



SLOVENSKÁ ASOCIÁCIA UČITEĽOV SLOVENČINY
BRATISLAVA

ISSN 1339-4908

SLOVENČINÁR

ČASOPIS SLOVENSKEJ ASOCIÁCIE UČITEĽOV SLOVENČINY
ROČNÍK 7 • 2020

1 – 2

- Dagmar Kročanová: Dva pohľady na Slovenské národné povstanie v dráme a divadle
- Viktor Suchý: Pomalá prechádzka zátiším (Štefan Strážay – Veciam na stole)
- Jana Števlíková: Medzi modernou a avantgardou. Postava ženy v próze Dominika Tatarku Panna Zázračnica
- Michal Sabol: Ornát či harlekýnsky šat?
- Lívia Barnišinová: O duchovnosti v dráme Jozefa Gregora Tajovského Hriech
- Marta Fülöpová: Psyché odrážaná a formovaná literatúrou
- Zuzana Popovičová Sedláčková: O divadelnom prachu, sufléroch a iných trabloch divadelníkov so slovníkom divadelných profesionalizmov
- Mária Tutokyová: Príručka o globálnom vzdelávaní v predmete slovenský jazyk a literatúra
- Slavomíra Stanková: Keby stávkari stávkovali, stávkové kancelárie by skrachovali
- Alena Bučeková: Dni literatúry so Živenou

SLOVENČINÁR

ČASOPIS SLOVENSKEJ ASOCIÁCIE UČITEĽOV SLOVENČINY

ROČNÍK 7●2020●ČÍSLO 1 – 2●Vychádza trikrát ročne

Hlavný redaktor:

prof. PhDr. Miloslav Vojtech, PhD. (*Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*)

Redakčná rada:

PhDr. PaedDr. Martin Bodis, PhD. (*Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre*)

PhDr. Xénia Činčurová, PhD. (*Súkromná základná škola waldorfská, Bratislava*)

doc. PaedDr. Ivica Hajdučeková, PhD. (*Filozofická fakulta Univerzity P. J. Šafárika v Košiciach*)

red. prof. dr. Boža Krakar Vogel (*Filozofická fakulta Univerzity v Ľubľane*)

Mgr. Renáta Ondrejková (*Jazykovedný ústav Ľudovíta Štúra Slovenskej akadémie vied v Bratislave*)

prof. PaedDr. Vladimír Patráš, CSc. (*Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici*)

Mgr. Eva Péteryová (*Národný ústav certifikovaných meraní vzdelávania v Bratislave*)

Mgr. Viera Sabová (*Stredná priemyselná škola stavebná, Veľká okružná, Žilina*)

prof. PaedDr. Eva Vitézová, PhD. (*Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity v Trnave*)

Jazyková redakcia:

Mgr. Martina Vangorová

Vydavateľ:

Slovenská asociácia učiteľov slovenčiny

Panská 26, 811 01 Bratislava

Web: <http://www.sausba.sk>

e-mail: 2002saus@gmail.com

ISSN 1339-4908

OBSAH

ŠTÚDIE

Dagmar Kročanová: <i>Dva pohľady na Slovenské národné povstanie v dráme a divadle</i>	3
Viktor Suchý: <i>Pomalá prechádzka zátiším (Štefan Strážay – Veciam na stole)</i>	11
Jana Števlíková: <i>Medzi modernou a avantgardou. Postava ženy v próze Dominika Tatarku Panna Zázračnica</i>	20
Lívia Barnišinová: <i>O duchovnosti v dráme Jozefa Gregora Tajovského Hriech</i>	33

NÁMETY A ROZHĽADY

Michal Sabol: <i>Ornát či harlekýnsky šat?</i>	44
--	----

RECENZIE A KNIŽNÉ INŠPIRÁCIE

Marta Fülöpová: <i>Psyché odrážaná a formovaná literatúrou (Pavol Štubňa: Psychológia literatúry. Bratislava: Univerzita Komenského, 2017)</i>	51
Zuzana Popovičová Sedláčková: <i>O divadelnom prachu, sufléroch a iných trabloch divadelníkov so slovníkom divadelných profesionalizmov (Olga Orgoňová – Alena Bohunická – Barbora Krajč Zamíšková – Zdenka Pašuthová: Slovník divadelných profesionalizmov. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019)</i>	53
Mária Tutokyová: <i>Príručka o globálnom vzdelávaní v predmete slovenský jazyk a literatúra (Zdenka Bustinová – Tatiana Cárová – Júlia Choleva – Lenka Putalová – Eva Talianová – Zuzana Vanková: Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra. Bratislava : Človek v ohrození, n. o., 2020)</i>	55

JAZYKOM O JAZYKU

Slavomíra Stanková: <i>Keby stávkari stávkovali, stávkové kancelárie by skrachovali</i>	58
---	----

INFORMATÓRIUM

Alena Bučeková: <i>Dni literatúry so Živenou</i>	60
--	----

INFORMÁCIE PRE PRISPIEVATEĽOV	63
-------------------------------------	----

DVA POHLÁDY NA SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE V DRÁME A DIVADLE

Doc. Mgr. Dagmar Kročanová, PhD.

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Slovenské národné povstanie¹ je jednou z významných udalostí moderných slovenských dejín. Vyjadriło postoje k slobode i autorite, prispelo k utváraníu národnej identity² a historickej pamäti, avšak pri jeho interpretácii sa v rôznych obdobiach uplatnili aj procesy mýti-zácie, ideologizácie i dekonštrukcie.

Povstanie vypuklo a bolo potlačené v roku 1944, teda v čase neexistencie prvej Česko-slovenskej republiky. V súčasnosti je česko-slovenská štátnosť opäť minulosťou. V oboch prípadoch je Československo „neprítomným“, „prázdny“, „minulým“, čiastočne „imaginárnym“ konceptom. Kým v roku 1944 časť politikov a občanov vyvíjala úsilie o jeho obnovenie, dnes sa zdá byť už neživotným a prekonaným útvarom. Hodnotenie a prežívanie neexistencie Československa, ale aj samostatnosti Slovenska sa v týchto dvoch etapách v rôznych diskurzoch zásadne líšilo.

Doterajší výskum³ literárnych (najmä prozaických) diel venovaných Povstaniu sa zamerával na vzťah povstaleckej a vojnovkej témy, na premeny povstaleckej literatúry⁴ a na pokusy o jej typológiu. Vyčlenenie „konformnej“ a „nonkonformnej“ línie v próze o Povstaní pred rokom 1989 zohľadňuje špecifiká postavy, času, priestoru, sujetu, ale aj žánrové, sémantické a axiologické aspekty⁵.

¹ V ďalšom texte SNP alebo Povstanie.

² SNP sa na časovej osi slovenských dejín prepájalo s udalosťami poukazujúcimi na minulosť, najmä s emancipáciou slovenského národa vrcholiacou v revolúcii 1848 a so vznikom Česko-Slovenskej republiky v roku 1918. Rovnako sa vnímalo v súvislosti s udalosťami poukazujúcimi na budúcnosť (z vtedajšieho pohľadu): s nástupom komunizmu v roku 1948, so vznikom česko-slovenskej federácie v roku 1968, ale aj s rozpadom štátu v roku 1993.

³ Pozri najmä KUSÝ, I.: *Premeny povstaleckej prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974; KRNOVÁ, K.: *Poetika nonkonformnej vojnovkej/povstaleckej prózy (K problematike historickej poetiky)*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2009.

⁴ Bezprostredne po skončení vojny sa v literatúre, teda aj pri zobrazení Povstania, kládol dôraz na autentickosť a dokumentárnosť. Tento zámer sa mohol realizovať ako návrat k realistickej poetike, ako presadenie existencialistických tendencií v literatúre, ale aj ako zárodok modelovosti a schematizácie.

⁵ Podľa K. Krnovej je pre „konformnú“ líniu príznačné reálne situovanie deja, aktívna a uvedomelá postava, zobrazení veľkých dejín a vonkajších okolností, tendencia k objektivizácii a syntéze, prejavujúca sa aj v rozsiahlejšom žánri, s cieľom ukázať kolektívny rozmer a spoločenský dosah udalostí, pričom akcent je na budúcnosti. „Nonkonformnú“ líniu charakterizuje príznakové alebo subjektivizované podanie času a priestoru, postava s atribútmi pasivity až obete, v sujetovej zložke subjektívne prežívanie, epizodickosť, tendencia k lyrickosti, analytickosť, čomu vyhovujú menšie žánre. Dôraz na individuum a humanitu sa často prepája so symbolickými a mýtizačnými operáciami. V popredí je estetická funkcia diela (KRNOVÁ, K.: *Poetika nonkonformnej vojnovkej/pov-*

Slovenské národné povstanie bolo vhodnou témou aj pre dramatické stvárnenie, keďže obsahovalo silný konflikt a antagonizmus. Pri transformácii historickej látky do dramatického tvaru sa v priebehu desaťročí takisto uplatnili rôzne poetiky a rôzne intencie⁶. Divadelné uvedenie drám s témou Povstania, ktoré rátať aj s kolektívnym účinkom a presadzovaním istých významov v istom spoločenstve, prispelo – podobne ako kinematografia – k rýchlemu etablovaniu povstaleckej ikonografie a symboliky a časom k jej konvencionalizovaniu.

K prvým dramatickým dielam s témou SNP patrí hra *Básnik a Smrť* od Ivana Stodolu (1888 – 1977), ktorú uviedlo Národné divadlo⁷ v Bratislave roku 1946 a knižne vydalo vydavateľstvo Transcius v Liptovskom Sv. Mikuláši v roku 1947. K novším divadelným produkciám s touto témou patrí kolektívna hra *Povstanie* v réžii Slávy Daubnerovej (nar. 1980) uvedená v divadle Aréna v Bratislave v roku 2014, teda pri príležitosti sedemdesiateho výročia Povstania.

Obe hry vznikli v čase názorovej plurality a demokracie, teda nemuseli zohľadňovať komunistickú interpretáciu dejín. Tieto dva zvolené pohľady na SNP umožňujú ukázať, ako sa v slovenskej spoločnosti tá istá historická udalosť v priebehu sedemdesiatich rokov (re)interpretovala, čo prirodzene súvisí aj s generačným posunom. (Stodola a Daubnerová sa narodili s takmer storočným odstupom). Hry majú prirodzene rôznu poetiku, ale obe vznikli v období estetického eklekticizmu: *Básnik a Smrť* odkazuje na klasickú tradíciu antickej tragédie, zároveň však obsahuje heterogénne prvky naznačujúce „krízu“ drámy (realistická, symbolistická i avantgardná poetika). Daubnerovej *Povstanie* využíva postmodernú intertextuálnosť, multimediálnosť a performatívne divadlo.

I. Stodola bol v medzivojnovom období kľúčovým tvorcom pôvodného repertoáru čino-hry Národného divadla v Bratislave. V bulletine k premiére hry *Básnik a Smrť* v roku 1946 písal o okolnostiach a súvislostiach vzniku hry⁸. Povstanie vnímal ako prejav odporu voči cudzej nadvláde i ako vyvrcholenie národných dejín: „...videl som veľkoleposť nášho národného povstania roku 1944 a zaumienil som si ho, ako poslednú stať národnej trilógie (*Kráľ Svätopluk, Marína Havranová*)⁹ aj zdramatizovať“.

Stodola vo svojej dráme skombinoval protichodné prístupy: na jednej strane zohľadnil povojnové požiadavky dokumentárnosti a autenticity, rehabilitujúce poetiku realizmu, prípadne existencializmu, avšak na strane druhej využíval aj poetiku avantgardného divadla z medzivojnového a vojnového obdobia, ktoré pracovalo so symbolikou, snovosťou a obraznosťou¹⁰. Dej zachytáva ústup povstalcov do hôr, pričom základom „reálneho“ konfliktu je zrada, odrodilctvo a bratovražda (jedna z interpretácií Povstania). Zobrazuje sa spoločenské

staleckej prózy (*K problematike historickej poetiky*). Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2009, s. 19).

⁶ Pozri napríklad výber jedenástich slovenských drám s vojnovou a povstaleckou témou pod názvom *Voľba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia II.* (editorka Veronika Svoradová), ktorý vydal Divadelný ústav v Bratislave v roku 2014.

⁷ Dobový názov dnešného Slovenského národného divadla v Bratislave.

⁸ Rovnakej téme sa venuje v memoároch *Bolo ako bolo* (1965), kde uvádza ďalšie detaily o motivácii k napísaniu hry (rozprávanie švagra, ktorý bol svedkom vyhodenia pancierového vlaku do vzduchu), humorné okolnosti inscenovania ochotníkmi v Liptovskom Mikuláši (reálna strelba a detonácie v zákulisí), ale aj dobové ohlasy na bratislavské predstavenie (najmä kritiky autorovho romantizujúceho stvárnenia).

