a národná pieseň neznámeho speváka, Míniho milého Janka, keď autor piesni práve prisúdením atribútu národná odhaľuje národné povedomie postavy. V prvom speve *Běly* nachádzame filozofické úvahy o medzilľudských vzťahoch, rozhovory o ideálnom usporiadaní spoločnosti, o potrebe poznať národ, jeho tradície a históriu, čo je možné prostredníctvom národného jazyka. Vedome je teda do literatúry zapojený národný záujem. „... než toho národnost jediný jen strážce je věrný, / v lásce totiž jazyka, skrz nějž jen poznati národ / možno, i též zvyčejů, všeho též, co ku národu patří, / zvláště dejů, slávu hlásících národa, dávných...“ (Kuzmány, 1993, s. 94).

Vojtech v súvislosti s biedermeierom konštatoval, že „láska k vlasti sa neprezentuje ako prvoradý a monumentálne podaný ideál (ako v klasicistickej a preromantickej koncepcii), ale ako cnosť obyčajného človeka, ktorá ho dopĺňa a zdobí“ (Vojtech, 2003, s. 107). *Běla* obsahuje evidentnejší presah do spoločenskej

problematiky aj na pozadí silného vplyvu idey slovanskej vzájomnosti ako Ottmayerove prózy, kde je redukované na minimum nielen reflektovanie národného podtónu, ale aj Kollárova idea. Naopak, príbehy môžu existovať nezávisle na časopriestorovom ukotvení, primárnym zámerom autora je na pozadí fabuly morálne obroditiť čitateľa.

Výrazným diferencujúcim prvkom je jazyk. Kým Kuzmány sa ako najvyšší predstaviteľ evanjelickej cirkvi zákonite pridŕža slovakizovanej češtiny, Ottmayerove prózy sú napísané v bernolákovčine. Obe diela sú však istým epilógom k ideálu a dejinnej etape, ktorú prezentujú. „Z hľadiska potrieb národného života ani čeština, ani časomiera nemohli už náležite splňať žiadané úlohy“ (Pišút, 1988, s. 76).

Autori postupne si uvedomujúci i primárnu, estetickú funkciu literatúry sa už v tejto fáze snažia o oživenie textu. Jazyk Ottmayerových próz je kontaminovaný „preníkaním prvkov strednej slovenčiny“, na čo poukazuje Viliam Marčok (1968, s. 68). „Dialogy sú hodne rétorické, ale Ottmayer sa ich snaží oživiť hovorovými prvkami, napríklad prerušením partnera skočením do reči“ (Marčok, 1968, s. 221). V texte okrem biblických sentencií využíva v duchu preromantizmu i malé

formy ľudovej slovesnosti – príslovia a porekadlá. Nachádzame aj fragmenty ľudových piesní a pri opise Míny autor využíva aj báseň.

Nové prvky Kuzmányho koncepcie sú nielen ideovo integrované do textu, ale aj samostatne vydelené na konci jednotlivých spevov. Útvary baladického charakteru sú inšpirované predovšetkým ľudovou slovesnosťou a neslovenskými impulzmi. Vodan a Děvino hynutí sú považované za významné medzníky vo vývine žánru balady na Slovensku.

Komunikácia medzi postavami je vo všetkých textoch často zaťažená patetickým tónom, témy rozhovorov sú v záujme dosiahnutia moralistického účinku, výrazného predovšetkým u Ottmayera, vznešené až filozofické, pre súčasného čitateľa nepresvedčivé.

V súlade s hodnoteniami literárnokritických autorít aj my evidujeme nepomer medzi tým, čo chcel Ottmayer tvorbou postulovať, a formou, akou svoju predstavu realizoval. Nesúladsť medzi formou a obsahom, ideou a jej realizáciou je charakteristický práve pre obdobie preromantizmu, keď nastupujúce nové tematické a myšlienkové zámery sú realizované prostredníctvom doznievajúcej klasicistickej formy. V týchto intenciách je

v literárnom kontexte vnímaná aj Kuzmányho *Běla*. Predmetom kritiky sa stáva najmä neproduktívny synkretizmus klasicistickej formy a obsahu tendujúceho k moderným (dobovým) umeleckým smerom a prúdom. Kuzmányho klasicistické preferovanie antiky dokazujú najmä básne zo štúdií, v ktorých však výrazne rezonuje vlastenecká idea. Okrem smerovania ku klasickej žánrovej forme eposu a hexametru ako anachronickej dispozície pretrvávajúcej cez klasicizmus z antického obdobia, spracúva i moderné námety z európskeho prostredia. Príbeh je zasadený do súdobej skutočnosti, časopriestorovo vychádza z dobových reálií 19. storočia, využíva postupy balady, prvky charakteristické pre *biedermeier* a preromantizmus (najmä folklórne prvky, baladické prvky textových vložiek a piesní za jednotlivými spevmi...).

Je evidentné, že i Ottmayer sa využívaním niektorých špecifických črt snaží priblížiť európskemu vývinu, tematikou, plochou kresbou charakterov, absentovaním vonkajšieho opisu postáv, zviazanosťou s kresťanským svetonázorom či čiastočným využívaním hovorového štýlu je viazaný na tradície slovenskej literatúry. Všetky postavy sú vtesnané do koncepcie *biedermeiera*, v duchu sentimentalizmu zdôrazňuje citový aspekt, jednoduché

priamočiare charaktery silno kontrastujú so zložitou zápletkou. Podobne, konanie postáv, ktoré sa v mnohých situáciách dostáva do príkreho rozporu so spôsobom myslenia v súčasnosti, sa môže zdať naivné až absurdné. Celá tvorba ukáže svoju hodnotu až po uvedomení si spoločenských reálií vtedajšej situácie a vcítení sa do pomerov a hodnôt daného obdobia, od ktorých nemôžeme odtrhať žiadne dielo, pretože aj napriek uvedeným nedostatkom, uchováva kontinuitu literárneho vývinu.

Záver

238

Vlastnou analýzou a interpretáciou prozaickej tvorby Antona Ottmayera a malomestskej idyly Karola Kuzmányho sme sa pokúsili zaujať stanovisko k rozchádzajúcim sa názorom literárnych historikov. Naša komparácia ukázala, že *Běla* bola správne označená za prejav biedermeiera, neprávom však bola takto klasifikovaná ako jediné dielo slovenskej proveniencie.

Myslíme si, že na hypotézu formulovanú v úvode môžeme odpovedať súhlasne, no zároveň dodávame, že, ako sme v práci dokázali, Antona Ottmayer v miere využívania biedermeierovských tendencií nezaostáva.

Predpokladáme, že k podobným záverom by sme sa dopracovali i podrobnejšou analýzou ďalších diel slovenskej proveniencie. Domnievame sa, že nejednoznačné kontextovanie Ottmayera a ďalších slovenských autorov uvedeného obdobia zapríčilo práve nevyhranené definovanie a prijímanie biedermeiera ako literárnej tendencie.

Potvrdil sa i predpoklad, že mieru angažovanosti autora v kultúrnom živote reflektuje aj dielo. Z tohto plynú aj najzreteľnejšie rozdiely medzi autormi. Karol Kuzmány, jedna z najvýznamnejších osobností slovenského kultúrneho života prvej polovice 19. storočia, do svojich diel zakomponoval i svoje predstavy o ideálnom spoločenskom poriadku dotýkajúce sa medzil'udských a sociálnych vzťahov, kým Ottmayer k uvedenému trendu pristupuje protikladne. Nesnaží sa o zakontextovanie próz do konkrétnej spoločenskej reality, primárne sa zameriava na didaktickú funkciu, základné akcenty diela sú v moralistických podtónoch.

Kuzmányho príklon k biedermeieru je umocnený autorovou snahou o verné priblíženie sa črtám tendencie, pre potreby „vzdelananky“ dokonca vytvoril fiktívne mesteské prostredie. Ottmayer nie je od

biedermeierovských črt natol'ko závislý, striktne sa im nepodriadi'uje. Biedermeierovské charakteristiky však nefungujú izolovane, koexistujú s prejavmi ďalších literárnych smerov a prúdov, najmä preromanizmu. Je evidentné, že vzhľadom na špecifiká slovenského literárneho kontextu bolo nevyhnutné, aby autori prvky uvedenej literárnej tendencie modifikovali a prispôsobili na domáce podmienky, v práci sme sa v týchto intenciách zaoberali predovšetkým vnímaním meštianstva a mierou využívania kresťanských prvkov.

Zoznam bibliografických odkazov

- ČÚZY, L. – KÁKOŠOVÁ, Z. – MICHÁLEK, M. – VOJTECH, M. 2004. *Panoráma slovenskej literatúry I*. Prvé vydanie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2004. 169 s. ISBN 80-10-00316-6.
- HLEBA, E. – URBANCOVÁ, H. 1989. *Antológia slovenskej literatúry v období klasicizmu a romantizmu*. Prvé vydanie. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1989. 336 s. ISBN 80-08-00021-X.
- HOLLÝ, J. 1956. *Svatopluk*. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenské nakladateľstvo detskej knihy, 1956. 257 s.
- Kolektív autorov. 1988. *Rukovať literatúry*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 1988. 382 s. ISBN 80-08-01671-X.

- KRČMÉRY, Š. 1976. *Dejiny literatúry slovenskej II*. Prvé vydanie. Bratislava : Tatran, 1976. 418 s.
- KUSÁKOVÁ, L. 2004. Biedermeier a literatura. In *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvku plzeňského symposia k problematice 19. století pořádaného 6. – 8. března 2003 Ústavem dějin a umění AV ČR v spolupráci s archivem města Plzeň*. Praha : Koniasch Latin Press, 2004. ISBN 80-86794-01-4, s. 288 – 296.
- MARČOK, V. 1968. *Počiatky slovenskej novodobej prózy*. Prvé vydanie. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1968. 388 s.
- NIŽNANSKÝ, J. 1980. Edičná poznámka. In OTTMAYER, Anton. *Tajomná láska*. Prvé vydanie. Bratislava : Tatran, 1980, s. 144 – 145.
- NOGE, J. 1980. Ottmayerove sentimentálne novely. In OTTMAYER, Anton. *Tajomná láska*. Prvé vydanie. Bratislava : Tatran, 1980, s. 7 – 14.
- OTTMAYER, A. 1980. *Tajomná láska*. Prvé vydanie. Bratislava : Tatran, 1980, 145 s.
- PIŠÚT, M. 1966. Slovenský preromantický román. In *Slovenská literatúra XIII*, č. 3, 1966, s. 225 – 231.
- PIŠÚT, M. – MAZÁK, P. – GAŠPARÍK, M. – PETRUS, P. 1988. *Dejiny slovenskej literatúry 2*. Druhé vydanie. Bratislava : SPN, 1988. 488 s.
- ŠMATLÁK, S. 1957. Poznámky k vývinu slovenskej epickej poézie. In *Slovenská literatúra IV*, č. 1, s. 3 – 34.
- ŠMATLÁK, S. 1999. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Druhé, prepracované vydanie. Bratislava : Národné literárne centrum, 1999. 559 s. ISBN 80-88878-50-0.

- TUREČEK, D. 2005. *Romantismus a/nebo/kontra biedermeier*. In: *Slovenská literatúra* zv. 52/2005, č. 4 – 5, ISSN 0037-6973, s. 243 – 251.
- VOJTECH, M. 2003. *Od baroka k romantizmu*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2003. 148 s. ISBN 80-223-1902-3.
- VOJTECH, M. 2004. Biedermeierovské tendencie v slovenskej literatúre národného obrozenia. In *Biedermeier v českých zemích. Sborník příspěvku plzeňského symposia k problematice 19. století pořádaného 6. – 8. března 2003 Ústavem dějin a umění AV ČR v spolupráci s archivem města Plzeň*. Praha : Koniasch Latin Press, 2004. ISBN 80-86794-01-4, s. 377 – 385.

O autorke

Eva Šimonidesová v rokoch 2006 – 2011 absolvovala na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici študijný program slovenský jazyk a literatúra. Príspevok vypracovala pod vedením Mgr. Martiny Kubealakovej, PhD., ako študentka tretieho ročníka bakalárskeho stupňa, za svoju prácu na Študentskej vedeckej aktivite v roku 2009 získala prvé miesto a tému rozpracovala vo svojej záverečnej práci.

Z posudku na príspevok

179

Minimalistický, parciálny problém identifikácie preromantických a najmä biedermeierovských tendencií práve svojou zložitosťou a názorovou divergenciou odrádza aj mnohých, už sformovaných literárnych vedcov. Preto je hodné obdivu, že Eva Šimonidesová sa odradiť nedala. Naopak, pred dvomi rokmi ako študentka prvého ročníka nasvietila predmetnú tému, dnes ako tretiačka do nej výraznejšie prenikla. Ako sama priznala, reinterpretovala aj svoje názory, čím zrkadlí vyzretosť vlastnej osobnosti na poli ľudskom a (predovšetkým) odbornom.

243

Práca zaujme rozsahom aj zoznamom sekundárnej literatúry..., ale zároveň nad všetkým stojí autorkin individuálny prístup, ktorý prevažuje a manifestuje sa vlastnými názormi, miestami funkčne polemizujúcimi s názormi autorít. Tieto konštatovania sú akceptovateľné s ohľadom na stupeň literárneho vzdelania a sprevádzané sú precíznym štýlom charakterizovateľným reflexnou skratkou, minimalizovaným sujetom, ako hovorievame – „bez vaty a k veci“.

Mgr. Martina Kubealaková, PhD.

Lucia Škultétyová

Emancipačné prvky v diele Anna Kareninová

Kľúčové slová

L. N. Tolstoj, Anna Karenina, morálka, rovnosť, pohlavie, položená

*„So ženou sú problémy, s položenou ešte väčšie.“
(Tolstoj, 1985, s. 121)*

Rôzne psychologické, filozofické štúdie sa nám pokúšali a pokúšajú ponúkať vysvetlenie, prečo vznikajú problémy častejšie u žien. Napríklad filozof Immanuel Kant vo svojej terminológii o „osobe“ vysvetľuje, že ľudské schopnosti sa diferencujú podľa pohlaví. Ženy nemajú politický či občiansky rozum. Dozvedáme sa, že ženy sú citové, nie rozumové bytosti. Úsilie obsiahnuť morálne vedomie univerzálnych pravidiel pre ženu je márne.

Zámerne sme si vybrali práve túto myšlienku, aby sme zdôraznili nezmyselnosť v jej samotnej podstate. Myšlienka vychádza zo zaužívaného stereotypu predstavy o manželstve. Žena je žena-manželka. Položená (teda polo-manželka) v označení obsahuje niečo nedokonalé, neisté, stratené, čo nie je akceptované v spoločnosti.

V marci Tolstého manželka píše svojej sestre, že „začal písať román zo súčasného života. Témou románu je neverná žena a celá tragédia, ktorá z toho vznikla“. Čitateľský úspech *Vojny a mieru* zabezpečil Tolstému uznanie a ako bonus finančný zisk. Celé leto 1869 sa mohol venovať štúdiám A. Shopenhauera, I. Kanta, W. Shakespeara, J. W. Goetheho, Moliéra. Román o vydatej žene z lepšej spoločnosti rozpracoval v rokoch 1873 – 1877. Práve v tomto období naňho doliehali otázky o zmysle a celi života, o spoločenských vrstvách, o láske a manželstve, o živote a smrti. Originálne spracovanie Anny Kareninovej spočíva v namaľovaní obrazov mravov „vyššej“ spoločnosti založenej na pretváрке a egoizme. Tolstoj do diela zakomponuje potrebu zmeny tejto spoločnosti založenej na nerovnosti ľudí a potrebu novej morálky. Morálky, ktorá by stmelila základnú bunku spoločnosti – rodinu, založenú na rovnocennosti partnerov. Manželstvo bolo chápané na princípe rozdielnosti medzi pohlaviami. Aj Kantovo vysvetlenie manželstva, ktoré potvrdzuje túto nerovnosť, keďže „ženy vo všeobecnosti nemajú občiansku osobnosť a ich existencia je takpovediac čisto inherentná. Musí sa držať v patričnej vzdialenosti od štátu a v manželstve sa musí podriaďiť svojmu manželovi, t. j.

svojmu pánovi“ (Paterman, 2000, s. 218), použijem na zvýraznenie nerovnocenného postavenia manželov v diele *Anna Kareninová*. Dielo bolo napísané v čase patriarchálnej spoločnosti, preto Kantove názory (hoci vyslovené skôr, ako bolo napísané dielo) mali ešte stále spoločensky-filozofickú platnosť. Tento nerovný vzťah zapríčiňuje, že manželstvo prechádza krízou, veď v manželstve žijú dve ľudské bytosti s vlastnými potrebami a záujmami. Carol Gilliganová, americká psychologička a feministická teoretička, autorka dodnes vplyvnej a diskutovanej feministickej etiky starostlivosti, „vo svojich prácach o inakosti ženského morálneho hlasu zaznamenáva rôzne spôsoby uvažovania o vzťahoch a venuje pozornosť tomu, ako tieto spôsoby uvažovania súvisia so ženskými a mužskými hlasmi nielen v psychologických, ale aj literárnych textoch“ (Szapuová, 2004, s. 58). Pozornosť sme venovali tejto štúdii o rozdielnosti mužských a ženských hlasov v literárnom texte *Anna Kareninová*, kde „*Všetky šťastné rodiny sú si podobné, každá nešťastná rodina je nešťastná svojím spôsobom*“ (Tolstoj, 1985, s. 9). Nešťastným spôsobom bolo uzatváranie manželstiev založených na nerovnom vzťahu „hlasu“ muža a ženy. Potreba zmeny postavenia žien sa výrazne začala

prejavovať začiatkom 20. storočia, keď sa za emancipáciu žien ich potreby v spoločnosti postavilo feministické hnutie.

„Pod feminizmom sa chápe komplex sociálnych teórií a politických praxí kritických voči minulým a súčasným sociálnym vzťahom, v rámci ktorých ženy nemajú rovnocenné postavenia a práva ako muži. Feminizmus ako teoretické východisko a aj ako sociálne hnutie je primárne motivovaný a formovaný skúsenosťou žien, pričom sa sústreďuje najmä na skúmanie ženských práv a ich narúšaní, záujmov a potrieb. Možno ho chápať ako historický variant v dlhej tradícii myslenia orientovaného na situáciu žien v spoločnosti, na podmienky ich života a nerovnoprávne postavenie.“

(Farkašová, 2006, s. 13)

Vplyv potreby tohto charakteru sa viac či menej odrazil aj v literatúre. Funkcia literatúry je aj v zaznamenávaní doby, v ktorej autor žije. Autor môže presne opísať skutočnosť, no ak s ňou nie je spokojný, môže poukázať na potrebu zmeny. Tento prúd je prítomný v Tolstého diele *Anna Kareninová*, kde poukazuje (okrem iného) na chýbajúci element v zastaranej spoločnosti – a to

na emancipáciu žien. Tolstoj si váži kresťansky založené manželstvo, vie však, že ak je manželstvo položené na iných základoch ako na predpokladoch harmonického manželského života, teda na osobnostnej zrelosti, na citovej zrelosti a na sociálnej zrelosti, nedokáže naplniť šťastie v rodine. Potom manželia neraz vyhľadávajú šťastie mimo rodinného krbu, tak aj súrodenci Anna a Stiva v tomto románe. Tolstoj na prvých stránkach rieši Stivov morálny poklesok voči svojej žene Dolly. Jeho manželka *„tá večne utrápená, starostlivá, obmedzená – za takú ju pokladal – Dolly sedela nepohnute s lístkom v ruke a výrazom hrôzy, zúfalstva a hnevu pozerala na neho“* (Tolstoj, 1985, s. 10).

249

Stiva čakal, že so svojím zmyslom pre spravodlivosť bude zhovievavá. Dolly cíti, že s ním nemôže ostať, *„že musí čosi urobiť, potrestať ho, urobiť mu hanbu, pomstiť sa čiastočne za bolesť, čo jej spôsobil“* (Tolstoj, 1985, s. 11). Dolly zvažuje svoje konanie. Potrebuje však presvedčenie, že tento čin neublíži jej deťom, ktoré za nič nemôžu. Zodpovedná Dolly nevidí zmysel v tom, aby zobrala svojim piatim deťom otca (hoci s nemorálnym správaním!). „Mít hlas znamená byť človekom. Mít čo říct znamená byť konkrétnou osobou. Ale mluvení závisí od naslouchání a na tom, že jsme slyšet: je to vskutku relační akt,“ píše Gilliganová (2001, s. 7 – 8).