⁹ S ohľadom na námety týchto hier Stodola za ďalšie dôležité etapy rozvoja národnej histórie považuje Veľkú Moravu a štúrovskú etapu obrodovania vrcholiacu v revolúcii 1848.

¹⁰ Stodola námet z Povstania prepracoval v dráme *Zahučali hory* (1974).

pôsobenie postáv aj ich osobnostné založenie. Základný konflikt spočíva na opozícii medzi bratmi a na ľúbostnom trojuholníku. Milica sa po náhlom zmiznutí Martina vydá za jeho brata Gustáva¹¹. Zatiaľ čo v Martinovom vzťahu k nej sa zdôrazňuje láska a súzvuk duší, Gustáv má k Milici vlastnicky prístup. Milica i Martin Povstanie podporujú, Gustáv ho zradí. Stodola tu uplatnil prvok známy z antickej drámy – osudovú chybu charakteru (hamartia). Pri Gustávovi ju vysvetľuje ako dedičstvo otcovského princípu¹²: „Krv cudzia prúdi v ňom. Jeho otec do smrti sa nenaučil poriadne po slovensky. Martin, ten sa podal len na matku.“¹³ Za zradu ideálu musí Gustáv zomrieť a vykonávateľom trestu je jeho brat. Výraznou (a v medzivojnovom období obľúbenou) dramatickou postavou je Matka, ktorá trpí vedomím bratovraždy i stratou oboch synov. Záver hry, keď Martin zomiera v Matkinom náručí, pripomína kresťanskú obraznosť (Pieta).

Na inej významovej rovine sa odohráva zápas medzi dvomi protagonistami uvedenými v názve hry: medzi alegorickými postavami Básnika (ktorým je v reálnej rovine deja povstalec Martin) a Smrti. Martin je jedinou postavou, s ktorou vstupuje Smrť do dialógu. Smrť vykonáva konečnú spravodlivosť (katarzný účinok), ktorej sa musí podvoliť aj Martin. Básnik (resp. umelec) – takisto obľúbená postava v modernizme – síce zápas so Smrťou prehráva, ale jeho dielo pretrváva. Zdôrazňuje sa tým prioritou idey a umenia nad životom, ale aj úloha zápisu, kroniky, svedectva ako stopy nepodliehajúcej času.

Ďalšie postavy, ktoré v hre vystupujú, slúžia na vyjadrenie „časových“ ideových konceptov: napríklad ruský partizán Sergej napĺňa staršie, obrodenecké predstavy o pomoci z východu, príslušník česko-slovenskej armády Zdeněk môže zastupovať aj koncept spoločnej štátnosti, cez postavu Ruženy sa komunikujú aktuálne existencialistické námety (strach zo smrti, hrdinstvo alebo jeho absencia).

Stodolova dráma smeruje k univerzálnej kresťanskej symbolike svetla a tmy, ako aj obeť pre budúcnosť (vyjadrenej takisto cez „svitanie“, „brieždenie“ ponad výjav Piety). Rešpektovanie tohto významového plánu, resp. kombinovanie „reálneho“ a „príznakového“ rozmeru pri inscenovaní mohlo kompenzovať slabé stránky Stodolovej hry, najmä transparentnosť a naivnosť viacerých zložiek drámy. Vzhľadom na dobové očakávania od umenia sa pri inscenovaní viac uplatnili realistické prvky. Samotný I. Stodola v bulletine k inscenácii v Národnom divadle v Bratislave v roku 1946 napísal, že *Básnik a Smrť* je „zdramatizovaná rozprávka najkrajšej epizódy našej histórie“¹⁴. V tom čase začínajúci dramatik a divadelný teoretik Peter Karvaš vyjadril síce v bulletine výhrady voči stvárneniu „latentných otázok veku... v štylizovanom balení, v rozprávčkovej škrupine alebo v artistickom lemovaní“¹⁵, aj uňho však prevážilo vedomie Stodolových zásluh pri rozvíjaní národného divadla.

¹¹ Podobný trojuholník vzťahov, rovnako doplnený aj postavou svokry (Matky), Stodola využil aj vo svojej najznámejšej hre *Bačova žena* (1927).

¹² Pozri tiež moju interpretáciu hry *Básnik a Smrť* v monografii ROBERTSOVÁ, D.: *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2009, s. 74 – 79.

¹³ STODOLA, I.: *Básnik a Smrť*. In: *Súborné dramatické dielo I*. Editor J. Pašteka. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 994.

¹⁴ STODOLA, I.: *Kde bolo, tam bolo... (Básnik a Smrť)*. Bulletin k premiére *Básnik a smrť* v ND v Bratislave v roku 1946. In: *Súborné dramatické dielo I*. Editor J. Pašteka. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 1034.

¹⁵ KARVAŠ, P.: *Stodola, dramatik aktuálny*. In: Bulletin k inscenácii *Básnik a Smrť* v Národnom divadle v Bratislave 27. 4. 1946, bez číslovania strán. (Archív Divadelného ústavu v Bratislave).

Medzi rokmi 1948 a 1989 sa téma Slovenského národného povstania interpretovala podľa potrieb komunistických ideológov. Dramatickú produkciu stimulovali aj okrúhle výročia Povstania. Najmä v šesťdesiatych rokoch, v dotyku s existencializmom a absurdnou drámou, však vznikli viaceré kvalitné hry o vojne a Povstaní¹⁶. Po roku 1989 sa téma Povstania zbavila spoločenskej, politickej a mravnej závažnosti, znížila sa a niekedy až parodizovala (napr. Klimáčkova hra *Ohne ohnivě*¹⁷ z roku 1996). V novom miléniu je možné pozorovať návrat k historickým témam a osobnostiam polarizujúcim slovenskú spoločnosť. V bratislavskom divadle Aréna sa realizuje tzv. občiansky cyklus¹⁸, súčasťou ktorého bola aj hra *Povstanie* (2014).

Jej východiskom boli texty ôsmich¹⁹ slovenských a českých autorov patriacich k rôznym generáciám, napísané na objednávku. V duchu otvoreného diela boli v bulletine pred dramatické texty zaradené eseje dvoch historikov²⁰ zastávajúcich protichodné postoje k Povstaní. Dramatický tvar teda od začiatku rezignoval na princíp jednoty – nielen miesta, času a deja, ale aj na jednotiace autorské zastrešenie²¹ rôznorodých kontextov.

Fragmentárnosť a epizodickosť sa premietla do realizácie „scenára“ prostredníctvom koláže a montáže, či „vrstvenia... tém a výstupov“²². Výsledné predstavenie pozostávalo z desiatich výstupov. Úvodná časť s názvom *Veštbý (SNP Oral History)* od Evy Maliti-Fraňovej (nar. 1953) prináša reálne postavy dôstojníkov Slovenskej armády a redaktorov povstaleckého rozhlasového vysielania²³, ako aj niekoľkých (reálnych i imaginárnych) žien z ich okolia. Výstup má však neurčitý charakter – v autorskej poznámke sa zdôrazňuje, že ide

¹⁶ K najlepším drámam s vojnovou a povstaleckou témou z tohto obdobia patria *Polnočná omša* (1959) a *Antigona a tí druhí* (1962), obe od Petra Karvaša (1920 – 1999), ako aj *Kým kohút nezaspieva* (1969) a *Sneh nad limbou* (1974), obe od Ivana Bukovčana (1921 – 1975).

¹⁷ Hru uviedlo divadlo Gunagu v Bratislave v roku 1996 a knižne vyšla v súbore hier Gunagu: *Remix* v roku 2000. Klimáčkova hra rezignovala na ideovú závažnosť výpovede o Povstaní. Namiesto toho, podobne ako avantgarda, akcentovala autonómnosť umenia a kreačný potenciál subjektu. Viaceré motívy, objavujúce sa v povstaleckej literatúre, Klimáček posunul do parodicko-grotesknej polohy. V hre vystupujú bizarné postavy (povstalec-cukrár Varhola, slepá maliarka, hovoriaci Pes), dianie je nelogické a náhodné, repliky smerujú k odkrývaniu subjektívnej, často fantasticko-erotickej alebo apokalypticky ladenej psychickej reality. Ohne ohnivě sú poctou avantgarde, najmä surrealizmu (rozkoš sexu a smrti). Historická realita „presvitá“ cez autonómnu umeleckú realitu, podobne ako v medzivojnovom období: i takto sa otvára problém slobody.

¹⁸ Jednotlivé hry sa venovali kontroverzným postavám slovenskej histórie (prezident vojnovej Slovenskej republiky J. Tiso, politik a „normalizačný“ prezident Československej republiky G. Husák, spoluzakladateľ prvej Československej republiky M. R. Štefánik a i.), ale aj holokaustu a Povstaní.

¹⁹ V predstavení boli napokon použité len texty siedmich autorov (pozri záverečnú literatúru – ČIČVÁK, M. et al.), vypadla dráma P. Scherhauera *Krv a slzy silných mužov*. V dvoch časových líniiach sa v piatich obrazoch približujú osudy troch generácií mužov, pre ktorých bolo Povstanie začiatkom „dedičnej viny“. Retrospektívne sa vysvetľuje spor v rodine (v ktorej sú gardisti i partizáni, motív známy od P. Karvaša), nepravé otcovstvo (po smrti partizána sa o jeho syna stará švagor-gardista), ako aj motív partizánskeho teroru i laholovský motív „rozhovoru s nepriateľom“.

²⁰ Zatiaľ čo Ivan Kamenec zdôraznil ideové a etické posolstvo Povstania a jeho inšpiratívnosť pre súčasnosť, Martin Lacko sponchyňuje argumenty, ktoré viedli k vyhláseniu 29. augusta za štátny sviatok a poukazuje na materiálne a ľudské straty, ktoré Povstanie na Slovensku spôsobilo.

²¹ Podobne ako v avantgardnom divadle medzivojnového obdobia sa tak posilnila úloha režiséra. Predstavenie režírovala a zároveň v ňom hrala Sláva Daubnerová.

²² LINDOVSKÁ, N.: *O demytologizácii Povstania/Prienik za hranice stereotypov*. Javisko, 47, 2015, č. 1, s. 18.

²³ Ide o generálov Rudolfa Viesta (1890 – 1945) a Jána Goliana (1906 – 1945), ktorí sa zapojili do Povstania a po jeho potlačení zahynuli v koncentračných táborech, a mladých redaktorov Slobodného slovenského vysielateľa v Banskej Bystrici Ivana Terena (1921 – 2010) a Petra Karvaša (1920 – 1999).

o predstavu, spomienku. Dominuje v ňom zlá predtucha a veštba budúcnosti. Tehotenstvo a pôrod jednej zo žien sa prepája s vypuknutím Povstania. Nasledujúci text, *Partizánka* od Slávy Daubnerovej (nar. 1980), čerpá zo spomienkového rozprávania účastníčky Povstania. Tri životné etapy (dievča – žena – starena) ukazujú premenu interpretácie Povstania v rôznych historických etapách, pričom vždy popiera idealizovanú predstavu²⁴. Tieto tri časti boli v predstavení oddelené výstupmi iných autorov s cieľom zachovať aspoň čiastočnú chronológiu. *Daj pomník!* od Ľubomíra Feldeka (nar. 1936) využíva epický princíp. Postava rozprávača reprodukuje generačnú skúsenosť a spája rôznorodé textové fragmenty. Dramatický text obsahuje spomienky na päťdesiate roky podané ako hraný fiktívny výstup, ale aj úryvky diel Feldekovi blízkych slovenských spisovateľov²⁵, ktorí sa takto tiež stávajú dramatickými postavami²⁶. V samotnom predstavení sa však použil len záver Feldekovo príspevku, a to jeho preklad textu skladby Leonarda Cohena *Partizán*. Martin Čičvák (nar. 1975) v monologickom výstupe *Chlapče, prisahám, ja nie som tvoj otec* vyjadruje generačný nesúhlas: tak ako sa Muž svojho času zriekol otcovstva, Chlapec sa zrieka generácie otcov a ich hodnôt. Michal Hvorecký (nar. 1976) vo výstupe *Pravda o SNP* prináša atmosféru a argumenty neonacistického zhromaždenia, v ktorom sa rečníci vyjadrujú aj k Povstaniu.