Dôležité je jej rozhodnutie riešiť situáciu, pred ktorou mohla zavrieť oči. Chce vysvetlenie (hoci za cenu utrpenia). Je odhodlaná neospravedlniť manželov chybný krok, hoci je vychovaná v predstave, že manžel je pán (nielen domu, ale aj ženy samotnej). Podľa názoru Gillianovej problém vo vývine dievčat, čo sa úplne prejaví v neskoršom manželskom živote, „spočíva práve v istom konflikte medzi potrebou vyjadriť nesúhlas a odporovať na jednej a kultúrnymi normami ženskej submisívnosti, prispôsobivosti a neodporovania na strane druhej, práve tlaky týchto noriem spôsobujú takú častú stratu vlastného hlasu u dospievajúcich dievčat“ (2000, s. 12). Preto vidíme v rozhodnutí Dolly emancipačnú snahu postaviť sa pred konflikt ako osoba, ktorá má vlastný názor, nebojí sa ho vyjadriť, dokonca situáciu riešiť.

250

Autor problém ponechá v tejto rovine, pretože priame riešenie nenastane. Skôr diplomatický mier. Prečo sa tak autor rozhodol? Rodinu Tolstoj považuje za posvätnú, čomu má žena obetovať všetko. Dolly neobetuje svoju hrdosť, ale svoju predchádzajúcu lásku k manželovi. Obetovala svoj cit, nie rozum! Muž, hoci pôvodca nepríjemnosti, neobetuje nič, naopak, čaká na zmierenie. Nečakal, že Dolly vyvinie morálnu silu. Stiva svoj pokles

ospravedlňuje: „... *nemohol sa teraz kajáť, že on, tridsaťštyriročný pekný muž, schopný hocikedy vzplanúť, nie je zaľúbený do vlastnej ženy, matky piatich detí, len o rok mladšej od seba. Kajal sa len z toho, že to nevedel pred ženou lepšie utajiť*“ (Tolstoj, 1985, s. 11). Pokladal ju za vyslovene nepriťažlivú ženu, ktorá je len a len dobrou matkou.

Dolly preukazuje svoju ženskosť v podobe túžby byť milovaná. Na patriarchálnom základe je ženskosť definovaná ako prispôsobenie sa moci mužov. Hlavnou črtou žien má byť atraktivnosť. Dolly bola pekná. Ťažké pôrody Stivových a jej detí zničili jej krásu. Starosť o deti zničili jej družnosť. Nestráca však vlastnú dôstojnosť. Nevyberá si v tejto krajnej bezvýchodiskovej situácii smrť, útek od Stivu. Neprispôsobila sa moci svojho muža. Dokázala vyjadriť svoje city, povedať svoj názor, vyjadriť nespokojnosť s manželovou zradou, vyrovnať sa s problémom a riešiť ho. Našla v sebe odvahu žiť ďalej, nepripraviť svoje deti o rodinu.

19. storočie vytvorilo ideál matky, pre ktorú neexistuje väčší cieľ ako starostlivosť o vlastné dieťa. Mnohí filozofi zdôrazňovali matkinu zodpovednosť. Tolstoj preberá do postavy Dolly mnoho z diskurzov moralistov, „začal ztvárňovať novou matku, ktorá nesmela byť prísná,

hrdá, energická alebo sobecká a už v žiadnom prípade nemela vykazovať sebemenšie príznaky netrpelivosti, pretože jí mala byť cudzia agresivita a akákoľvek túha po vlastnom uspokojení. Diskurz šiel ešte ďalej a začínal z hľadiska všeobecnej morálky odsudzovať nedostatok materských citov – nemilovať svoje deti sa stalo nevysvetliteľným zločinom. 19. storočie mení tiež spôsob vyjadrovania sa o materstve, pričom začína využívať slovné zásoby zapúčené z oblasti náboženskej. Role matky získala teda nový, mystický aspekt, a matka začala byť čím ďalej tým viac prirovnávaná k svätici, čo spôsobilo upevnenie presvedčenia, že môže byť dobrou matkou iba svätá žena“ (Filipowicz, 2007, s. 145). Dolly chápe, že byť matkou je poslanie. To, že ostáva pri manželovi, neznamena, že je poslušná manželka, ale predovšetkým je matka. Túto úlohu stavia nad svoje ženské ja. Poslanie sa však viaže aj s intímny životom matky.

Podľa Kanta „manželstvo je jediným stavom, v ktorom možno používať sexualitu človeka. Keď sa jeden človek oddá druhému, nedá mu iba sex, ale celú svoju osobu – takých dvoch ľudí nemožno oddeliť“ (Paterman, 2000, s. 221). Dolly túžila, aby bola jedinou ženou v živote svojho manžela. Verila v takýto vzťah medzi manželmi. Kant ďalej zdôrazňuje, že sexuálny styk mimo manželstva človeka

dehumanizuje. V tejto rovine vzťahu opäť vidí nerovnosť medzi pohlaviami. Hovorí o tele manželky ako o veci, ktorá prináleží manželovi, ona však také právo nemá. Útechu Dollinmu ženskému srdcu poskytuje rozhovor s Annou, kde sa jej vyzná zo sklamaní. „*Ale ako odpustiť, ako mám byť zasa jeho ženou po nej?*“ (Tolstoj, 1985, s. 81) Ako autor vyrieši túto problematiku? Čo odpovie tejto pokornej žene, ktorá túži po pokoji, láske, harmónii? Odpovedá diplomaticky a svoj názor vkladá do Anniných úst: „*Poznám spoločnosť lepšie ako ty. Títo ľudia sa dopúšťajú nevier, ale rodinný kozub je pre nich čosi sväté. Tamtými ženami pohŕdajú, nedovolia, aby nejako zasiahli do rodiny. Povedala by som, že medzi rodinou a tými ženami vedú neprekročiteľnú čiaru. Ako je to možné, nechápem, ale je to tak*“ (Tolstoj, 1985, s. 82).

Tolstoj neostal len pri zdôvodnení týchto nemorálnych, nekresťanských skutkov, ale nepriamo odhaľuje ich príčinu. Vytvára postavu mladého dievčaťa Kitty, sestry Dolly, ktorá v tomto diele plní neopakovateľnú úlohu. Autor prostredníctvom tejto postavy vysvetľuje možnú príčinu nemorálnosti v manželstve, ktorý nachádzame už pred jeho vznikom. Pred sobášom. „*Videla, že sa v poslednom čase mnohé zmenilo na spoločenských*

zvyklostiach, že materské povinnosti sú čoraz ťažšie. Videla, že Kittine vrstovníčky zakladajú akési spolky, chodia do akýchsi kurzov, bez zábran sa pohybujú v spoločnosti mužov, samy chodia po ulici, mnohé nerobia pukerlíky, a čo najmä, boli skalopevne presvedčené, že voľba manžela je ich vecou a nie vecou rodičov“ (Tolstoj, 1985, s. 55). Na tento výrazný prejav emancipácie mladých dievčat Tolstoj poukázal ako na holý fakt, skutočnosť, ktorá je už tu a nezmizne. Zatiaľ si mladé ženy uvedomujú priepastný rozdiel medzi svojou voľbou a voľbou mužov. Vedia po vzore starších vydatých žien, aký osud ich čaká. Manželstvom nezískajú práva, získajú povinnosti. Preto si chcú vybrať takého manžela, aby život po jeho boku bol pre ne vyhovujúci. Dnes je pre väčšinu žien takáto voľba prirodzená. Mnohí zástancovia rodiny tvrdia, že nie je správna, pretože rodiny sú nestabilné. No ani manželstvá, ako mala dvojica Dolly a Stiva, neboli v poriadku. Vo vnútornom vzťahu obaja trpeli. Vízie mladých dievčat však boli predsa len narušené spoločenským „protokolom“. Samozrejme, aj ich rodičmi.

Matka strategicky odhaduje, aká „partia“ sa pre dcéru črtá. Všetko prežíva v nervozite a starostiach. Takouto matkou je aj kňazná Ščerbacká, Kittina matka, ktorá má poslednú dcéru na vydaj. Zaujímal sa o nové

názory v otázke výberu manžela a dostávala prekvapujúce odpovede. *„Každý, s kým sa kňazná príležitostne o tom zhovárala, vravel jedno: „Prosím Vás, dnes už je načas zanechať tú starinu. Manželstvo predsa uzatvárajú mladí a nie ich rodičia, nech si teda mladí v pokoji zariadia veci tak, ako sami chcú“*“ (Tolstoj, 1985, s. 56). Táto zmena iste vychádza z potreby meniť zaužívaný archetyp uzatvárania manželstiev, ktorý často prináša viac zla ako úžitku. Matka však neverí na novoty a správa sa tak, ako k nej jej matka v čase vydaja. Matkine rady sú dcére skôr na škodu, pretože sa stáva zmätenou. Má dvoch nápadníkov: Vronského a Levina. Práve tento moment je dôležitý! Má sa rozhodnúť, mladé a neskúsené dievča, koho si vyberie? Táto voľba je aj voľbou jej budúceho života. Levin pozná rodinu už dlhšie a *„členovia tejto rodiny do jedného najmä ženská polovica sa mu zdali zahalení akýmsi tajomným poetickým závojom“* (Tolstoj, 1985, s. 31). Dievčatá museli hovoriť po francúzsky, hrali na klavíri. Levin *„akoby bol cítil, že sa má zalúbiť do jednej z nich, no nevedel do ktorej“* (Tolstoj, 1985, s. 31). Vybral si Kitty, ktorá ho mala veľmi rada. Cítila sa v jeho prítomnosti uvoľnená, nemusela sa pretvarovať. Kitty sa rozhodne. Na jeho priamu ponuku zareagovala odmietavým nemožno, no *„ťažko dýchala, nedívala sa*

naňho. Bola vo vytržení. Duša jej prekypovala šťastím. Ani najmenej nečakala, že jeho vyznanie na ňu tak mocne zapôsobí. No trvalo to iba chvíľu“ (Tolstoj, 1985, s. 59).

Rozhodnutie sa pre správneho manžela je pre dievča nesmierne dôležité. Ovplyvní predsa celý jej život. *„Vy to jednoducho nemôžete pochopiť, vám mužom, čo ste slobodní a môžete si vyberať, je vždy jasné, koho milujete. Ale dievča musí čakať, čakať s tým ženským, dievčenským studom, dievča, ktoré vidí vás mužov iba na dialku a musí veriť vášmu slovu – toto dievča nemá a nemusí mať v citoch vždy jasno a nemusí vždy vedieť, čo povedať“ (Tolstoj, 1985, s. 293).*

256

Dolly, Kittina sestra, vysvetľuje Levinovi zložitosť dievčenskej voľby budúceho života. Dievča váha. Muži to majú oveľa jednoduchšie, *„popýtate o ruku, keď vaša láska dozrie alebo keď jedna z adeptiek preváži. Ale dievčatá sa nik nespytuje. Chcú síce, aby si vybrala, ale vybrať si nemôže, a len odpovedá: áno či nie“ (Tolstoj, 1985, s. 294).*

Aké má žena právo v spoločnosti? Hodnotia ju podľa krásy, atraktívnosti, postavenia. Nemá iného zamestnania ako rodinu – starosť o deti a manžela. Kitty ešte dostane šancu a vytvorí s Levinom pomerne šťastný pár. Mnohým ženám však nestačí žiť šťastne len ako manželka. Či skutočná láska, pocit sebanaplnenia, úspechu, vzdelania –

to všetko sú silné dôvody a „trvalo ešte dlhší čas, kým sa o idey rovnoprávnosti medzi mužmi a ženami prerástli do organizovaného feministického hnutia“ (Farkašová, 2006, s. 13).