Predstavenie sa pôvodne končilo výstupom *Rudolfovo číslo* od českého dramatika a prozaika, hovorcu Pražskej jari a Charty 1977, Pavla Kohouta (nar. 1928), v ktorom sa v scénke odpovede pred maturitnou komisiou konštatuje nejednoznačnosť histórie (v kontraste s objektivnosťou matematiky). Pri reprízach bol záverečný výstup vytvorený na základe surrealisticky štylizovaného básnického textu s názvom *Povstanie* od Petra Lomnického (nar. 1971). V automatickom monológovi sa objavuje predstava Slovenska ako týranej ženy („ja už nie som človek / som dravé zviera / som týraná žena / ktorá sa vzbúrila / ... Slovensko / tá týraná žena / ktorá nemala právo na názor“) i predstava národa, „ktorý ešte nie je / ktorý predstiera / ktorý sa tvári / že existuje“. Povstanie je aktom vzbury (ženy i národa): „vstať / povstať / Povstanie“²⁷ (ide tu zároveň o využitie rozdielu medzi denotačným a konotačným významom slovesa „povstať“). Z hľadiska emočného efektu bol pôvodný záver tlmenejší, prinášal skepsu a relativizáciu, zatiaľ čo nový záver vniesol expresivitu a diváka zneistil rušivým dojomom (výjav plaziacej sa týranej ženy – idey Povstania, sprevádzaný počítačovo mutovaným posolstvom: vstať/povstať/Povstanie).

Inscenácia využila pluralitu prístupov, intertextuálnosť a intermediálnosť²⁸, ale aj rodový prístup²⁹. Sprostredkovala dokumentárne, faktografické, objektivizované podanie, ale

²⁴ Napríklad rozprávanie partizánky-dievčaťa sa prepája s povstaleckým „folklorom“ (básne, heslá, zjednodušené a zrýchlené podanie dôležitých udalostí), ale končí sa kontrastným lakonickým konštatovaním o smrti všetkých partizánov. *Partizánka-žena* poukazuje na zneužívanie moci (prepojenie komunistického režimu s rodovým aspektom) a vyúsťuje do grotesknej scény udeľovania osvedčenia o odbojovej činnosti. *Partizánka-starena* končí zneživotnením, expresívnou premenou človeka na sochu, meravejúcu pod ťarchou vyznamenaní.

²⁵ Mikuláš Kováč (1934 – 1992) a Ján Johanides (1934 – 2008).

²⁶ Popri nich sa objavuje napr. aj postava Van Stiphouta, ktorá je odkazom na prvý slovenský román od Jozefa Ignáca Bajzu (1755 – 1836) *René mládenca príhody a skúsenosti* z roku 1783. Feldek postavu Reného učiteľa Van Stiphouta využil ako protagonistu svojho románu z roku 1988. Postava sa objavila aj v predstavení *Náš priateľ René* (1979) divadelnej dvojice Milan Lasica a Július Satinský.

²⁷ LOMNICKÝ, P.: *Povstanie*. In: Bulletin k inscenácii *Povstanie* v divadle Aréna, premiéra 28. 8. 2014, s. 92 – 96 (jednotlivé citáty sú na stranách 92, 94 a 96).

²⁸ Predstavenie vzniklo v spolupráci so Slovenským filmovým ústavom a Rozhlasom a televíziou Slovenska.

aj fikciu, subjektívnu interpretáciu a hodnotenie udalostí. Využila veľmi rôznorodé jazykové i mimojazykové (vizuálne, akustické i kinetické) prostriedky – text tvorili pôvodné dramatické repliky, rozhovory s účastníkmi SNP, citácie rôznych diel vrátane diel o SNP; ďalšími prostriedkami boli činoherné i pohybové divadlo s prvkami performancie, odkazy na iné umelecké diela (socha, film, pamätník...), výjavy v podobe 3D obrazov reprodukovajúcich známu povstaleckú ikonografiu, dobové mapy, filmová projekcia a rozhlasové vysielanie (dobové spravodajstvo i neskoršia umelecká kinematografia s témou SNP). V predstavení účinkovali herci z tzv. kamenných divadiel i alternatívnych súborov, pričom niektorí z nich hrali niekoľko postáv.

Zámer realizátorov inscenácie – reprodukovat' heterogenitu pohľadov na Povstanie a rezignovať na syntetizujúce stanovisko – sa z pohľadu diváka realizoval ako rýchly sled expresívnych vnemov a často protirečivých významov³⁰. Niektorí divadelní recenzenti ocenili originalnosť a vizuálnu pôsobivosť inscenácie³¹, iní konštatovali nemožnosť sceliť hry do významovo previazaného predstavenia³², resp. sa vyjadrili s dešpektom o „kabaretno-estrádnom podaní“³³.

Inscenácia nebola zamýšľaná ako hold Slovenskému národnému povstaniu, ale ako otvorenie diskusie. (Režisérka S. Daubnerová v predslove uverejnenom v bulletine prívlasky „slovenské“ a „národné“ prečiarkla)³⁴. M. Godovič uviedol, že vybratím „esencie textov“ inscenácia „presne zobrazuje charakter našej národnej pamäte“. Povstanie vnímal ako „proces emancipácie mužov a žien na bojovníkov a bojovníčky, ale aj ako cestu nachádzania vlastnej tváre cez spomienky“³⁵.

Ak porovnáme významy Stodolovej hry a inscenácie *Povstanie*, môžeme konštatovať tendovanie k idealizácii a začiatok mytologizácie historickej udalosti na jednej strane a na strane druhej úsilie demýtizovať, snahu znížiť únavu z ideí a ideálov. V týchto hrách (a obdobiach) sa inak vnímajú významy hrdinstva a obete. U Stodolu vystupuje výnimočná postava, ktorá garantuje aj pretrvanie posolstva pre národ. V *Povstaní* je hrdinstvo viac-menej náhodnou „okolnosťou“ pre množstvo mužov a žien, ktoré utvára ich osobnú históriu, a sprostredkovane, cez rodinnú líniu, národnú históriu. Zatiaľ čo v štyridsiatych rokoch sa obeť vníma ako vysoký mravný čin, respektíve aj ako nevyhnutný príspevok pre budúcnosť, v súčasnej interpretácii implikuje skôr pochybnosť o zmysle, márnosť. Súčasťou významového posunu je upozornenie na spoločenský nátlak, ktorý núti obetovať individuálny, osobný rozmer bytia.

Stodolova hra *Básnik a Smrť* zdôraznila tiež závažnosť záznamu, svedectva, výpovede, teda pretrvania verejného textového pamäťového záznamu, zatiaľ čo inscenácia *Povstanie* poukázala na dôležitosť odvahy, prevzatia zodpovednosti, vedomej voľby (významy „povstať“) v rovine osobnej identity (ktorá prostredníctvom rodinnej histórie spoluutvára kolektívnu identitu a prostredníctvom spomienky aj kolektívnu pamäť). Stodola vnímal hru

²⁹ V rámci „paralelných histórií“ bolo jedným zo zámerov ukázať Povstanie zo ženského hľadiska (realizované aj cez postavu partizánky v čase – ako dievčaťa, ženy, stareny).

³⁰ Fotografie z inscenácie *Povstanie* sú dostupné na <http://slavadaubnerova.com/other-works/#/povstanie/>.

³¹ ULÍČIANSKA, Z.: *Keď nám prídu vládnuť cudzí*. Sme, 22, č. 201, 2. 9. 2014, s. 13.

³² LEŠKA, R.: *Ako na ihlách!* Svět a divadlo, 26, č. 1, s. 104 – 110.

³³ POLÁK, M.: *Bez prívlaskov „slovenské“ a „národné“ a s výrazom povrchnej uponáhľanosti*. Literárny týždenník, 27, č. 31, 17. 9. 2014, s. 5.

³⁴ DAUBNEROVÁ, S.: *SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE*. In: *Povstanie*. Bulletin k predstaveniu *Povstanie* v divadle Aréna v Bratislave 28. 8. 2014. Zostavovateľka Z. Šajgalíková. s. 10 – 11.

³⁵ GODOVIČ, M.: *Povstanie – vieme, čo oslavujeme?* KOD, 8, 2014, č. 8, s. 22 a 23.

Básnik a Smrť v rámci zamýšľanej **národnej** trilógie, *Povstanie* bolo súčasťou **občianskeho** cyklu (zdôraznila D. K.). Možno povedať, že akcent sa od kolektívnej národnej suverenity posunul k demokracii a individuálnej občianskej zodpovednosti.

Oba pohľady na *Povstanie* však využili motív rodiny a rodové rozdiely (Matka, Otec, bratia, generačný konflikt, muž/žena). Konflikt vo vnútri spoločenstva sa javí v oboch hrách silnejší než konflikt vyvolaný prítomnosťou nepriateľa zvonka („Nemca“). Zdá sa, že tento „vonkajší“ konflikt sa dostáva do popredia len v čase, keď sa interpretácia *Povstania* významovo „homogenizuje“ vytesnením niektorých zložiek (postupné zamlčovanie slovenskej kolaborácie a gardistov, partizánskeho teroru, nekomunistického odboja a ďalších skutočností medzi rokmi 1948 – 1989)³⁶.

LITERATÚRA

- ČIČVÁK, M. – DAUBNEROVÁ, S. – FELDEK, Ľ. – MALITI-FRAŇOVÁ, E. – HVORECKÝ, M. – KOHOUT, P. – LOMNICKÝ, P.: *Chlapče, ja prisahám, ja nie som tvoj otec; Partizánka dievča, Partizánka žena, Partizánka starana; Daj pomník; Veštby; Pravda o SNP; Rudolfovo číslo; Povstanie*. In: *Povstanie*. Bulletin k predstaveniu *Povstanie* v divadle Aréna v Bratislave 28. 8. 2014. Zostavovateľka: Z. Šajgalíková. Fotografie z inscenácie sú dostupné na <http://slavadaubnerova.com/other-works/#/povstanie/>.
- DAUBNEROVÁ, S.: *SLOVENSKÉ NÁRODNÉ POVSTANIE*. In: *Povstanie*. Bulletin k predstaveniu *Povstanie* v divadle Aréna v Bratislave 28. 8. 2014. Zostavovateľka: Z. Šajgalíková, s. 10 – 11.
- GODOVIČ, M.: *Povstanie – vieme, čo oslavujeme?* KOD, 8, 2014, č. 8, s. 20 – 23.
- L. K.: *Nová Stodolova hra na scéne ND*. Pravda, 3, č. 99, 1. 5. 1946, s. 7.
- KARVAŠ, P.: *Stodola, dramatik aktuálny*. In: Bulletin k inscenácii *Básnik a Smrť* v Národnom divadle v Bratislave 27. 4. 1946. (Archív Divadelného ústavu v Bratislave).
- KRIŠTOFOVÁ, L.: *Povstanie (podľa siedmich)*. In: <http://www.theatre.sk/monitoringdivadiel> (30. 3. 2015).
- KRNOVÁ, K.: *Poetika nonkonformnej vojnovaj/povstaleckej prózy (K problematike historickej poetiky)*. Banská Bystrica : Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela, 2009.
- KUSÝ, I.: *Premeny povstaleckej prózy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1974.
- L-: *Stodolova hra zo Slovenského národného povstania*. Čas, III, č. 98, 30. 4. 1946, s. 4.
- LEŠKA, R.: *Ako na ihlách!* Svět a divadlo, 26, č. 1, s. 104 – 110.
- LINDOVSKÁ, N.: *O demytologizácii Povstania/Prienik za hranice stereotypov*. Javisko, 47, 2015, č. 1, s. 16 – 18.
- MRÁZ, A.: *Hra z národného odboja*. Národná obroda, II, č. 109, 12. 5. 1946, s. 4.
- OPOLDUSOVÁ, J.: *Povstanie nasvieti tiene*. Pravda, 24, č. 198, 27. 8. 2014, s. 33.
- POLÁK, M.: *Bez prívlastkov „slovenské“ a „národné“ a s výrazom povrchnej uponáhľanosti*. Literárny týždenník, 27, č. 31, 17. 9. 2014, s. 5.
- PONIČAN, J.: *Ivan Stodola: Básnik a Smrť*. Elán, XV, č. 5 – 6, marec – apríl 1946, s. 16 – 17.
- ROBERTSOVÁ, D.: *Slovenské národné povstanie*. In: *Nerozrezaná dráma*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2009, s. 71 – 108.
- L. S.: *K premiére Stodolovej hry Básnik a Smrť*. Národné noviny, 77, č. 96, 11. 5. 1946, s. 3.
- STODOLA, I.: *Básnik a Smrť*. In: *Súborné dramatické dielo I*. Editor J. Pašteka. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 985 – 1032 (premiéra v Národnom divadle v Bratislave 27. 4. 1946).
- ISTODOLA, I.: *Kde bolo, tam bolo... (Básnik a Smrť)*. Bulletin k premiére *Básnik a smrť* v ND v Bratislave v roku 1946. In: *Súborné dramatické dielo I*. Editor J. Pašteka. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 1033 – 1034.

³⁶ Príspevok vznikol v rámci grantového projektu VEGA 2/0066/20 *Modernizmus v slovenskej literatúre II*.

ŠTÚDIE

STODOLA, I.: *Básnik a Smrť* (úryvok z memoárov *Bolo ako bolo*, 1965). In: *Súborné dramatické dielo I*. Editor J. Pašteka. Bratislava : Divadelný ústav, 2005, s. 1035.

ULIČIANSKA, Z.: *Keď nám prídu vládnuť cudzí*. *Sme*, 22, č. 201, 2. 9. 2014, s. 13.

ULIČIANSKA, Z.: *Povstanie ako ojedinelý prejav aktivity národa*. *Sme*, 22, č. 196, 25. 8. 2014, s. 14.

Voľba. Vojnová a povstalecká téma v slovenskej dráme 20. storočia II. (editorka a autorka štúdie V. Svoradová). Bratislava : Divadelný ústav, 2014.

POMALÁ PRECHÁDZKA ZÁTIŠÍM (ŠTEFAN STRÁŽAY – VECIAM NA STOLE)

Mgr. Viktor Suchý

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

I.

Štúdiu o jednom dôležitom aspekte poézie Štefana Strážaya (*10. 11. 1940), ktorý sledujeme v básňach debutovej zbierky *Veciam na stole* (1966), si dovoľíme venovať básnikovi k osemdesiatym narodeninám. Oslávi ich nenápadne, v tichu a ústraní. Jeho dielo je živé a ostáva naďalej otvorené, hoci zatiaľ poslednú (dvanástu) zbierku *Interiér* publikoval ešte v roku 1992.

Ako si všimol Ján Števček (1979, 1982) a vo svojej monografii to potvrdzuje a rozvíja Zoltán Rédey (2017), viacero básní Štefana Strážaya – najmä v zbierke *Veciam na stole* – zobrazuje výsek zo skutočnosti aranžovaný ako zátišie (Števček, 1979). Naše pozorovania potvrdzujú, že veľmi často je výsek tvorený slnečným svetlom a na prestretom stole je položené jablko, typická rekvizita základného žánru maľby. Toto poznanie nás odkazuje k médiu výtvarného umenia i fotografie. Preberanie termínov z oblasti vizuálnych umení a ich uplatnenie v teórii literatúry je prínosné, čo dosvedčuje používanie genologických pojmov črta, skica, portrét či krajinka. Napríklad termín *krajinomalba* používa Denis Cosgrove (Mácha, 2012) aj na všeobecné označenie spôsobov reprezentácie krajiny. V analógii k tomuto použitiu pod pojmom zátišie rozumieme spôsob reprezentácie intímneho mikropriestoru prostredníctvom vymenúvania a popisu niekoľkých základných (charakteristických) vecí. Pojem zátišia chápeme ako piktorálny model (Jedličková, 2011) – verbalizáciu a kontextualizáciu kultúrne ukotvenej schémy výtvarného zobrazenia určitého námetu. Nazdávame sa, že pojem zátišie, ako jeden z kľúčových, slúži na uchopenie súkromného, intímneho priestoru v básni.

II.

Zátišie sa ako klasický žáner výtvarného umenia objavuje v náznakoch už v antike a stredoveku. Osamostatnil sa v 15. storočí a najväčší rozvoj zaznamenal v druhej polovici 17. storočia vo Flámsku a v Holandsku. Hoci zátišie dokumentuje rozvoj poľnohospodárstva, moc a bohatstvo kupcov i mešťanov, v umeleckých akadémiách mu v hierarchii patrila – spolu s krajinkou – najnižšia priečka, keďže ho – mylne – považovali len za prostý a jednoduchý popis vecí a napodobnenie prírody.

Význam pojmu zátišie vychádza zo slovesa zatíchnuť. Súvisí s nemeckým *Stilleben* (*Stilles Leben* – tichý život), ktoré vzniklo podľa holandského vzoru: *still leven* – život bez pohybu, zastavený (neživý objekt, nehybná príroda, jej model). V etymologických slovníkoch nachádzame zaujímavé spojenie so slovesom *tešiť*, ktoré je odvodené od *tíšiť*. V praslomančine súvisí s významami „rovný, priamy“, v litovčine dokonca s prestieraním stola (na

ktorom sú väčšinou predmety naaranžované), v indoeurópcine s vytrvalosťou, znášaním a trpezlivosťou¹. V románskych jazykoch, ale napríklad aj v chorvátčine, označujú tento žáner slovným spojením „natura morta“ („mŕtva príroda“), teda zoskupenie nehybných či neživých predmetov.

V maľbe rozlišujeme zámerne aranžovanú kompozíciu (klasickú alebo modernú), symbolickú (grécka a biblická mytológia) a náhodnú (nájsené objekty). Hlavnými subžánrami zátišia sú *fruytagie* (ovocie a zelenina), *bancket* (hostina), *ontbijt* (prestretý stôl), *kytica kvetov*, *kuchynská scéna*, *poľovnícke zátišie*, *vanitas* (memento mori – pripomienka smrteľnosti), *kabinet kuriozít* (zbierky predmetov: obrazy, knihy, hudobné nástroje, zbrane), *trhové alebo lesné výjavy*. Špecifikom niektorých obrazov podžánru *vanitas* je alegorické zobrazenie piatich zmyslov a ambícia oklamať prostredníctvom zraku (*trompe l'oeil*) aj ostatné zmysly².

Pri podrobnejšom skúmaní zobrazenia obyčajných predmetov v domácnosti môžeme odhaliť hlbšie postoje umelcov i divákov k materiálnemu vlastníctvu a jeho reprezentácii. Ako uvádza Paul Wood: „V závislosti od konkrétnych konvencií sa znázornenia predmetov môžu použiť, aby naznačovali ľudskú krehkosť, ekonomickú silu, duševné útrapy, mravnú laxnosť i oveľa viac.“³ Hlavnými znakmi, ktoré vymedzujú žáner zátišia a ktoré sú relevantné pri prenose do sféry literatúry, sú:

1. Inventár – veci, predmety, najmä plody (ovocie, zelenina), potraviny, rastliny (najmä kvety), živé (mucha, motýľ) i mŕtve (hydina, kôrovce, králiky) zvieratá, riad, nástroje.
2. Umiestnenie – kompozícia (zámerná – náhodná), popis, súpis, vymenúvanie, sústreďenie na detail, fragment, viditeľnú (privrátenú) časť, vzájomné vzdialenosti a vzťahy, poriadok – neporiadok, hierarchia.
3. Atemporalnosť, nadčasovosť, nehybnosť, pomalosť, zastavenie.
4. Symbolika, odkazovanie, metonymia, synekdocha.
5. Vzťah k subjektu.
6. Priestor izby, domu, väčšinou mestský interiér – nepriamo evokovaný, priamo citovaný, grafický, kontextuálno-slovný⁴.

Literárne zátišie budované zo slov, veršov a básnických obrazov možno chápať aj ako inscenovanie večne sa opakujúcej udalosti – slávnosti či hostiny; ako znovuoživenie mŕtvej prírody, rozpochybovanie a ozvučenie pôvodne nehybného a nemého výtvarného artefaktu. Ako krok proti chaosu, entropii a pomínutelnosti.

Zaujímavé je, že posun v žánri zátišia, ktorý prinieslo teoretické i praktické úsilie Paula Cézanna⁵, bol inšpirovaný literárnym dielom. Z popisu prestretého stola v Balzacovej Šagrénovej koži vychádza nový spôsob zobrazovania predmetov v priestore. Kombinuje v ňom kubistický pohľad z viacerých uhlov, dvojrozmernosť a hĺbku dosahovanú geometricky (rozmiestnením a veľkosťou predmetov) i jemným odstupňovaním farebnej škály⁶. Daniela

¹ Všetky etymologické vysvetlenia v práci pochádzajú z dvoch zdrojov: KRÁLIK, Ľ.: *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava : Veda, 2015 a MACHEK, V.: *Etymologický slovník jazyka českého a slovenského*. Praha : ČSAV, 1957

² SCHNEIDER, N.: *Still Life*. Köln : Taschen, 2009

³ NELSON, R. – SHIFF, R.: *Kritické pojmy dejín umenia*. Bratislava : NCSU a Slovart, 2004, s. 448.

⁴ Slovenský výraz „izba“ etymologicky odkazuje k vykurovanému domčeku (zdôrazňuje teplo); český výraz „pokoj“ odkazuje k miestu spočinutia, odpočinku, upokojenia (zdôrazňuje ticho a spokojnosť).

⁵ BECKS-MALORNOVÁ, U.: *Paul Cézanne. Průkopník modernismu*. Praha : Slovart, 2004.

⁶ MERLEAU-PONTY, M.: *Oko a duch*. Praha : Obelisk, 1971.

Hodrová uvádza zaujímavý postreh: „Meyer Schapiro prichází v souvislosti s van Goghovými botami a Cézannovým zátiším s názorem, že se vlastně jedná o svého druhu autoportrét: volba objektů na zátiší začne po čase představovat umělce samotného.“⁷

Podobný prístup k priestoru ako u Cézanna nachádzame na obrazoch Ľudovíta Fullu. Geometrismus a chromatizmus, azda inšpirovaný Fullom, je výrazný v básňach Laca Novomeského *Somnambul, Čierna a biela (Romboid, 1932)*. V básni *Kondotier* zo zbierky *Svätý za dedinou* (1939) využíva priamo motív zátišia.

Pre potreby našej štúdie je kľúčový etymologický a terminologický objav Martina Heideggera z článku *Umenie a priestor*⁸. Pojem priestor (der Raum) spája s pojmom prestieranie (das Räumen). „„Prostírat“ totiž znamená nejprve uvoľniť priestor pro to, co chceme následně uspořádat nebo nějak rozestavit.“⁹ Räumen ako sloveso znamená aj upratovať, čistiť – vytvárať voľný (ale nie prázdny) priestor (u Heideggera uvoľňovať – freimachen) ako otváranie pre tvorbu nového. Pod pojmom miesto¹⁰ myslí Heidegger významuplné miesto, teda vec samu (das Ding). Znamená to, že veci nepatria na miesta, nekladíme ich na ne, veci samy sú miestami. Zmysel priestoru je odvodený zo zmyslu konkrétnych miest (vecí); tie vzájomnou súhrou (die Ortschaft) rozohrávajú a otvárajú krajinu (die Gegend). Bytie, pobyt, stávanie a bývanie človeka vo svete je teda podľa Heideggera neoddeliteľne spojené s blízkym a dôverným bytím vecí. Ustanovenie miest človekom sa deje dvojakým spôsobom – pripúšťaním, dovoľením (Zulassen) a zriaďovaním (Einrichten). Človek takto vyjadruje a pomenúva špecifické podoby svojho vzťahu k svetu.

III.

V 60. rokoch 20. storočia sa dostáva do centra záujmu slovenských poetiek a básnikov priestor úzkeho kruhu, ako ho poznáme z maliarskych zátiší. Priestor, ku ktorému máme blízky vzťah, lebo je neďaleko hraníc nášho tela, po ruke, na stole, v izbe, v záhrade. Priestor je zakotvený v štruktúre ľudského tela. Je jeho predĺžením, rozšírením a pokračovaním – končiny sú miesta vymeriavané našimi končatinami. Priestor je konštruovaný predstavivosťou, ktorá je neoddeliteľná od reči. A naše telá sú uprostred pomalého, pokojného, dôverného, prípadne znepokojivého, zraňujúceho a zneisťujúceho spoločenstva obyčajných vecí.

V štúdiu sa zameriavame na básne skromnosti a súkromia. Z etymologického hľadiska sú slová skromnosť (predpona *s-* a základ *kroma*) a súkromie (*sú-* + *kroma*) príbuzné. Obe sa v slovenčine používajú od 17. storočia a vychádzajú z praslovanského slova *kroma* znamenajúceho *kraj, okraj*. Pomenúvajú priestor, ktorý má hranice, je ohraničený, vydelený, vymedzený; jeho okraje sú blízko, na dohľad, na dosah. Do takéhoto malého, intímneho priestoru sa – na prvý pohľad – nezmestí veľa, ale môže byť doslova bezodný.

Predstava o tom, čo je to súkromie, sa v dejinách postupne vyvíjala. Dá sa povedať, že až do 18. storočia privatum v spoločnosti prakticky neexistovalo, mohli si ho dopriať len veľmi bohatí ľudia, ktorí žili na vlastných zámkoch. Všetci ostatní Európania, ktorí sa tiesnili vo

⁷ HODROVÁ, D.: *Chvála schoulení*. Praha : Malvern, 2011, s. 257.