Takmer do konca 19. storočia sa právne a občianske postavenie žien blížilo k postaveniu otroka. Majetné ženy zo stredných a vyšších vrstiev sa tomu dokázali vyhnúť prostredníctvom zákona o rovnosti. V roku 1792 sa za takéto postavenie vyjadrila Mary Wollstonecraftová v spise *Obhajoba práv ženy*, no trvalo dlhší čas, kým sa začalo o týchto ideách verejne diskutovať.

Počas rokov tvorby na diele *Anna Kareninová* Tolstoja prešlo počiatočné nadšenie. Svoje dielo začal pretvárať z ľúbostného príbehu do románu filozoficko-spoločenského. Starostlivo maľuje portréty ľudí rozličných spoločenských vrstiev, formuluje ich názory a postoje. Vytvára farbistú, pestrú mozaiku života. Hnevá ho každá zbytočná veta, každý zbytočný ťah štetca. V roku 1876 sa ponosuje príbuznej, „moja Anna mi už ide krkom, mordujem sa s ňou ako s nevlastným deckom“. Tolstého zaujímali všetky otázky, od ktorých záviselo povznesenie ľudskej dôstojnosti – problém lásky a manželstva, výchova

detí, formovania charakterov, otázky génia a vedy – všetky podrobil nemilosrdnej analýze.

Takto analyzuje aj manželstvo, kde sú ustálené labilné a povrchné vzťahy, ako medzi dvojicou Dolly a Stiva. Stiva bol živý, veselý človek. Dolly ustráchaná, oddaná. Absolútne protiklady si nevyhovovali v manželskom živote a Stiva, mladý chlap, hľadal potešenie mimo manželskej postele. Dolly sa rozhodla neopustiť ho a byť matkou jeho detí. To, že jej ženské srdce bolo udupané, nahrádzalo práve týchto päť detí.

258

Aby sa mohla rýchlejšie zotaviť, vlete sa Dolly vyberie s deťmi na vidiek, oddýchnuť si. Dom je schátralý, prší, nemá kuchárku, nemôže zohnať ženy na upratovanie. V prvé dni narazila na ťažkosti. Nevedela si rady až sa objavila „nenápadná, no tým dôležitejšia osoba Matriona Filimonovna. Ona chlácholila paniu, ubezpečovala ju, že sa všetko časom poddá. A sama zatiaľ nenáhľivo a múdro konala“ (Tolstoj, 1985, s. 284). Vniesla potrebný pokoj, utešila pani, sama všetko potrebné zariadila. Dokázala to bez pomoci iného muža. Nenápadná epizóda v života Dolly na vidieku, kde Dolly dokázala prekonať neistotu a strach z budúcnosti. Starala sa o deti a domácnosť, čo jej muž prehliadol. Zaujímavá je aj postava ženy, ktorá pomôže

Dolly. Autor nám ponúka charakteristiku jej morálnosti. Tolstoj hodnotí svoje postavy podľa morálnych zásad. Matrimoniu iba nenápadne načrtol. Svojím zjavom plní akúsi potrebnú ikonu ľudského dobra a spolupatričnosti. Je dôležité, čo urobila pre druhého človeka.

Tolstoj pokračuje v maľbe. Hlavnej postave Anne Kareninovej namal'uje obraz dokonalý nielen podobou, ale aj zvláštnou krásou, predovšetkým vnútornou: *„Treba ju poznať a milovať, ako som ju miloval ja, aby sa dal vystihnúť ten jej nesmierne milý, najvnútornejší výraz“* (Tolstoj, 1985, s. 50). Obrazom Tolstoj obnažil celé jej vnútro vo svojej hĺbke, úprimnosti, dôverčivosti. Tieto vnútorné hodnoty zapálili v Anne osudovosť lásky k Vronskému. V jarme manželstva s Kareninom, človekom-strojom, Anna tají svoju pravú tvár – živosť, zvodnosť, energiu, túžbu – a zostáva taká, aká má byť v manželstve s o dvadsať rokov starším Kareninom.

„Som zlá žena, som skazená žena,“ rozmýšľala, *„ale nerada klamem, neznášam klamstvo, zatiaľ čo preňho (pre muža) je duchovnou potravou. Všetko vie, všetko vidí, čo asi cíti, keď môže tak pokojne hovoriť. Keby zabil muža, zabil Vronského, vážila by som si ho, no kdeže, on potrebuje len klamstvo a slušnosť“* (Tolstoj, 1985, s. 227). Annina povaha,

ako povedal Vronský „silná a čestná“, sa búrila proti klamstvu, v ktorom žila osem rokov. Klamstvo jej ponúka manžel so svojím stanoviskom, *„aby ste sa v spoločnosti správali tak, aby ani zlé jazyky na vás nič zlé nenašli... Správali ste sa nepatrične a bol by som rád, keby sa to už neopakovalo“* (Tolstoj, 1985, s. 231), čo Annu utvrdí v tom, prečo ho nenávidí. V osudovom momente Anninho života sa rozhodne pre pravdu, pre svoju nezávislosť, pre seba. Nemyslí na syna, spoločnosť, minulosť. Myslí na svoje šťastie a odmieta ponúkanú polopravdu, s ktorou by sa jej manžel rád stotožnil. Dokázala, že stojí oveľa vyššie ako on.

260 Nahlas povie pravdu a tým sa navždy uzatvorí pred celým svetom. V sieti klamstva a pokrytectva sa Karenin snád prvýkrát stretáva s úprimnosťou a citom: Anniným postojom, postojom ženy, ktorá nedokáže žiť falošne. Za svoje činy sa nehanbí a netají ich. Očistí svoje svedomie *„Muž! Ach ten. No chvalabohu, s ním som už skončila“* (Tolstoj, 1985, s. 233). Svoje vnútorné rozhodnutie urobila, rozišla sa s manželom, aby mohla voľne vyjadrovať svoje skutočné city „svojmu mužovi“. Bola to jasná túžba ženy po slobodnom živote. Strháva svoje putá, no zároveň jej ich neviditeľná sila opäť nasadí. To, čo je prekážkou, je zložitost' celej vtedajšej spoločnosti. Jej rozhodnutie žiť

slobodne nie je možné. Je žena. Ona si vybrala svojho manžela, a ak ho opustí, bude nehanebnica. Nezaslúži si pochopenie. Jej vnútro nie je podstatné. Podstatné je, že urobila to, čo sa nemôže. Šťastie Anny kalí nemožnosť vychovávať syna Seriožu. Syn zostáva pri otcovi. Práve táto skutočnosť bude Annu týrať až do smrti. Postoj vtedajšej spoločnosti ju nanajvýš urazí, ale táto nemožnosť ju porazí.

Anna porodí dcérku Annu. Je to dieťa lásky Anny a Vronského. Anna odchádza s Vronským do cudziny, no po návrate domov sa ich vzťah rúca. Vronský chce s Annou založiť rodinu, ale Anna sa tomu bráni. Nechcela deti. Vedela, že by im vopred pripravila ťažký život. Nebola rozvedená, žila s iným. Cítila, že syn Serioža a jej ďalšie deti by boli vopred odsúdené. Anna žije s Vronským, a zároveň sa mu vzdďaľuje. Anna vie, že si ho musí pripútať, a využíva svoj pôvab. Tento chybný krok si uvedomí už aj Dolly. Z vlastnej skúsenosti vie, že to nie je možné, *„odišiel odo mňa k iným, a tá prvá, s ktorou ma oklamal, si ho krásou a bezstarostnosťou neudržala. Nechal ju a našiel si ďalšiu“* (Tolstoj, 1985, s. 220). Tento moment je kritický v osude Anny. „Kým viaceré špecifické a krízové momenty vo vývine žien sa dajú odvodiť napr. od toho, že ženy sa často vnímajú a hodnotia z perspektívy mužov (a to nielen mužmi, ale aj

samotnými ženami)... je pre ženu často jediným zrkadlom“ (Szapuová, 2004, s. 64).

Keď sa pozrieme na jej problém, musíme si uvedomiť, že Anna bola vychovávaná v spoločnosti, ktorá ju odsúdila a dala najavo svoje morálne opovrhnutie. Anna vedela, ako by sa práve táto spoločnosť správala k jej deťom. Nazvala by ich najhnusnejšími menami a nedala by im šancu obhájiť sa.

V patriarchálnej spoločnosti sa postavila za to, v čo verila – za svoju lásku. Nie je podstatné, čo bola primárna príčina tejto odvahy. Podstatná je odvaha ženy urobiť niečo dovtedy nepredstaviteľné, postaviť sa proti pravidlám spoločnosti. Spoločnosť si nechcela pripustiť pravdu, ktorú Anna prijala verejne. Mnohé nevery boli akceptované, klebetilo sa o nich. Anna dokázala svoju morálnosť. Nemorálne by bolo prijať klamstvo, v klamstve žiť spolu v súlade s týmto pokrytectvom.

Jej myšlienka o láske *„kol'ko hláv, tol'ko rozumu, tak platí aj, kol'ko srdc, tol'ko lásky“* (Tolstoj, 1985, s. 154) je priekopnícka. Anna volila nemožný druh lásky. Svoje rozhodnutie bránila. Nezahalila ju do obalu podvodu, práve naopak. Svoj život spojila s Vronským. On nezvládol zdotat' prekážky spoločenského tlaku a zradil Annu tým, že využil

spoločenské postavenie muža. V spoločnosti bol tolerovaný. On bol nestály a povrchný. Týmto spôsobom ublížil aj Kitty, ktorú očaril. Jeho záujem si vysvetlila ako dvorenie, no on sa iba zabával. Kitty doslova ochorela z jeho klamlivého správania. Vyliečila sa v cudzine. Tu stretla mladú dievčinu z Ruska, ktorá opatrovala starú chorú dámu. Vždy bola zaujatá prácou. Kitty vedela, že je jej pravým opakom, a cítila, že nájde *„vzor aj pre to, čo teraz tak zúfalo hľadá: životné záujmy a hodnoty, ležiace mimo spoločenských vzťahov dievčaťa k mužom, ktoré jej boli také odporné a javili sa jej teraz ako hanebné vystavovanie tovaru čakajúceho na kupcov“* (Tolstoj, 1985, s. 235).

263

Anna prišla na to, že v ich spoločnom vzťahu *„on má právo odísť, kedy sa mu zachce a kam sa mu zachce. A nielen odísť, ale opustiť ma. On má všetky práva, ja nijaké“* (Tolstoj, 1985, s. 250). Annino právo nebolo žiadne. Zistila, že ani predtým nemala žiadne. Len ako manželka mohla chodiť do spoločnosti. Prišla oň, keď opustila manžela. Logicky teda to nemožno chápať ako jej osobitné právo, len právo prijaté počas manželstva. Annu to naplňalo bezradnosťou. Tolstoj Annu nechá dospieť až k tomuto poznaniu. Sám vie, že je to krutá pravda, ktorá vlastne ničila Anne život. Ich vzťah nebol v žiadnom prípade spoločnosťou rovnocenne

hodnotený. Muža akceptovala. Ženu odsúdila. Vronský začal unikať vzťahu. Anna stráca črtu sebavedomej a vyrovnanej ženy a stáva sa z nej žiarlivá a zúfalá žena. Zmena Anninej lásky znamená, že sa zmenila aj ona. „Pre sebachápanie a sebaknímanie sú mimoriadne dôležité vzťahy s inými, spolupatričnosť s nimi – chápú seba samy ako bytosti spojené s inými bytosťami mnohorakým spôsobom, t. j. že sa vnímajú vo vzťahu spojitosti“ (Szapuová, 2004, s. 63). Tento vzťah si vybrali spolu, no postupne v ňom zotrvala len Anna.

Anne sa už nedalo pomôcť. Autor predsa len nenecháva zmiznúť idey možnej zmeny, ktorej problematiku otvoril v rozhovore o ženskom vzdelaní. Píše, že *„žena je pozbavená práv, lebo nemá vzdelanie, a vzdelanie nemá preto, lebo nemá práva. Nesmieme zabúdať, že zotročovanie žien je také dôsledné a také staré, že často už ani nevnímame priepasť, čo nás od nich delí“* (Tolstoj, 1985, s. 418). Na tragike Anninho života poukázal práve na toto bezprávie. Anna sa postavila spoločnosti. Tým dala spoločnosti najavo nesúhlas s jej systémom. *„Žena sa hlási o právo byť nezávislá, vzdelaná. A vedomie, že to nie je možné, ju skl'učuje, deptá“* (Tolstoj, 1985, s. 41). Annu, ktorá sa pokúsila o nezávislosť, skl'učuje, deptá táto nemožnosť.

Pokúsi sa z posledných síl zachrániť svoj vzťah. Chce rozhovor, no ten nič nevyrieši. Anna zomiera. Vronského matka vyjadrí názor celej spoločnosti nad jej smrťou. „*Vravte si, čo chcete, už aj tá smrť je smrť bezbožnej, odpornej ženskej. Nech mi Boh odpustí, ale jej pamiatku musím nenávidieť*“ (Tolstoj, 1985, s.367). To, že musí nenávidieť jej pamiatku, je správny výraz spoločnosti, ktorá jej smrť zapríčinila. „*Stále chcela čosi dokázať svetu. No aj to dokázala*“ (Tolstoj, 1985, s. 367). V tejto spoločnosti, či chcela, či nie, sa muselo ozvať svedomie. Anninou smrťou musela začať uvažovať! Annin osud jasne ukazuje, že jednotlivec nepremôže celú spoločnosť. Spoločnosť, tvoriaca kultúru ľudí, sa musí zmeniť. Ale idea, ktorú priniesla Anna, urobila v spoločnosti prevrat. Bola to idea slobodnej ženy, ktorá je schopná zariadiť si svoj život. Spoločnosť, ktorá sa tejto možnosti obávala, však dokázala vyvinúť obrovský tlak na túto ženu. Anna strácala silu, no nie túžbu po oslobodení. „*Áno, sužuje ma to veľmi, a rozum mi bol daný na to, aby som sa od toho oslobodila, čiže musím sa oslobodiť. Prečo nezahasiť sviecu, keď sa nieto na čo dívať, keď ma pri pohľade na okolitý svet chytá už len hnus?*“ (Tolstoj, 1985, s. 354). Anne však táto svieca odhalila všetky pred ňou skryté tajomstvá.

„So ženou sú problémy, s položenou ešte väčšie.“

(Tolstoj, 1985, s. 121)

Položena, akou bola aj Anna, neznamená žiadny ponižujúci výraz. Práve naopak. Položeny, ktoré sa rozhodli zmeniť svoj život, obrátiť sa proti klamstvu a žiť, našli kľúč k svojej podstate a ním otvorili trinástu komnatu spoločnosti. Žena existovala len vo svojej biologickej podstate, ako rodiateľka detí. Jej duševný a osobnostný vývin bol zamlčaný. Ak prehovorila a tým prejavila niektorú z týchto stránok, bola odsúdená. Práve Anna-položena našla cestu k sebe samej a tým odhalila aj inú cestu, ktorá viedla k rovnocennosti a spravodlivosti. Na tejto kľukatej a namáhavej ceste sa však položenám podarilo stať sa ženami.

Zoznam bibliografických odkazov

- FARKAŠOVÁ, E. 2006. *Na ceste k „vlastnej izbe“*. Bratislava : Iris, 2006. 191 s. ISBN 80-89256-00-7.
- FILIPOWICZ, M. 2007. *RODitelky náRODů*. Univerzita Hradec Králové : GAUDEAMUS, 2007. 185 s. ISBN 978 – 80-7041-728-7.
- JEHLIČKA, M. 1978. *Lev Nikolajevič Tolstoj jak ho viděl...* Praha : Lidové nakladatelství, 1978. 336 s.

JURÍČEK, J. 1980. *Lev Nikolajevič Tolstoj*. Bratislava : Obzor, 1980. 264 s.

OČENÁŠOVÁ-ŠTRBOVÁ, S. 2004. Sféry ženy. In *Literatúra. Umenie. Komunikácia*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2004. 275 s. ISBN 80-8083-000-2.

TOLSTOJ, L. N. 1985. *Anna Kareninová I*. Bratislava : Tatran, 1985. 472 s. Z ruského originálu preložila Naďa Szabová.

TOLSTOJ, L. N. 1985. *Anna Kareninová II*. Bratislava : Tatran, 1985. 408 s. Z ruského originálu preložila Naďa Szabová.

O autorke

Lucia Škultétyová v rokoch 2008 – 2013 študovala na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici učiteľstvo etickej výchovy a učiteľstvo slovenského jazyka a literatúry. Príspevok *Emancipačné prvky v diele Anna Kareninová* vypracovala pod vedením Mgr. Henricha Jakubíka, PhD., ako študentka prvého roka štúdia v bakalárskom stupni a na Študentskej vedeckej aktivite 2009 zaň získala tretie miesto.

Z posudku na príspevok

268

... Študentka zvolila zaujímavý a netradičný interdisciplinárny prístup, keď sa pokúša konfrontovať obrazy ženy v literárnej klasike druhej polovice 19. storočia jednak s filozofickými prúdmi predchádzajúcej epochy (I. Kant), jednak s modernými sociologickými a feministickými teóriami sklonku 20. storočia... Náročne postavená koncepcia práce spôsobuje, že toto prepojenie, ktoré veľmi intenzívne funguje na začiatku práce, sa v jej priebehu čiastočne oslabuje a práca by si v závere zasluhovala výraznejšiu prezentáciu výsledkov. Analýza Tolstého literárneho diela z hľadiska významu a funkcie

ženských postáv je detailná, hoci limitovaná skúsenosťami študentky v prvom roku bakalárskeho štúdia.

Mgr. Henrich Jakubík, PhD.

Eva Urbanová

Karel Plíhal – folkový poet?

Kľúčové slová

Karel Plíhal, piesňový text, piesňovosť, poetickosť, poetická komunikácia, minipríbeh, anteporálnosť, folk

Kto je Karel Plíhal

Jadrom tejto práce je analýza a interpretácia piesňových textov Karla Plíhala. Keďže sa pokúsime dokázať ich blízkosť k poézii, mali by sme postupovať obdobným spôsobom ako pri interpretácii básní, keď sa nezvykne obchádzať osoba autora. Lyrická výpoveď sa často vníma ako istá forma „spovede“ básnika. Aj Karel Plíhal vo svojich piesňových textoch (ďalej už len texty) odкрýva svoj vnútorný svet a spôsob, akým sa pozerá na „veci“ okolo.

Mnoho z jeho života sa odráža v samotných textoch. Napríklad za výrazne autobiografickú môžeme označiť skladbu *Sedí topič u piana*. Karel Plíhal si totiž z dôvodu väčšieho priestoru pre hudbu zvolil povolanie „kotelníka“ v Olomouckom divadle: *„Za ta léta u divadla, / která strávil*

*v kotelně, / hraje svoje ‚Pec nám spadla‘ / stále více fortelně“
(Sedí topič u piana).*

Napokon odišiel z tejto práce a už vyše dvadsať rokov je na „voľnej nohe“. Rád vtipne poznamenáva pri zmienke o svojej „voľnosti“: „Možná by vás zajímalo, jak se cítim? Je to fajn. Vyhovuje mi to“ (Karel Plíhal v Těliči).

Začínal ako protagonista skupiny Hučka, potom bol členom Falešných hráčů a napokon založil vlastné zoskupenie s názvom Plýharmonyja. Po rozpade Plýharmonye hrával chvíľu samostatne, ale čoskoro sa dal dokopy s vynikajúcim hudobníkom Emilom Pospíšilom. Po jeho smrti ostal sólistom, ktorý občas vytvára rôzne plodné spolupráce s Jarkom Nohavicom, so skupinou Mňága a Žďorp a naposledy aj s už, bohužiaľ, zosnulou unikátnou speváčkou Zuzanou Navarovou. Súčasnú informáciu o osobe Karla Plíhala sú, že zahájil koncertnú „šnúru“ s úmyslom predstaviť nové piesne z pripravovaného albumu. Po dlhom čase tak zavíta aj na Slovensko.

Kto teda je Karel Plíhal? „Rozpačitý blondávy medvěd, vyhrávající na kytaru a sdělující hlasem – nečekaným k jeho postavě – překvapivou něhu, bezvadný humor i kapky životní moudrosti, to je Karel Plíhal, olomoucký folkový zpěvák“ (Merta, 1990, s. 96).