⁸ HEIDEGGER, M.: *Umění a prostor*. Preložil Miroslav Petříček. *Výtvarné umění* 2/1991, s. 1 – 2.

⁹ PĚTOVÁ, M.: *Prostorovost člověka a světa u pozdního Heideggera*. In: NOVOTNÝ, J. (ed.): *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru*. Praha : Togga, 2008, s. 42 – 43.

¹⁰ *Der Ort* oproti staršiemu *der Platz*, ktoré označovalo súradnicami vymedzený, neutrálny bod.

ŠTÚDIE

viacgeneračných domoch a väčšinou žili na vidieku, nemali žiadne súkromie, boli pod neustálym dohľadom rodiny, príbuzných, známych, ale i celej dediny.

IV.

Básnik Štefan Strážay i jeho lyrický protagonista „pozoruje zatváranie dverí a obliekanie svetra, akoby to bolo po prvýkrát (...), k jednoduchým predmetom a činnostiam pristupuje ako k zvláštnym, doteraz nepoznaným úlohám. V dosahu lúč a iných vysvetlení systematicky odmieta pokladať za samozrejmé to, čo sa odohráva v bytoch a domoch, v kuchyniach a izbách.“¹¹

Pokoj a bezpečie interiéru sú v zbierke *Veciam na stole* jemne spochybňované a narúšané aj prechodmi do exteriéru a čitateľovou neistotou, kde je práve hranica medzi dnu a von a na ktorej strane tejto hranice sa nachádzame. Strážay vytvára mikropříbehy z detailov. Veci (predmety) synekdochicky zastupujú miesta a ľudí.

V básni *Zlé počasie*¹² je prvá strofa situovaná do exteriéru, no hneď v prvom verši odkazuje k interiéru, keď sa dažď prirovnáva k prestieraniu obrusu a ďalej je vizuálne charakterizovaný:

*Dážď sa prestrel ako obrus.
Rozsýpa sa z neba,
vzduch farbí na bielo
a klíči na hladine vody.*

V druhej strofe sa presúvame do suchého interiéru, ktorý je v protiklade k mokrému exteriéru. Tikot hodín pripomína zvuk dažďa, a tak – recipročne a symetricky – v interiéru nachádzame odkaz k exteriéru. Po jave (počasie), veci (hodiny) a zvierati (vták) sa prítomnosť človeka (bol vonku a teraz je dnu) naznačuje synekdochicky (vlasy):

*V izbe je celkom sucho,
iba v hodinách prší.
Vták sa bojí v kľetke
ako kvapka vo vlasoch.*

Tendencia zužovania priestoru vrcholí v tretej strofe. Objaví sa lyrický subjekt i objekt pozorovania (opäť synekdochicky prostredníctvom úst) v priestore medzi krbom a oknom:

*Zmoknutý mlčím pri ohni.
Je dobrý a žltý ako med,
oblizujúci sestričkine ústa,
keď ho je pri rozplynutom okne.*

V záverečnom verši básne *Zlé počasie* sa hranica medzi exteriérom a interiérom – sklo okna – symbolicky rozplýva. Tradičnú, romantickú korešpondenciu medzi dňom v prírode

¹¹ BRIŠKÁR, J.: *Poetika zmyslového vnímania*. Levoča : Modrý Peter, 2014, s. 59.

¹² Všetky ukážky z básní citujeme podľa vydania STRÁŽAY, Š.: *Básnické dielo*. Ed. Michal Jareš. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011.

(počasím) a duševným stavom Strážay aktualizuje a zintímňuje. Vzdáva sa rytmu, melódie a rýmu. Zdôrazňuje vizuálne vnemy, ktoré dominujú nad zvukovými (šumenie dažďa, tikot hodín, mlčanie postáv), taktilnými (suchá izba – mokré vlasy, teplo – chlad) a naznačeným čuchovo-chuťovým vnemom (med). Energia básne vyviera aj z napätia medzi vnímaním počasia, ktoré je len v názve označené konvenčne ako zlé (hneď v prvej strofe popisované ako krásna vizuálna atrakcia) a strachu (vtáka, kvapky) na jednej strane, a pokojnou, intímnu atmosférou pri ohni so sladkosťou medu na perách na druhej strane. Dá sa povedať, že každá strofa je rozvinutím jedného prirovnania, pričom kompozičnou dominantou je aranžovanie priestoru a zameriavanie pozornosti čitateľa básne na jednotlivé komponenty scény. Dážď rozdiel medzi interiérom a exteriérom posilňuje, zvýrazňuje. Veľmi účinný je autorov ťah v závere, v tajomnej pointe básne, kde sa hranica medzi „von“ a „dnu“ akoby rozpúšťala a mizla. A naše myšlienky môžu od presne rozostavených a popísaných predmetov plynúť ďalej, hlbšie, k náladám a vnútornému prežívaniu lyrického subjektu, objektu, postáv či nás samotných.

Z analýzy všetkých básní zbierky vyplýva, že práca s interiérom, exteriérom a vzťahmi medzi nimi je pre Strážayovu poetiku kľúčová. Z 37 básní je len v interiéri situovaných 14 (napríklad *Niekoľko vecí na stole*) a len v exteriéri 10 (napríklad *Dážď*). V zmiešaných dominuje interiér nad exteriérom v 7 básňach (*Kováč*) a exteriér nad interiérom v 6 (*Cesta domov*). Exteriér je často pozorovaný a popisovaný pri pohľade z interiéru, napríklad v básni *Sviatok* („*pozdlž skla padá sneh*“). V básni *Tiché leto* nie je jasné, či je stôl s obrusom vnútri, v izbe, alebo vonku, v záhrade. V básni *Privreté dvere* sa interiér prejavuje ako exteriér: „*v izbe narástol strom*.“ V niekoľkých textoch sa interiérové výjavy s exteriérovými pravidelne či nepravidelne striedajú, napríklad v básni *Sneží*. V básňach, z tohto pohľadu zmiešaných, dominuje postup zužovania a uzatvárania priestoru. Básne najčastejšie začínajú v exteriéri a končia v interiéri (*Snívanie*, *Pomaly prší*, *Po snehu* atď.), opačný postup je zriedkavý (*Kováč*). V básni *Poludnie* prechádza lyrický subjekt (vyjadrený 2. osobou jednotného čísla) z interiéru (izba, dom) cez exteriér (dvor) do iného interiéru (maštal). Špecifický je hlboký interiér v exteriéri komplikovaný hrou odrazu, svetla a tmy – studňa v rovnomennej básni.

V.

Za zátišia by sme mohli označiť dve básne: *Ochorenie* a *Niekoľko vecí na stole*. Sú stručné, krátke, strohé. Len pomenúvajú, popisujú a evokujú. Sú to momentky, náčrty a postrehy. Niečo, čo sa udialo rýchlo, je spomalené, zastavené a môže trvať večnosť. Zároveň nás prekvapí nečakaný pohyb signalizovaný rozličnými druhmi sloviess.

Ochorenie sa dá definovať ako vychýlenie z rovnovážneho stavu, v prípade Strážayovej básne ako neprirodzená, azda horúčkovitá vnímavosť voči nenápadným objektom a dejom:

*Odchádzam z izby,
záclonu sejú do skla,
na povale
sa zosúva prach.*

*A obilie stojí ako slnečné hodiny.
Zľaknuté svetlo*

ŠTÚDIE

*vkladá prst do horiacej rany
na hrdle tmavozelenej fľaše.*

Pozorovateľ akoby na začiatku opustil miesto určené zátišiam – interiér so stolom a obrusom. Podobne ako v básni *Zlé počasie* (dážď „*klíči na hladine vody*“) volí metaforu spojenú s pestovaním rastlín (vitálnou výživou) – pohyb záclony ku sklu otvoreného okna pripomína pohyb ruky pri siatí. Hyperbolizované dianie na povale (zosúvanie prachu) je len tušené alebo zaznamenané šiestym zmyslom. V exteriéri je obilné pole, klasy vrhajú tieň (v básni *Zlé počasie* hodiny tikali v izbe, v *Ochorení* sa čas a počasie spájajú v obraze slnečných hodín, ktoré fungujú len pri „dobrom počasí“), je tu pohodenná sklenená fľaša od minerálky či piva, na jej (rozbitom?) hrdle sa odráža slnečné svetlo. Nečakané, rušivé (evokujúce ochorenie či zranenie) zátišie typu *vanitas* v exteriéri, postreh minimalistický a frapantný zároveň. Názov básne *Niekoľko vecí na stole* žáner zátišia signalizuje jednoznačne.

*Čajový plamienok vkĺzol do šálky
a naraz vnímaš
hrany čistého cukru,
zeleň jablka, utretého do košeľe,
a lesk lyžičky.*

*Ruka nad stolom: na jej hrdlo
a dolu.*

Zátišný výjav je opäť oživený aktivitou, pohybom: ktosi nalieva čaj z čajníka do šálky, hrany kockového cukru sa náhle javia ako šperk. Leskne sa kovová lyžička i obyčajné zelené jablko (také frekventované u Strážaya i Cézanna). Subjekt pozorovateľa je opäť vyjadrený a oslovený druhou slovesnou osobou. V prvej strofe – okrem slovesa „vnímaš“ – je ľudská prítomnosť naznačená v akte (zámerného a presného) nalievania čaju (s využitím metafory) a (azda mimovoľného, domáceho) utierania jablka. V druhej strofe už dominuje (jeho) ruka, ktorá sa dotýka (jej) hrdla, a intímny kontakt pokračuje k nižším telesným partiám. Plamienok, na ktorý sa podobá nalievaná tekutina, lesk i sladkosť naznačujú, že pôjde o pohyb pomalý, nežný, prípadne vášnivý. V prvej, rozsiahlejšej strofe, sme v mikrosвете vecí na stole. V druhej, krátkej (len jeden a pol verš), sme vo svete intimity povznesenom nad stôl. Od hrdla fľaše (*Ochorenie*) sme sa posunuli k hrdlu ženy (*Niekoľko vecí na stole*).

VI.

Všeobecne môžeme povedať, že Strážayove básne v zbierke *Veciam na stole* evokujú pomalé plynutie času (ako v básni *Pomaly prší*) s občasnými náhlymi udalosťami (pád šálky zo stola v básni *Večer* i výbuch v básni *Dvoma očami* sú však spomalené). Formou fragmentu, momentky, zátišia a náčrtu básnik zachytáva súkromné, skromné a intímne rurálne priestory dvora, záhrady (pod stromami), brehu rieky, cintorína, kaplnky, studne, maštale, dielne, kuchyne a izby (krb, skriňa). Centrom dobre známeho miesta je prestretý stôl a veci položené na ňom: riad (šálka, hrnček, lyžička), ovocie (jablká, marhule, jahody, maliny a čerešne), chlieb, cukor, prípadne fotografie. Výnimočne sú na stole položené ruky, hlava, ba dokonca v básni *Pohreb* aj telo nebožtíka. Nad stolom je lampa a s kontrastom svetla (oheň, plameň,

lampa, slnko) a tmy Strážay tiež zámerne pracuje. Významnou rovinou je sklo okna, hranica medzi interiérom a exteriérom, v niekoľkých básňach aj pootvorené dvere.

Dôležitú úlohu zohráva počasie, takmer niet básne bez účasti slnka, vetra, no najmä dažďa a snehu, pred ktorými nachádza lyrický subjekt útočisko pod strechou. Gaston Bachelard si všimol, že v poézii francúzskych básnikov evokované nepriaznivé počasie zvyšuje hodnotu interiéru ako útočiska a intímneho priestoru (Bachelard, 2009). Redukovaná je i paleta farieb. Dominuje zelená (jablko, strom, tráva, voda, kreslo, fľaša) a biela (sneh, ľalie, vzduch, dážď, husi). Zriedkavejšie sa vyskytne žltá (oheň, lampa, med, mesiac, marhule, sneh), červená (krv, šaty, ovocie, ruže, oheň), čierna (vlasy, uhlie, strom, sklo, pahreba), sivá (ryby, zvony) a hnedá (tabaková, hrdzavá). Chýbajú odtiene modrej, a tak aj exteriérové scény na nás pôsobia, akoby sa odohrávali v interiéri. Pomyselný inventár básní kompletizuje oblečenie (košeľa, sveter, šaty), hodiny, klavír, nástroje (nôž, sekera, kliešte), rakva, prútie, parník a vlak.

Mikropríbehy zaznamenávajú vzťah lyrického subjektu k intímne, eroticky blízkej žene (pomenovanej ako Erika, synekdochicky zastúpenej vlasmi, kolenami, prstami, bokmi či prsiami) a príbuznému mŕtvemu (motívy choroby, zranenia a smrti sú pomerne časté). Ako uvádza Daniela Hodrová: „Slovo ‚zátiší‘ odkazuje do oblasti za tichom, do poklidného, idylického zákoutí, ale možná – a zátiší ‚vanitas‘ je toho dokladem – také do zászvetí, kde už není hluk ani ticho, neboť tento prostor už nevnímáme smysly.“¹³ Kde-tu sa mihnú bližšie neurčené deti, dievčatá i dospelí. Medziludské vzťahy a vzťahy k predmetom dopĺňajú kontakty so zvieratami (kone, husi, ryby, vtáci, vták v klietke) a rastlinami.

Originálnou metódou modulovania priestoru je používanie neobvyklých slovných spojení: dlhá hladina rieky, dlhý řad, posilnené obrazmi vysokých stromov, dlhých vlasov. Hlboko padá sneh, hlboký tieň do neho vyrývajú stromy, plameň je hlboký ako studňa. Svetlo je zřaknuté i zamyslené, šliaplo na stól, vrýva sa do steny a láme na hrane šálky, košeľa svetla sa dotýka vody.

Zbierka je pestrá aj z pohľadu využitia gramatického času. Dominuje prítomný, v niekoľkých básňach je neurčitý alebo prechádza z minulého k prítomnému. Päť textov je v minulom čase a rovnaký počet v budúcom, prípadne v prítomnom s významom budúceho (spoluúčinkuje vid a druhá slovesná osoba evokujúca inštrukcie ku konaniu v blízkej budúcnosti: „zatvoríš oči“, „rukou sa dotkneš žihľavy“). Pohyby a gestá lyrického subjektu – ak sa v tej-ktorej básni vôbec nachádzajú – pripomínajú rituály (*Plachosť*). Hoci sú básne dominantne vizuálne, často sa v nich odkazuje na zvuky a hudbu (motív huslí a klavíra).

VII.

Príklady, ktoré sme zhromaždili, dokumentujú, že Strážayove básne najvýraznejšie reprezentujú obrat od veľkých sociálnych pláten k privátnym miniatúram v slovenskej poézii 60. rokov, od verejného k súkromnému, od veľkých vecí k nenápadným a všedným, od celkov k detailom, od vravy k tichu.

Fedor Matejov si všíma, že Strážayov „lyrický rekvizitár, analogicky voči výtvarnému umeniu označovaný ako zátišia, skôr než ‚natura morte‘ predstavuje ‚stilleben‘ – tichý,

¹³ HODROVÁ, D.: *Chvála schoulení*. Praha : Malvern, 2011, s. 243.

stíchnutý život“ (...), v ktorom veci „nebývajú ani tak človeku účelovo ‚poruke‘, ako skôr sú zdrojom zmyslového vyžarovania.“¹⁴

Zoltán Rédey vo svojej monografii zdôrazňuje súvislosť Strážayových básní so žánrom zátišia na viacerých miestach, no napokon – pri interpretácii básne *Tiché leto* – usudzuje, že veci „tu však nie sú preto, aby sa samy o sebe vynímali, nie sú tu vlastne ‚za seba‘ – netvorí jednoducho iba lyrické ‚zátišie‘, ale majú aj iný význam, zastupujú tu niečo.“¹⁵ Nazdávame sa, že to nie je v rozpore s niektorými subžánrami zátišia (napr. vanitas alebo biblické zátišia), kde majú veci a ich rozmiestnenie symbolickú hodnotu a odkazujú na osoby a svet nad nimi a za nimi.

Andrea Bokníková porovnala zátišný charakter u Milana Rúfusa, ako ho vidí Fedor Matejov, a u Štefana Strážaya, ako ho popisuje Ján Števček: „Objavné je, že Matejov nazval ‚zátiším‘ aj záber vecí vo vidieckom prostredí, akoby pohodených človekom, a pritom životne dôležitých – napríklad pracovných nástrojov, ktoré tvoria život kosca. Vztiahol ho na Rúfusovu poéziu a Martinčekove snímky. Naproti tomu Števček predtým upriamil pozornosť skôr na civilnú podobu ‚zátišia‘ u Štefana Strážaya, na básne späté s vnútrom bytu moderného človeka. (...) Tento výtvarný žáner má pôvod v kultúre mesta a spája sa s vnútrajškom príbytkom, s ovocím na mise či s predmetmi na stole. Spomedzi jeho básnických verzií je preto pôvodnejšia tá strážayovská, nie rúfusovsko-martinčekovská.“¹⁶

V štúdiu sme venovali pozornosť zátišiu, jednému z kľúčových žánrov minimalistickej lyriky, ako sa prejavuje v básňach slovenských poetiek a básnikov v období 1956 – 1973. V pozorovanej fáze dejín poézie sa potvrdzuje konštatovanie Huga Friedricha, že hlavným zdrojom intenzity modernej lyriky je kontrakcia, schúlenie, stíšenie a zmĺknutie (Friedrich, 2005). Najvýraznejšou predstaviteľkou tejto tendencie v slovenskej literatúre 20. storočia je práve poézia Štefana Strážaya¹⁷.

LITERATÚRA

BACHELARD, G.: *Poetika priestoru*. Preložil Josef Hrdlička. Praha : Malvern, 2009.

BECKS-MALORNYOVÁ, U.: *Paul Cézanne. Průkopník modernismu*. Praha : Slovart, 2004.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia 1*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2012.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia 2*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2012.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *K polymúzickosti Jána Števčeka*. In: *K dielu Jána Števčeka : pri príležitosti nedožitého 85. výročia narodenia literárneho vedca, pedagóga, prekladateľa*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2015, s. 38 – 67.

BRIŠKÁR, J.: *Poetika zmyslového vnímania*. Levoča : Modrý Peter, 2014.

¹⁴ MATEJOV, F.: *Štefan Strážay, Veciam na stole*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 387 – 388.

¹⁵ RÉDEY, Z.: *Od „poézie vecí“ k „poetike vecnosti“ (Lyrika Štefana Strážaya)*. Levoča : Modrý Peter, 2017, s. 40.

¹⁶ BOKNÍKOVÁ, A.: *K polymúzickosti Jána Števčeka*. In: *K dielu Jána Števčeka : pri príležitosti nedožitého 85. výročia narodenia literárneho vedca, pedagóga, prekladateľa*. Bratislava : Univerzita Komenského v Bratislave, 2015, s. 56.

¹⁷ Štúdiá vznikla v rámci grantového projektu VEGA 1/0123/18 *Poézia v poetologickej reflexii*.

- CULLER, J.: *Teorie lyriky*. Preložil Martin Pokorný. Praha : Karolinum, 2020.
- FOUCAULT, M.: *O jiných prostorech*. Preložil Petr Soukup. In: *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové, 1996, s. 71 – 86.
- FRIEDRICH, H.: *Struktura moderní lyriky*. Preložil František Ryčl. Brno : Host, 2005.
- HEIDEGGER, M.: *Budovat, bývat, myslet*. Preložil Marian Zervan. *Filozofia*, 57, 2002, č. 5, s. 361 – 371.
- HEIDEGGER, M.: Umění a prostor. Preložil Miroslav Petříček. *Výtvarné umění* 2/1991, s. 1 – 2.
- HODROVÁ, D.: *Chvála schoulení*. Praha: Malvern, 2011.
- JEDLIČKOVÁ, A.: *Prostor fikčního narativu: textová konstrukce, kulturní modely a mentální obrazy*. In: MALURA, J. – TOMÁŠEK, M. (eds.): *Město. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2011, s. 15 – 24.
- MÁCHA, P.: *Krajina a krajinomalba – výchozí teze ke studiu krajiny*. In: MALURA, J. – TOMÁŠEK, M. (eds.): *Krajina. Vytváření prostoru v literatuře a výtvarném umění*. Ostrava : Filozofická fakulta Ostravské univerzity, 2012, s. 40 – 53.
- MATEJOV, F.: *Štefan Strážay, Veciam na stole*. In: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 386 – 389.
- MERLEAU-PONTY, M.: *Oko a duch*. Praha : Obelisk, 1971.
- PĚTOVÁ, M.: *Prostorovost člověka a světa u pozdního Heideggera*. In: NOVOTNÝ, J. (ed.): *Člověk mezi rozprostraněností a krajinou. Studie k rozmanitosti chápání prostoru*. Praha : Togga, 2008, s. 39 – 53.
- RÉDEY, Z.: *Od „poézie vecí“ k „poetike vecnosti“ (Lyrika Štefana Strážaya)*. Levoča : Modrý Peter, 2017.
- SCHNEIDER, N.: *Still Life*. Köln : Taschen, 2009.
- STRÁŽAY, Š.: *Veciam na stole*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966.
- STRÁŽAY, Š.: *Básnické dielo*. Ed. Michal Jareš. Bratislava : Kalligram – ÚSIL SAV, 2011.
- ŠTEVČEK, J.: *Ján Števíček číta Štefana Strážaya*. *Romboid*, 14, 1979, č. 12, s. 16 – 19.
- ŠTEVČEK, J.: *Strážayova lyrika*. In: *Nové skice*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982, s. 173 – 184.

MEDZI MODERNOU A AVANTGARDOU POSTAVA ŽENY V PRÓZE DOMINIKA TATARKU PANNA ZÁZRAČNICA

Mgr. Jana Števlíková

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Štúdiá skúma kategóriu postavy v diele Dominika Tatarku *Panna Zázračnica*, a to s ohľadom na tradíciu zaužívaných typov ženských postáv v období fin de siècle. Popri nadväznosti na typy *femme fatale* či múza-inšpirátorka sa zameriava aj na postavu umelca ako výnimočnej i „prekliatej“ osobnosti, ktorú takisto akcentovalo obdobie moderny. Kategória postavy v próze Dominika Tatarku sa vníma aj v súvislosti s dobovými avantgardami, najmä so surrealizmom (respektíve s nadrealizmom), pričom príspevok sa snaží ukázať nadväznosť i ironizáciu postupov moderny v avantgarde. Materiálovým východiskom je prvé vydanie prózy *Panna Zázračnica* z roku 1944, ktoré najautentickejšie reflektuje autorov pôvodný zámer. Štúdiá sa však zmieňujú aj o základných odlišnostiach neskoršieho vydania i adaptácií prózy do podoby scenára.

Základné tendencie vývoja literatúry v prvej polovici štyridsiatych rokov 20. storočia

Od polovice tridsiatych rokov 20. storočia do ukončenia druhej svetovej vojny v oblasti prózy vrcholili lyrizačné tendencie¹, ktoré pôvodne vznikli ako snaha prekonať poetiku realizmu. Reakciou na extrémnu lyrizáciu prózy (najmä v tvorbe naturistov) bolo od začiatku štyridsiatych rokov 20. storočia úsilie skupiny autorov obnoviť epickosť. Oskár Čepan ich označil pojmom *básnici sujetu*² a priradil k nim aj ranú tvorbu Dominika Tatarku (1913 – 1989). Autorom pojmu bol samotný Tatarka³.

Do slovenskej literatúry od dvadsiatych rokov 20. storočia prenikali aj vplyvy avantgárd. Zatiaľ čo v próze sa už v tomto desaťročí prejavil najmä expresionizmus, v poézii to bol poetizmus a neskôr surrealizmus. Od polovice tridsiatych rokov 20. storočia práve surrealizmus (respektíve nadrealizmus ako slovenská podoba surrealizmu) predstavoval dominantu v slovenskej poézii. Označenie *nadrealizmus* sa však zrodilo až koncom tridsiatych rokov s cieľom odlíšiť sa od francúzskeho predobrazu, a to napríklad nadväznosťou na národnú tradíciu či odmietaním čisto automatického písania. Nadrealisti pri svojej tvorbe totiž zohľadňovali aj rozumovú zložku, spájajúc tak podvedomie, nevedomie a iracionalitu

¹ Podľa typológie Oskára Čepana. Pozri ČEPAN, O.: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.

² Tvorba týchto autorov sa podľa O. Čepana vyznačovala úsilím o obnovu epickosti a inováciu sujetu, ako aj prelínaním realizmu a intelektualizmu s iracionalitou a imaginatívnosťou. Pre ich postavy bol typický personalizmus a deziluzívnosť. V kontraste k prostému človeku spätému s prírodou preferovali postavu intelektuála v mestskom prostredí.