Pokus o vymedzenie kritérií piesňového textu

Na úvod je potrebné zdôrazniť, že nás bude zaujímať len samotný text piesne, čo však neznamená, že ho chceme oddeliť od hudby. Akokoľvek by sme chceli, hypoteticky, uvažovať nad tým, či by sa javil text „na papieri“ ako plnohodnotná báseň, keby sme nevedeli, že ide o pieseň konkrétneho interpreta či interpretky, nemalo by to zmysel.

Piesňový text predsa vznikol, aby sa spojil s hudbou. Vychádzame však z hypotézy, že hoci sa text a poézia od seba odlišujú a nemáme v úmysle ich stotožňovať, domnievame sa, že existujú texty, ktoré okrem znakov svojho „domovského“ žánru majú aj niektoré znaky poézie. Takýto presah má následne vplyv na hodnotovú úroveň textu. Myslíme si, že do tejto kategórie patria aj texty Karla Plíhala. Skôr ako prejdeme k overovaniu hypotézy, je potrebné vymedziť niekoľko kritérií piesňového textu.

Je veľmi málo odbornej literatúry, ktorá by sa venovala tejto problematike. V slovenskej literatúre povedal pár závažných slov na tému populárnej hudby Peter Zajac. V českom prostredí je toho o čosi viac, keďže s väčším výskytom spevákov tzv. „písničkárov“ – pomenovanie väčšinou pre folkového speváka, ktorý si sám

píše texty – sa častejšie vyskytne príležitosť uvažovať o piesni ako básni. Zaujímavá je štúdia folkového speváka Vladimíra Mertu *Zpívaná poezie* (1990), v ktorej okrem iného vymedzuje, aké vlastnosti by mal mať kvalitný text.

Mohli by sme povedať, že v podstate radí (najmä folkovým) spevákom a speváčkam, ako textovať, ale aj ako sa prezentovať a vôbec ako sa stať „plnohodnotným“ spevákom či speváčkou. Pokúsime sa jeho uvažovanie nasmerovať k našim záujmom a doplniť tak, aby výsledkom bolo niekoľko hlavných kritérií charakterizujúcich piesňový text.

V prvom rade ide o „pôvodnosť, hodnovernosť, pravosť, opravdovosť. Rizí životní prožitek, vyjádřený bezprostřední životní výpovědí, obsahující zkušenost doby – to je oč tu běží“ (Merta, 1990, s. 11). Táto požiadavka sa netýka len textu, Merta tým zrejme myslel hodnovernosť celkového prejavu vrátane výrazu interpreta/interpretky. Ak však uvažujeme o kvalitnom texte, nemôžeme sa spoliehať na výraz speváka/speváčky ako na niečo, čo by mohlo vyvážiť textové nedostatky. Chceme spevákovi alebo speváčke uveriť, že to, o čom spieva, pochádza z jeho/jej vnútra, že ide o skutočné zážitky, myšlienky, fantázie, ktoré nám ponúka ako „kožu na trh“.

Ak sme na začiatku tvrdili, že nám nejde o rozdelenie hudby a textu na dva samostatné komponenty, musíme ako špecifikum vnímať aj toto spojenie. Základný a zrejmý fakt je, že fonetické vlastnosti musia podliehať zákonitostiam spevu. Máme na mysli rytmus, melódiu, intonáciu a pod. Ide o dôsledný súlad slov a hudby. (Samozrejme, často ide o dominantnosť jednej alebo druhej zložky, ale to by sme už hovorili o konkrétnych žánroch.)

Text piesne nesmie hudbu „rušiť“ a naopak. Ide o vzájomné doprevádzanie sa. Z toho vyplývajú aj ďalšie vlastnosti textu – lexikálne a syntaktické. Z akých slov by sa mal text skladať? Prvou požiadavkou by zrejme bola zrozumiteľnosť a jasnosť. Nemusíme obzvlášť dokazovať, že poslucháč/poslucháčka si chce spievať spolu s interpretom/interpretkou.

Dôležité je uvedomiť si, že „čas písničky... neúprosne plyne“ (Merta, 1990, s. 23), na rozdiel od básne, ktorú si môžeme čítať vlastným tempom. Dôsledkom je, že text kladie zvýšenú pozornosť na „přesnost, rytmičnost, poslechovost (fonetičnost, pravidelnost napr. rýmu)“ (Merta, 1990, s. 24). Podľa Mertu by sa mal text podriadit „zákonům hovorového jazyka“ (Merta, 1990, s. 24), s čím súvisí aj syntax, ktorá sa upriamuje na krátke, stručné vety.

Čo sa týka metafory, mala by byť „pádná“ (Merta, 1990, s. 24). Prílišná obraznosť by nemusela byť dešifrovaná. Peter Zajac dokonca tvrdí, že „populárna pieseň deklaruje svoj nezáujem o poetickú obraznosť“ (Zajac, 1993, s. 110). Ďalej tvrdí, že texty populárnej piesne patria do oblasti „úžitkového umenia a majú platnosť krátkodobej spotreby“ (Zajac, 1993, s. 110).

Merta rozlišuje hodnotovú kvalitu textov, ale tiež u neho nájdeme vyjadrenia, v ktorých hovorí o „pseudofolku, seriálového a zaručené úspešného“ (Merta, 1990, s. 28). My sa pokúsime dokázať, že texty Karla Plíhala sú výnimkou, pretože potláčajú krátkodobosť a úžitkovosť nahrádzajú estetickosťou.

Texty Karla Plíhala

Vráťme sa na začiatok a zopakujme našu hypotézu: texty Karla Plíhala sa vyznačujú poetickosťou a zároveň nerezignujú na tie vlastnosti piesňového textu, ktoré sa podieľajú na jeho kvalite. Oba tieto „činitele“ považujeme za dôvod, prečo hovoríme o textoch Karla Plíhala ako o hodnotných. Budeme preto hľadať v jeho textoch poetickosť, ale zároveň neopomenieme ani „piesňovosť“. Ak tvrdíme, že ide o presah do poézie, musíme súhlasiť

s Petrom Zajacom, ktorý poznamenáva: „... texty populárnej piesne s presahom do poézie to znamená, že okrem sebareprezentačnej funkcie, ktorá im je systémovo vlastná, musia obsahovať aj tie funkčné charakteristiky, ktoré platia pre lyriku“ (1993, s. 113).

„Piesňovosť“ a poetickosť textov Karla Plíhala

Pri vymedzení hlavných kritérií kvalitného piesňového textu sme zdôrazňovali autentickosť. Karel Plíhal dosahuje túto požiadavku zaujímavým spôsobom. Jeho texty totiž obsahujú epické jadro, mohli by sme ich nazvať aj „minipríbehmi“. Niektoré majú blízko k Jozefovi Kainarovi, o ktorého poézii kritici tvrdili, že sa vo svojich posledných zbierkach snažil spojiť „tendence Skupiny 42 a ‚poezie všedního dne‘ v dôrazu na dokumentárni detaily všedního života“ (Jechová, 2005, s. 486). Inšpirácia Plíhala Kainarovými básňami a textami nás napokon ani neprekvapuje, keďže Plíhal sa nielenže otvorene priznáva k tomuto veľkému vzoru, ale posledný album *Nebe počká* je úspešným pokusom o naspievania jeho piesní.

Takýto typ textov Karla Plíhala obsahuje obyčajnú udalosť, ku ktorej „piesňový“ hrdina zaujíma postoj. Všimnime si napríklad jednoduchý text piesne s názvom

Fotka z albumu *Králici, ptáci a hvězdy*. Jeho obsahovou náplňou je spomienka na predchádzajúci večer, resp. pokus o rozpomätanie sa na základe fotky, ktorú protagonista našiel v saku: „*taky je možné, že to sako moje není ... dívka je pohledná / a půvabně se kření (...) Svému Michalovi na památku Věra / hůlkovým písmem je na zadní straně psáno. / Marně si vzpomínám s kým popíjal jsem včera / marně si vzpomínám s kým popíjel jsem ráno*“ (*Fotka*). Kratučký príbeh či skôr zistenie sa však končí poznámkou, ktorá presahuje rámec jednotlivca a ktorá má tendenciu hlbšej myšlienky tykajúcej sa pominuteľnosti krásy: „*Chudák Michal časem žasne / až ti stářím zvadnou líce / u mně budeš krasavice napořád*“ (*Fotka*). Autor takto vyjadruje svoj subjektívny postoj k danej „problematike“. Fotka v tomto „príbehu“ vystupuje ako básnický symbol zastavenie času, ale zároveň konotuje aj protiklad, čiže pominuteľnosť.

Nepotrebuje hudbu, aby sme tento fakt dešifrovali, aj keď je pravda, že „ležérne“ podanie piesne jej dodáva ešte väčšiu hodnovernosť. Motív pominuteľnosti je vôbec typický pre Karla Plíhala. Ako sa básnik pýta na hodnotu svojich básní, na čas, ktorý akosi rýchlo ubehol, tak si aj Karel Plíhal v texte piesne *Kde jsou* kladie rečnícke otázky: „*Kde jsou / kdepak jsou / ty naše velkolepé plány /*

Kde jsou / kdepak jsou / písne už nikdy nedopsány?“ (Kde jsou). Karel Plíhal však oveľa častejšie realizuje postup, keď na obyčajnú situáciu, myšlienku, rozhovor či zážitok navrstvuje niečo absurdné, fantazijné. Napríklad v texte k piesni *Padali hvězdy* sa tento už sám osebe sémanticky nasýtený vesmírny úkaz (padanie hviezdy = želanie) obohacuje o fantastický prvok, keď jedna z hviezd padne „*mé milé přímo / do klína*“ (*Padaly hvězdy*) a následne začne jej sukňa horieť „*a od sukně celá / roklina*“ (*Padaly hvězdy*). Takýto postup opisovania situácie (v tomto prípade s erotickým podtónom) by sme mohli prirovnať k hyperbolizácii. Rovnako ako v poézii, aj tu hyperbola slúži na upevnenie atmosféry daného momentu. Uvedme ešte jeden podobný príklad z textu *Když jsi smutná*. Ide tu o zveličenie pocitu smútku s cieľom vyjadriť jedinečnosť prežívaného: „*když jsi smutná / tak i kapky deště bolí / rány se otevrou / a naplní se solí ... Když jsi smutná / tak i sochy v parku brečí / stromy procitnou / a mluví lidskou řečí*“ (Karel Plíhal).