³ Použil ho v recenzii *Modrej katedrály* od Jána Červeňa (1919 – 1942), pozri –KA.: *Ján Červeň: Modrá katedrála*. Slovenské pohľady, 59, 1943, č. 4, s. 272 – 275.

s vedomím a racionalitou. Sen a nevedomie nepovažovali za oddelené od života, naopak, podľa nich spoločne s realitou tvorili takzvanú *nadrealitu*. Ich básnická tvorba výrazne inovovala oblasť obraznosti i verša. Nadrealistické hnutie sa netýkalo len poézie, ale zasahovalo umenie všeobecne. Výsledkom spolupráce na poli literatúry, výtvarného umenia, ale aj vedy boli viaceré spoločné zborníky⁴.

Próza Panna Zázračnica

Dominik Tatarka (1913 – 1989), prozaik, esejista, publicista a neskorší disident, debutoval súborom próz s prvkami existencializmu *V úzkosti hľadania* (1942), v ktorom uplatňuje vlastnú filozofiu týkajúcu sa potrieb modernej slovenskej prózy, vďaka čomu sa zaradil medzi básnikov sujetu. V štyridsiatych rokoch vyšla aj próza *Panna Zázračnica* (1944) či román *Farská republika* (1948), kde vykreslil fungovanie totality za slovenského štátu.

Tatarkovo druhé publikované prozaické dielo, novela *Panna Zázračnica*, vzniklo v čase vrcholiaceho nadrealizmu na Slovensku, v atmosfére, keď sa s ohľadom na historickú realitu overovali postoje avantgardného umenia a formoval sa nový koncept prózy. Touto prózou Tatarka v snahe obnoviť epickosť afirmatívne i parodizujúco využíva postupy takzvanej druhej moderny⁵ a moderny prelomu storočia⁶, ako aj prvky príznačné pre nadrealistickú poetiku.

Základom deja prózy, ktorá sa odohráva v Bratislave počas druhej svetovej vojny, je príchod študentky Anabelly do mesta s úmyslom zapísať sa na univerzitu. Anabella, ktorá vo vojne stráca blízkych, stretáva skupinu mladíkov-umelcov (Tristana, Vnuka, Kadanca, Ormisa a ďalších), pre ktorých sa stane múzou. Pri ich vzájomnom kontakte prechádza premenami a slúži ako podnet na rozpútanie ich predstavivosti a tvorivosti. Novela sa končí prekvapujúcim návratom k realite, banalite a triezvosti: Anabella sa odmieta ďalej zúčastňovať na hre premien. Rozšíri sa správa o jej smrti, hoci v skutočnosti len odišla z mesta na Oravu.

Pôvodné vydanie *Panny Zázračnice* vyšlo v roku 1944⁷, hoci na knižný trh sa pre Tatarkovu účasť v SNP dostalo až v roku 1945⁸. O dvadsať rokov neskôr, v roku 1964, uviedol Slovenský spisovateľ nové, upravené vydanie⁹. Okrem viac-menej zanedbateľných formálnych úprav (číslovanie kapitol) sa Tatarka rozhodol prikloniť k väčšej prehľadnosti a logickosti. Čitateľovi detailnejšie približuje postavu Anabelly a uvádza o nej viac informácií, takže oproti pôvodnému textu sa stáva „reálnejšou“. Tatarka takisto upravil záver prózy, vďaka čomu čiastočne pozmenil jej celkové vyznenie. Kým v prvom vydaní sa Anabella prestala

⁴ Zborníky *Áno a nie* (1938), *Sen a skutočnosť* (1940), *Vo dne a v noci* (1941) a *Pozdrav* (1942). Zborník *Pred tvárou všetkých* vyšiel až v roku 1965.

⁵ Pozri HABAJ, M.: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005. Habaj používa označenie *druhá moderna* v súvislosti s tvorbou autorov ako Tido Jozef Gašpar (1893 – 1972), Ján Hrušovský (1892 – 1975) či Ivan Horváth (1904 – 1960) z dvadsiatych rokov 20. storočia. Pomenovanie vyjadruje myšlienku nadväznosti prózy dvadsiatych rokov 20. storočia na poetiku moderny a fin de siècle.

⁶ S ohľadom na novší výskum literatúry prvej polovice 20. storočia by bolo možné hovoriť o premene prózy v etape modernizmu, ktorý obsiahol impulzy moderny i avantgárd. Pozri napríklad HABAJ, M. – HUČKOVÁ, D. a kol.: *Modernizmus v pohybe*. Bratislava : Veda, 2019.

⁷ TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944.

⁸ PAŠTÉKOVÁ, J.: *Panna Zázračnica*. In: CHMEL, Rudolf a kol.: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2006.

⁹ TATARKA, D.: *Panna zázračnica*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.

s chlapcami stretávať, pričom o tom, že nezomrela, sa postava Kadanca dozvedá vo vlaku od lesného inžiniera a próza sa končí výrobou posmrtných masiek, vo vydaní z roku 1964 postava inžiniera nefiguruje (to, že Anabella žije, zistil Kadanec priamo, pretože ju videl¹⁰) a text sa končí bitkou chlapcov.

V šesťdesiatych rokoch 20. storočia Tatarka prózu upravil ešte dvakrát, a to do podoby filmovej poviedky (1964¹¹) a literárneho scenára (1966¹²). Vo filmovej poviedke sa čitateľ stretáva s úplne odlišnou Anbellou: má ambíciu vydať sa, aby získala doklady, a je u nej vyjadrená aj telesnosť. Väčší priestor takisto získava postava Harvana a autor (okrem iného) opäť zmenil záver: postavy sa nikdy nedozvedajú, či Anabella skutočne žije. Podobný záver zvolil aj v literárnom scenári¹³.

K otázke nadväznosti na ženskú postavu v umení prelomu storočí

V období fin de siècle na prelome 19. a 20. storočia sa žena stala ústredným námetom umeleckého stvárnenia. V literatúre sa pri jej zobrazovaní vytráca psychologizácia, čím stráca rozmer plnohodnotnej postavy. Je vykreslená plocho a jej poslaním je dotvárať mužskú postavu, o čom svedčí aj existencia rôznych zaužívaných typov ženských postáv. Medzi najznámejšie patria *femme fatale*¹⁴, *femme fragile*¹⁵ a *femme enfant*¹⁶, ale obľúbený je aj typ múza-inšpirátorka či žena, ktorej predobrazom je buď čarovníka, mytologická, alebo bájna bytosť¹⁷. Prichádza k zaujímavému prerodu v zobrazení mužsko-ženských vzťahov, keď ženu charakterizujú iba mužove predstavy, túžby a fantázie – často sexuálnej povahy –, teda vystupuje len ako jeho projekcia, čo sa odráža aj na limitoch ich vzájomnej interakcie.

Tendencie z prelomu storočí sa v slovenskej literatúre objavujú s oneskorením aj v dvadsiatych, respektíve začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia v tvorbe autorov druhej moderny, a to najmä u Tida Jozefa Gašpara (1893 – 1972). V štyridsiatych rokoch sa tieto postupy revitalizujú. Na jednej strane sa vyzdvihuje ženský princíp a tematizuje sa fenomén „večnej“ ženy, napríklad v básnickej zbierke Valentína Beniaka (1894 – 1973) *Žofia* (1941) či v zbierke Vladimíra Reisela (1919 – 2007) *Temná Venuša* (bola napísaná v období medzi rokmi 1938 a 1940, vyšla však až v roku 1967). Na druhej strane sa konvencie moderny, prípadne druhej moderny, parodizujú a ironizujú¹⁸. Okrem Tatarku sa k téme vracia aj Ivan Horváth so svojou parodickou prózou *Život s Laurou* (1948). Horváth zachytáva podobný príbeh ako Tatarka, no zjednodušuje a odľahčuje ho, dokonca zosmiešňuje. Vzhľadom na svoju príslušnosť k prozaikom druhej moderny tak čiastočne paroduje aj vlastnú skoršiu tvorbu.

¹⁰ Aj tu badať drobnú úpravu – namiesto sánkovania je tu uvedené slovo lyžovačka.

¹¹ TATARKA, D.: *Panna zázračnica* (filmová poviedka). Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 5, s. 146 – 159; TATARKA, D.: *Panna zázračnica* (filmová poviedka). Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 6, s. 145 – 159.

¹² TATARKA, D.: *Panna zázračnica. Literárny scenár*. Bratislava : Tatran, 1966.

¹³ O adaptácii prózy do podoby scenára pozri MICHALOVIČ, Michal: *Panna zázračnica: od novely po reži-sérsky scenár*. Slovenské divadlo, 66, 2018, č. 1, s. 52 – 66.

¹⁴ Osudová démonická žena vyznačujúca sa mocou nad mužom, priznanou sexualitou a sklonmi ničieť.

¹⁵ Štíhla, chlapčensky pôsobiaca mladá žena s bledou až anemickou unavenou tvárou, u ktorej sa neprejavuje sexualita.

¹⁶ Mladučká žena-panna dievčensko-detského výzoru.

¹⁷ Víla, Salome, Medúza, čarodejnica, vampírka a pod.

¹⁸ Podstatou paródie je komické alebo posmešné napodobenie, zatiaľ čo podstatou irónie je zosmiešňovanie na základe opaku toho, čo sa očakáva.

Charakteristika základných motívov v próze moderny a ich úloha v rozvíjaní deja

Zobrazovanie ženských postáv v próze prvej polovice 20. storočia súvisí s viacerými motívami, ktoré sú kľúčové pre rozvíjanie deja. Vzhľadom na tendenciu pokladať vzťah ženskej a mužskej postavy za „osudový“, zásadným je moment stretnutia. Stretnutie a rozlúčenie príbeh zvyčajne determinujú a zmena sa často udeje až na konci rozprávania. Rovnako dôležité je sledovať, *kde* a *kedy* sa postavy stretli, pričom nejde len o rovinu príbehu (pre postavy „reálnu“), ale aj o miesto v kompozícii textu. S ohľadom na zdôrazňovanie pocitov, nálad a vnútorných stavov postáv je takisto určujúce, *kto* sa s *kým* stretol – teda to, akú mali postavy náladu a v akom boli duševnom rozpolžení. So zobrazovaním postáv v literatúre moderny, druhej moderny, ale aj v próze *Panna Zázračnica* sa totiž spája problém viacnásobnej identity, respektíve variability rôznych *ja*.

Osobnosť človeka (jeho prejav) je zložená z vlastností, ktoré mu boli dané, ale aj z toho, ako vidí a *chce* vidieť sám seba – z jeho autoštylizácie. Každé z jeho rôznych *ja* sa prejavuje v inej situácii, za iných okolností. Ale to, aký je, sa líši od toho, ako ho vidia ostatní – tí si o ňom vytvárajú svoju projekciu. Zároveň však platí, že *každý* jedinec môže v druhom človeku vidieť niekoho odlišného, preto identitu jednotlivca tvorí zároveň to, kým v realite je, a zároveň stovky projekcií iných. Kombináciou nastavenej „tváre“ účastníkov a ich aktuálnej nálady vzniká v momente stretnutia jedinečná situácia, ktorá produkuje unikátny vzťah aj vzájomné projekcie, ktoré potom tento vzťah ovplyvňujú. To zároveň znamená aj problém nepostihnuteľnosti, neprístupnosti, masky, dokonca možno až vyprázdnenosti subjektu.

Ďalším dôležitým činiteľom pre formovanie vzťahu medzi protagonistami je opozícia *dištancia verus kontakt*¹⁹, od ktorej sa odvíja niekoľko ďalších motivických okruhov. Postavy varujú medzi udržiavaním si odstupu, ktorý zachováva či dokonca prehlbuje očarenie ženou, a zblížením sa (buď telesne, alebo rozhovorom), ktoré ústi do dezilúzie – muž zisťuje, že žena nekorešponduje s jeho predstavou.

S vnímaním ženy ako čarovnej, priam nadľudskej či božskej bytosti, spôsobeným zachovaním si dištancie, súvisia motívy nehybnosti a pohybu, ako aj motív premeny. Ženská postava sa v prózach moderny či druhej moderny zvyčajne nepohybuje normálne, „ľudsky“ – nekráča, nebeží, neprichádza a neodchádza. Je jej prisúdená statickosť, ktorou sa podčiarkuje jej „funkcia“ pôsobiť ako obraz, umelecké dielo. Ak sa s ňou pohyb spája, ide predovšetkým o atypický druh pohybu – buď sa zdá, akoby sa vznášala, alebo tancuje. Zároveň je pre ňu typická takzvaná *estetika miznutia*²⁰, keď sa žena na scéne znenazdajky objaví a neskôr „záhadne“ mizne. S pohybom do istej miery súvisí aj motív premeny. Ženské postavy sa zdanlivo menia (zväčša na bájne bytosti), čo podčiarkuje „čarovnosť“, ktorá im bola prisúdená – hoci v skutočnosti sa menia jednotlivé projekcie mužskej postavy.