Michal Harpáň za najdôležitejšie znaky lyriky považuje: „emocionálnosť a subjektívnosť. Inými slovami to znamená, že tento literárny druh zobrazuje subjektívny svet autorových nálad“ (Harpáň, 2004, s. 193). Karel Plíhal

dosahuje emocionálnosť pomocou básnických obrazov, čo dokazujú aj už citované ukážky. V texte s názvom *Vstávej holka* nachádzame originálne básnické prirovnania, z ktorých plynú rad konotácií a ktoré sa vyznačujú synestéziami zmyslov, napríklad: „*pak na dráty telefonní / jako noty na linky / sednou hvězdy které voní / jak rumový pralinky*“ (*Vstávej holka*), alebo: „*vstávej holka bude ráno / kalný jako Metuje / zahraju ti na piáno / jen co zistím kde tu je*“ (*Vstávej holka*).

Ďalším typickým básnickým trópom je irónia. Nájdeme ju aj u Karla Plíhala, a to najmä vo forme sebaíronie, ktorá umocňuje komickosť vypovedaného, napríklad: „*jsem jenom blázen a alkoholik / co umý čtyři akordy*“ (*Prosím tě holka*) alebo: „*duši mám čistou jak podlahu / po plesu v Národním domě*“ (*Tři Andělé*). Na CD s názvom *Karel Plíhal* nájdeme pieseň *Pozvánka*, ktorá je celá postavená na sebaíronii, uveďme aspoň prvú slohu: „*Umím hledat v jízdním řádu / ovládám všech sedm pádů / a budeš se divit / ale oblékám se sám (...) Konverzuju celkem plynně / najdu svoje místo v kině / a to už snad stačí / abys přišla někdy k nám*“ (*Pozvánka*).

Tvrдили sme, že piesňový text má byť jasný a zrozumiteľný, keďže čas piesne neúprosne plyní.

V takom prípade by sa v ňom nemala nachádzať ani polysémia, z ktorej pramení riziko, že ju poslucháč/poslucháčka nestihne dešifrovať. Karel Plíhal sa aj v tomto prípade prikláňa viac k pólu poetickosti. Sám totiž tvrdí: „Tam, kde má jít o písničky, by mi ovšem texty kromě nálady měly také něco říct. Nemám rád banální písničky, mám rád písničky zajímavé i za cenu, že se třeba na první poslech zdají nestrávitelné“ (Merta, 1990, s. 99).

Všimnime si text s názvom *K vodě*. Prvá strofa začína slovami: „*Až mně jednou pustíš k vodě / tak ti asi vyhovím*“ (*K vodě*). Môžeme sa domnievať, že autor myslí na hovorové pomenovanie rozchodu – „*pustiť k vode*“. Nasledujú však ďalšie dva verše: „*budu mávat na ty loď / s rozvinutím plachtovým*“, ktoré vymedzia presný význam spojenia, a ďalšia strofa: „*Dáš mi čaje do termosky / kousek chleba k svačině / a vidám se jen tak bosky / po zelený hladině*“ (*K vodě*) pripíše textu skôr harmonický, ako problematický tón. V závere sa však opäť objaví možná mnohovýznamovosť spojenia „*pustiť k vode*“, pretože po opakujúcej sa refrénovitej slohe: „*Až mne jednou pustíš k vodě...*“ nasleduje nejednoznačný záver: „*Když se s koňma dlouho oře / zpravidla jsou znavení...*“ (*K vodě*), ktorý navracia tézu rozchodu.

V jednom rozhovore Karel Plíhal na adresu svojich textov povedal: „Taky kdy chci něco říct, dávám pozor, abych to neokecával“ (s. 99). Mohli by sme povedať, že ide o veľmi svojskú definíciu básnickej skratky, ktorá je príznačná pre jeho texty. Všimnime si tento prvok napríklad v piesni *Taxík*. Autorovi tu postačí prvá sloha na to, aby vyjadril svoje pocity, aby uviedol ich dôvod a zároveň aby premostil na hlavný „príbeh“, o ktorom bude pieseň:

„Jsi už dlouho pryč a nikdo blízkej není na blízku, / pštros je na tom líb, ten může strčit hlavu do písku, / a já ji strčím do okínka nejbližšího taxíku, / řeknu: Pane taxikáři dvakrát kolem rovníku“ (*Taxík*).

Karel Plíhal s obľubou člení svoje piesne podľa hlavných motívov, napríklad hovorí o piesňach pre deti, ktoré podľa klasického stereotypu majú byť: „rychlé, veselé a o zviřetech“ (Karel Plíhal v Tělči). Takéto konvenčné požiadavky podľa Plíhala spĺňa jeho pieseň *Vosa*, keď jej text pripomína až detskú riekanku, typickú opakovaním sa poslednej vety, na ktorú nadväzuje ďalšia veta, a tak stále dookola: „*Plavala vosa v kofole / zoufale křičala jak vosy křičí / plavala vosa v kofole / kofola stála na stole / Kofola stála na stole / potichu syčela nebyla ničí...*“ (*Vosa*). Môžeme

však uvažovať nad tým, že nás autor textu zavádza. Na prvý pohľad aj na prvé počutie jednoduchá pieseň bez hlbšieho významu, ale ak poznáme texty Karla Plíhala lepšie, vieme, že hrdinom jeho „detských“ piesní je napríklad aj trpaslík z piesne *V bufetu*, ktorú autor označil za „pořádné detský depresivní blues“ (Karel Plíhal v Tělči). Taktiež jeho záľuba vo zvieracích, rozprávkových, „vecných“ postavách, ktoré majú až nápadne blízko k alegórii na rôzne typy ľudí (*O blechách a tak*) alebo na životné situácie (*Vločka, O písničke, Instalatéřská*), zvádza pozrieť sa na text *Vosa* aj „dospelými“ očami.

282

Časť textu hovorí, že „*Ten kto tu vosu vylije / ten si to od ní vypije*“ (*Vosa*), čo odkazuje na hovorové „*vypit' si od niekoho niečo*“, čiže ide o určitú reakciu, ktorú podnietil hnev na niekoho alebo na niečo. „Osa“ ako hlavná „hrdinka“ príbehu pokojne môže symbolizovať nahnevaného človeka, ktorý je rozhodnutý pomstiť sa pôvodcovi za všetky podobné situácie: „*za všechny kofoly za všechny vosy*“ (*Vosa*).

Hrdinovia a hrdinky textov Karla Plíhala naozaj prezrádzajú čo-to o nás samotných, o našom vnímaní sveta. Veľmi rád napríklad vykresľuje rozprávkové postavičky ako „ľudí“ z dnešného sveta, keď: „... už se neplatí buchtami

za skutky“ (*Pohádka*). Akoby chcel povedať, že dnes už na rozprávky neveríme, že sa na ne pozeráme príliš dospeló a príliš skepticky, a preto napríklad: „Šípková Růženka / si vaří silnou kávu“ (*Nultá hodina*) a „Šmudla si přivezl v odřeným wartburgu / kámošku z dětství prej nějakou Sněhurku“ (*Pohádka*), „Bludičky seškrabují / turistický značky / Ohnivej mužiček / se plní svítiplynem“ (*Nultá hodina*) a pod. Nádej však ostáva, stačí sa vrátiť do detských čias a uveriť, že: „Je nultá hodina / čas který se dá změřit / na detských hodinkách / co koupíš za pakatel / Obětuj korunu / a pak mi budeš věřit...“ (*Nultá hodina*).

V súvislosti s textami Karla Plíhala používame slovo „motív“. Dôležité je však pripomenúť, že tento pojem chápeme tak, ako sa vymedzuje v lyrike: „motív lyrickej básne sa realizuje v básnickom obraze, ktorý je funkčný vtedy, keď z neho pramení rad významových konotácií“ (Harpáň, 2004, s. 195). „Minipríbehy“, ako sme nazvali skladby Karla Plíhala, sú postavené na motívoch spojených s obraznosťou. Dôkazom lyrického motívu v textoch Karla Plíhala je aj ich anteporálnosť, čo je ďalší znak lyriky. „Keď sa v niektorej básni stretieme s plynutím času (napr. včera bolo tak, zajtra možno bude onak), dôraz nie je na časovej kauzalite, ale na simultánnosti emocionálnej situácie, ktorá

je znázornená vo svojej neopakovateľnosti a jedinečnosti“ (Harpáň, 2004, s. 195). Všimnime si napríklad text k piesni *Nosorožec*. Svojím názvom pripomína rovnomennú drámu E. Ionesca, predstaviteľa absurdného divadla, čo len potvrdzuje v úvode vyslovenú tézu, že veľká časť textov Karla Plíhala sa vyznačuje absurdnými prvkami. Autor v nej hovorí o tom, ako kúpil originál *Nosorožca* v „*hospodě / za dva rumy a dvě vodky / připadal mi velmi krotký*“ (*Nosorožec*).

Príbeh má svoj začiatok a pokračovanie, keď dovedie nosorožca do panelového bytu k manželke a tá ho spolu s ním vyhodí. Nasleduje ďalšie prekvapenie, keď uvidí „*souseda / jak táhne domů medvěda / originál medvěda / tuším značky grizzly*“ (*Nosorožec*). Záver príbehu sa realizuje v podobe konštatovania: „*Tak tu sedím se sousedem / s nosorožcem a s medvědem / a nadávame jako jeden / na ty naše slepice...*“ (*Nosorožec*). V texte je teda obsiahnutý „minipríbeh“, ktorého hlavným motívom sú zvieratá, ale zároveň môžeme dodať, že ide o jedinečnú, neopakovateľnú situáciu a čas, keď sa odohrala, nás nezaujíma.

Pristavme sa ešte pri jazykovej stránke Plíhalových textov. František Miko považuje za prvotný signál lyrickosti

verš, píše, že: „Sama podstata verša je vlastne v istom narúšaní zvyčajných pravidiel a postupov vo vyjadrovaní, čo potom rezultuje v silnej expresívnej hodnote“ (Harpáň, 2004, s. 194). Môžeme súhlasiť, že Plíhalove texty sú expresívne, že narúšajú istú konvenciu vo vyjadrovaní, ale zároveň sa musíme pýtať, nakoľko je to znak poetickosti a nakoľko znak hovorovosti jeho textov? Merta tvrdí, že text by sa mal podriaďiť „zákonům hovorového jazyka“ (1990, s. 24). Karel Plíhal však predstavuje akúsi kombináciu „vysokého“ a „nízkeho“, najmä čo sa týka lexikálnej stránky. Pokojne spojí slová ako „*líznutá a krásná*“ (*Za Tři čtvrtě století*), „*uplácal sám Michelangelo*“ (*V bufetu*), „*Na obrovské / mucholapce / visí nebe s hvězdami*“ alebo v rámci jednej strofy nájdeme poetický verš: „*Vločky jsou hvězdy co nehasnou*“ a zároveň: „*Jedna z nich ležela před Masnou*“ (*Vločka*) a pod. Nachádzajú sa u neho okrem slangových výrazov aj poetizmy, dokonca aj slovenské slová ako „*skončíme až zajtra*“ (*U spinetu*) či „*Piraně ve vaně z tety Majky / robia si narýchlo pyraňajky*“ (*Amnestie*). Dôvod takéhoto „kríženia“ je pravdepodobne snaha o dodržanie rýmu a zachovanie rytmu piesne. Poopravili by sme Mertovo tvrdenie a povedali by sme, že text je podriadený

zákonom hudby. Jeho autor musí mať na vedomí, že pôjde o spojenie hudby a slova.

Folk ako spôsob komunikácie

Túto podkapitolu zdôvodňujeme naším názorom, že folk ako žáner vplýva na tvorbu textu, na jeho kvalitu. Už viackrát spomínané kritérium autenticity je pri folkovej piesni obzvlášť dôležité, pretože „dramatickou postavou se stáva její zpěvák – autor a vypravěč v jedný osobě. Lhát nemůže“ (Merta, 1990, s. 15). V citovanej vete je obsiahnutý čiastočne aj ďalší dôvod, prečo vnímame folk ako spôsob komunikácie – autor je „vypravěč“. Vráťme sa k úvahám o „príbehovosti“ Plíhalových textov, keď sme konštatovali, že síce obsahujú epické jadro, ale jeho základom je motív v lyrickom zmysle slova. Motív spojený s obraznosťou a bezčasovosťou. Ani toto však nemení nič na tom, že folk môžeme vnímať ako špecifický spôsob poetickej komunikácie, ktorá sa vyznačuje narúšaním „zvyčajných pravidiel a postupov vo vyjadrovaní“ (Harpán, 2004, s. 194). Mohli by sme povedať, že ide o komunikáciu estetickou formou. Pre Karla Plíhala je folk „okrajovým žánrom... nemusí mať starosť o to, aby ovládol masová média“ (Merta, 1990, s. 101), čo len súhlasí s naším tvrdením, že

jeho texty nie sú krátkodobou záležitosťou, že ich hlavným cieľom nie je popularita. (Známe je aj to, že Karel Plíhal obľubuje koncerty s malým počtom ľudí.) Uzavrime túto podkapitolu slovami z textu *O písničke*, kde autor vyjadruje svoj negatívny názor na komerčnosť: „*Píseň rostla jako z vody živila ji slova díků / přišel podzim a sním svody všemohoucích zahradníků / tito páni jinak hluší řekli že by mohla se / vzájmů zahrad lidských duší píseň nahrát v rozhlase / (...) Chybovati to je lidské úpravičky kosmetické / básníkovi a té jeho písni jenom prospějí / Nejspíš bude chvílku proti dokud se sám neoplotí / ktomu všichni dřív či později ještě rádi dospějí / (...) Nebyla to žádná práce vzít jí srdce a půl plic / vůbec žádné komplikace vlastně vůbec vůbec nic*“ (*O písničke*).

287

Záver

Dúfame, že naša práca dokázala, že texty Karla Plíhala stoja za hlbšiu analýzu a detailnejšie skúmanie ich motivickej, významovej aj formálnej stránky, že ich predstavila ako texty, ktoré sa vyznačujú poetickosťou a ktorých autora môžeme nazvať folkovým poetom, pretože ako s jemu vlastným humorom poznamenáva: „O texty mi v písničkách hodně jde...“ (Merta, 1990, s. 99).

Zoznam bibliografických odkazov

JECHOVÁ, V. H. 2005. *Dějiny české literatury*. Vyšehradská : H+H, 2005. 626 s. ISBN 90-7319-031-1.

MERTA, V. 1990. *Brnkání na duši*. Praha : Práce, 1990. 256 s. ISBN 80-208-0015-8.

MERTA, V. 1990. *Zpívaná poezie*. Praha : Panton, 1990. 143 s.

HARPÁŇ, M. 2004. *Teória literatúry*. Bratislava : Tigr, 2004. 285 s. ISBN 80-888869-36-6.

ZAJAC, P. 1994. *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994. 158 s. ISBN 80-220-0493-6.

Zdroje

288

www.karelplichal.cz (posledná návšteva 8. 4. 2009)

Karel Plíhal

Karel Plíhal... Emil Pospíšil

Takhle nějak to bylo

Kráľici, ptáci a hvězdy

Karel Plíhal v Olomouci 1

Karel Plíhal v Olomouci 2

Karel Plíhal v Těľči

Nebe počká

O autorke

Eva Urbanová v rokoch 2005 – 2010 študovala na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v študijnom programe slovenský jazyk a literatúra. V rokoch 2010 – 2013 bola internou doktorandkou v programe slovenský jazyk a literatúra. Uvedený príspevok vznikol v roku 2009, keď bola študentkou prvého ročníka magisterského stupňa. Vedúcou práce bola PaedDr. Zuzana Bariaková, PhD.

Z posudku na príspevok

... Autorka postupuje systematicky, najväčšiu pozornosť správne venuje vymedzeniam kritérií piesňového textu, ktoré sa jej podarilo precízne zachytiť aj napriek nedostatku odbornej literatúry... Uvádza jednotlivé znaky autorovej tvorby a na základe nich potvrdzuje svoje hypotézy, nezabúda však pripomínať ani piesňovosť jeho textov.

Mgr. Eva Drugdová

Edičná poznámka

Niektoré texty v tomto zborníku boli prepracované alebo dopracované a boli prezentované na mimofakultných fórach. Medzi ne patrí podujatie Túry do teXtúry, organizované Katolíckou univerzitou v Ružomberku:

- Juliana Košútová s príspevkom *Filozofické básne Egona Bondyho* (v roku 2012),
- Hana Fodorová s príspevkom *Autorská kniha* (v roku 2012).

290

Na podujatí Túry do teXtúry v Ružoberku banskobystrickú katedru slovenskej literatúry a literárnej vedy (v tom čase katedru slovenského jazyka a literatúry) reprezentovali aj ďalšie študentky, ktorých práce boli prezentované na domácom katedrovom kole študentskej vedeckej aktivity, ale nie sú zaradené do tohto výberu študentských prác. Ide o:

- Luciu Havrilovú s príspevkom *Sémantické aspekty prekladu frazeologizmov z nemčiny do slovenčiny* (v roku 2012).

Medzi študentky a študentov, ktorí v rokoch obsiahnutých v tomto zborníku reprezentovali domácu katedru mimo banskobystrického prostredia, patria:

- Jakub Melník s príspevkom *Ballov(a) Sloboda : Metamorfózy odcudzenia naprieč polstoročím* (medzinárodná študentská literárnovedná konferencia *Literatura jako SDÍLENÍ zkušenosti*, ktorá sa konala v Prahe 25. – 26. apríla 2012 a jej organizátormi boli Ústav pre českú literatúru Akadémie vied ČR v spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovej v Prahe).
- Viera Medvid'ová s príspevkom *Otcovia a dcéry Ivany Dobrakovovej* (medzinárodná študentská literárnovedná konferencia *Literatura jako SDÍLENÍ zkušenosti*, ktorá sa konala v Prahe 25. – 26. apríla 2012 a jej organizátormi boli Ústav pre českú literatúru Akadémie vied ČR v spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovej v Prahe).
- Viera Medvid'ová a Jakub Melník s príspevkom *„Našminkovaná ideológia.“ Estetická hodnota tematizácie ženského sveta* (medzinárodná študentská literárnovedná konferencia *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermediální debatu*, ktorá

sa konala v Prahe 28. – 29. apríla 2010 a jej organizátormi boli Ústav pre českú literatúru Akadémie vied ČR v spolupráci s Pedagogickou fakultou Univerzity Karlovej v Prahe); príspevok je publikovaný v zborníku z podujatia.

- Eva Urbanová s príspevkom *Podoby haiku v slovenskej poézii* (literárnovedná študentská konferencia Túry do teXtúry, ktorá sa konala v Ružomberku a jej organizátorom je Katolícka univerzita v Ružomberku).
- Tatiana Vinarčíková s príspevkom *Baladické tvarovanie v Rakúsovom diele Pieseň o studničnej vode* (literárnovedná študentská konferencia Túry do teXtúry, ktorá sa konala v Ružomberku a jej organizátorom je Katolícka univerzita v Ružomberku).
- Petra Kelčíková s príspevkom *Mesianistické tendencie v dramatickej tvorbe Jozefa Podhradského a Jakuba Grajchmana* (literárnovedná študentská konferencia Túry do teXtúry, ktorá sa konala v Ružomberku a jej organizátorom je Katolícka univerzita v Ružomberku).

Niekoľko odchýlok v zápise bibliografických odkazov v jednotlivých príspevkoch vychádza zo snahy editoriek rešpektovať príslušný originál. Ak je názov tvorený hlavnou časťou a podnázvom, oddeľujeme ich dvojbodkou

s medzerami v takom prípade, ak v origináli dvojzložkový názov nie je oddelený interpunkciou. Zápis ročníka pri periodikách rešpektuje podobu, ktorú uvádzajú jednotlivé noviny, časopisy a zborníky (vrátane použitia arabskej, resp. rímskej číslice). Pri cudzojazyčnej literatúre ponechávame originálny zápis skratiek.

Názov: **Po stopách literárnej vedy
Výber príspevkov zo študentskej
literárnovednej konferencie 2009 – 2012**

Autorky
a autor: Hana Fodorová [0,97 AH]
Ľubomír Gábor [0,81 AH]
Juliana Košútová [0,78 AH]
Katarína Kulhová [0,83 AH]
Juliana Košútová [0,91 AH]
Veronika Ivanková [0,62 AH]
Ivana Klimová [0,82 AH]
Eva Šimonidesová [1,20 AH]
Lucia Škultétyová [0,76 AH]
Eva Urbanová [0,62 AH]

Editorky: Zuzana Bariaková, Martina Kubealaková
Zalomenie: Martina Kubealaková
Fotografie: Zuzana Bariaková
Ilustrácia: Ivana Sopková
Redakcia: Zuzana Bariaková, Martina Kubealaková
Recenzenti: doc. Marína Speváková Šimáková, PhD.
Mgr. Paulína Šedíková Čuhová, PhD.

Rozsah: 294 strán
Vydanie: prvé
Miesto vydania: Banská Bystrica
Rok vydania: 2019
Vydavateľ: Belianum
Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela
v Banskej Bystrici
Edícia: Filozofická fakulta
Náklad: 100 kusov
Formát: CD-ROM