Zaujímavý protiklad sa objavuje aj v opise postáv. Zatiaľ čo pri mužských postavách sa detailne približuje ich vnútro a vonkajší opis takmer nebadať, pri ženských postavách je to naopak: psychologizácia absentuje, avšak veľký dôraz sa kladie práve na vonkajší opis, ktorý je často priam vyčerpávajúci. K ženským postavám sa viažu najrôznejšie opakujúce sa motívy (najčastejšie impresionistickej či secesnej proveniencie), dôležitá je farebnosť a jej symbolika, značná pozornosť sa venuje telesnosti.

¹⁹ HABAJ, M.: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005, s. 53 – 54.

²⁰ Tamže, s. 48 – 49.

V zobrazení mužsko-ženských vzťahov v období moderny a druhej moderny je zásadná aj kategória moci a ničiteľský aspekt. Jeden z dvojice disponuje mocou, druhý je, naopak, submisívny, čo často súvisí aj so sociálnym statusom postáv. V rámci ničiteľského aspektu možno sledovať opozície *deštrukcia verzus sebadeštrukcia* či *zraňovanie verzus sebzraňovanie*.

V závere jednotlivých próz sa vzťah protagonistov mnohokrát zásadne mení. Ukáže sa, kto z nich interakciu potreboval a z akého dôvodu, a ich identity sa oproti úvodnému stretnutiu zvyčajne menia. Pre mužské postavy sa preto ako podstatná javí opozícia *sen verzus realita*: muži majú tendenciu konať len v predstavách, avšak v realite zostávajú pasívnymi.

K analýze prózy *Panna Zázračnica*

Hra

Pre novelu *Panna Zázračnica* je v prvom rade príznačná hra ako niečo, čo je uvedomované. Ide o priznané pretvarovanie sa a predstieranie, že aj vonkajšia skutočnosť je iná ako v realite. Od problematiky hry sa odvíjajú aj ostatné črty diela – na rozdiel od tvorby autorov predošlej generácie. Postupy, ktoré od nich Dominik Tatarka prebral, nemajú v ich prózach základ v hre či v predstieraní, sú buď vnímané ako realita, alebo ako predstava. Postavy v nich nikdy nekonajú „akože“ – zakaždým buď konajú v skutočnosti, alebo v predstavách (čiže nekonajú).

Ak berieme do úvahy rozdelenie javu súvisiaceho s hraním (sa) na *hru (ludus)* a *hravosť (paidiu)*, ktoré uviedol R. Caillois, potom je dôležité spomenúť, že v Tatarkovom diele sa vyskytujú obe, hoci nie v rovnakej miere. Podľa P. Winczera totiž Caillois „paidiu, teda hravosť chápe ako bezstarostnú zábavu a voľnú, spontánnu aktivitu fantázie, nekontrolovanú, improvizovanú a nezáväznú, ktorá je živelným prejavom vitality a potreby sa uvoľniť. Protiváhou paidie je podľa francúzskeho filozofa kultúry ludus (hra), čiže potreba sputnať tento živel pevnými pravidlami a obmedzeniami, vyžadujúcimi si trpezlivosť, námahu, remeselnú zručnosť.“²¹

Postavy z diela *Panna Zázračnica* konajú počas svojho „predstierania“ spontánne, voľne, veľa improvizujú, miestami pripomínajú dokonca hrajúce sa deti. Avšak nejde o čistú hravosť – ich konanie má aj isté pravidlá, čím odkazuje na hru. Počínanie postáv nie je bezstarostné a nezáväzné, sú im prisúdené roly, ktoré „musia“ dodržiavať, platia nejaké obmedzenia v tom, čo si môžu dovoliť: „*Ale len potom sa pobadal, že hovorí nezodpovedne, nadšene. Zahanbil sa. V jeho krúžku sa zakazovalo hovoriť nadšene.*“²² alebo: „*Výrobné tajomstvo bolo sväté. Nik nemal právo byť zvedavý, ani naj dôvernejší priateľ nie.*“²³ Čiastočné obmedzenia a pravidlá súvisia s tým, že každý z účastníkov hry má od nej isté očakávania a vstupuje do nej s istým zámerom, ktorý možno nedáva najavo navonok, no uvedomuje si ho. Hravosť sa zasa spája s potrebou zabaviť sa, uvoľniť sa a nemyslieť na realitu, ktorá postavám nevyhovuje. Ide o túžbu spontánne konať podľa svojich predstáv, o túžbu, ktorá nie je v súlade so skutočnosťou. Takéto konanie reprezentuje slobodu.

²¹ WINCZER, P.: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 92.

²² TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 85.

²³ Tamže, s. 10.

Význam motívu stretnutia a problém subjektu

Čitateľ v novele *Panna Zázračnica* registruje niekoľko mužských postáv oproti jedinej ženskej postave (respektíve dvom). Muži vystupujú nielen ako jednotlivci, ale je pre nich príznačné aj združenie do skupiny. Ich prezentácia ako homogénneho kolektívu je prirodzená, keďže sami sa doň začleňujú, rovnako ich spája aj to, že sú umelcami²⁴. Oproti ženskej postave, Anabelle, sa preto v niektorých situáciách vymedzujú mužské postavy ako jednotlivci a v niektorých zasa ako celok – skupina.

K prvému kontaktu medzi ženskou postavou a mužskými postavami prichádza v priestore veľkomesta (Bratislavy), každý z chlapcov sa však s Anabellou stretol inde a v inom čase – Tristan na železničnej stanici, Ormis na ulici, zvyšok na pôde univerzity a pod. V rámci kompozície sa postavy stretli hneď v úvode prózy a ich vzťah bol čitateľovi priblížený od začiatku jeho vzniku až po koniec. Čas stretnutia sa na „reálnej“ rovine dá identifikovať ako súčasnosť: šlo o obdobie druhej svetovej vojny, a keďže sa Anabella prišla zapísať do siedmeho semestra na univerzite, zrejme pôjde o jesenné obdobie. Ako prvý Anabellu stretol Tristan – v noci, ktorú dievča trávilo na vlakovej stanici. Keďže budúci vzťah postáv sa odvíja od toho, *kým* v čase stretnutia sú, je zásadné, že študenti stretávajú Anabellu v období, keď sa každý z nich, ale aj ich skupina ako celok, prejavuje práve cez svoje autoštylizácie. Každá z mužských postáv žila skutočný, reálny život, no ten sa javil nepostačujúci, a tak vznikli autoštylizácie podľa vlastných preferencií a snov. Jasne je to vidieť napríklad na postave Tristana²⁵. Jeho reálnu identitu vyjadruje jeho skutočné meno: Peter Durdík. To, ako sa vidí on sám, respektíve *kým* by chcel byť, vytvára autoštylizáciu o ňom. Toto jeho *ja* „pomenovali“ Tristan. Pre mužské postavy tohto diela je charakteristická túžba byť vnímaný práve cez svoju priznanú, umeleckú/umelú autoštylizáciu (zatiaľ čo v skutočnosti autoštylizácia býva zväčša nevedomovaná a stotožnená s realitou). V rámci skupiny študentov sa objavuje tendencia autoštylizáciu podporovať. Sami seba vnímajú (respektíve chcú vnímať) ako jedinečných umelcov s nesmierne zaujímavým životom (autoštylizácia kolektívu). V úvode prózy hľadajú niekoho (niečo), kto by ich narcistické autoštylizácie podporil. Zároveň však celú problematiku hry, predstierania a uprednostňovania sna možno vnímať aj ako snahu uniknúť krutej vojnovnej realite. Mužský prvok teda na začiatku charakterizuje hľadanie podpory vo vytváraní si krajšej „reality“²⁶.

Ženská postava, Anabella, sa v úvode prózy objavuje ako zničená či vyprázdnená, čo súvisí so stratou blízkych vo vojne. Charakterizuje ju smútok, želanie zomrieť, strach či plachosť. Strata záujmu o vlastný život spôsobila, že si „zvlieka“ svoju identitu, objavuje sa prázdna, je z nej akási „tabula rasa“. „Hru“ mladíkov prijíma a všetky projekcie (každého

²⁴ Postava umelca bola dôležitá už pre obdobie fin de siècle a odvtedy sa v literatúre opakuje – najmä vtedy, keď daná literatúra na toto obdobie odkazuje.

²⁵ Meno Tristan môže byť alúziou na príbeh o Tristanovi a Izolde či odvolaním sa na predstaviteľa dadaizmu Tristana Tzaru (1896 – 1963).

²⁶ Tento moment upozorňuje na problém vzťahu reality a predstáv, respektíve docenenia umeleckej reality. V istých pasážach sa skutočnosť a predstava či predstieranie prelínajú natoľko, že čitateľ takmer nie je schopný rozlíšiť, čo je „pravda“, čím vzniká dojem nejednoznačnosti. Autor sa tak približuje konceptu nadreality, ktorá vzniká spojením sna a reality. Pozri napríklad BAKOŠ, V.: *Stretnutie scientizmu a surrealizmu v slovenskom prostredí*. In: CVRKAL, I. – PAŠTEKOVÁ, S. a kol.: *Európske literárne avantgardy 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2005, s. 53.

z nich), spojené do jednej „skupinovej“ projekcie, pretvára na svoju novú identitu²⁷ (pričom projekcie jednotlivcov tvoria jej jednotlivé tváre). V skutočnosti si však k svojej vlastnej identite, ktorá, samozrejme, celkom zmiznúť nemohla, pridala autoštylizáciu (vytvorenú z projekcií iných, respektíve zo skupinovej projekcie). Kým jej reálnu identitu môžeme nazývať jej skutočným menom, Anabella, jej autoštylizácia/projekcia mužského prvku by mohla byť pomenovaná práve Panna Zázračnica, ktorej je prisúdená rola inšpirátorky, múzy, prípadne „osudovej“ ženy.

Sám rozprávač v texte uvádza: „... vymýšľali si o nej každý podľa svojej prirodzenosti...“²⁸. Znamená to, že pre každú z mužských postáv bola Anabella niekým iným v závislosti od toho, aké boli a po čom túžili. V ich projekciách o nej sa odrážalo ich vlastné vnútro a ona týmto projekciám prispôbovala aj svoje správanie: „S *Tristanom* bola vzdušne úchylná – živel na dýchanie. S *Vnukom* v temnotách elektrická, bavili sa na prskanie iskier. S *Vratkom* červená niť na blúdenie izbami, bavili sa na spájanie detských príhod. S *Uhrom* musela byť dávna, ďaleká, *cíp de l' Ile de Seine* najčastejšie, hlboko prečnievajúci do iného živlu. S *Kadancom* sa dotýkala tykadlami neznámych ľudí, bavili sa na panoptikum. S *chlapcom Buntom* prírodná, zátišie s hroznom alebo vázou. Postáli zavše na rohoch tichých ulíc. So starým pánom, ktorý sa navliekol mimovoľne na jej červenú niť, bola vnučkou, nazývala za oponu alebo škárou, tak veľmi sa s ním bála staroby.“²⁹ Pre všetkých však bola tou istou Pannou Zázračnicou.

Anabella projekcie mužských postáv o sebe prijíma z niekoľkých dôvodov. Cíti potrebu pomôcť im ako umelcom v procese tvorby, no najmä ako ľuďom, ktorí si chceli „vytvoriť“ krajšiu realitu, než bola tá, ktorú práve prežívali (v tomto zmysle je aj umelecká realita vytvárajúca krásu variantom krajšieho sveta). Zároveň však pomáha skonštruovať lepšiu skutočnosť aj sebe samej tým, že (sa) „hrá“. Pomáha jej to zabúdať na fakt, že vo vojne prišla o rodičov. Ďalším z dôvodov je aj radosť z toho, že je stredobodom pozornosti.

Napriek tomu, že Anabella trávila veľa času v kontakte s mužskými postavami, z ich strany nedochádza ku sklamaniam ako dôsledku „spoznania“ ženskej postavy (prostredníctvom rozhovoru či telesného styku) v prózach autorov druhej moderny. Hoci sa na prvý pohľad môže zdať, že vo vzájomnom vzťahu postáv došlo k vytvoreniu intimity („spoznaniu“), v skutočnosti si medzi sebou stále udržiavajú dištanciu – a to práve tým, že sa hrajú. Anabella sama predstiera, že je taká, ako oni chcú. Svoju rolu múzy prijíma a racionálne si ju uvedomuje: „... celú si ma vymysleli...“³⁰. V tomto diele dezilúzia nastáva až pri záverečnom zistení pravdy o Anabellinom reálnom bytí a identite – to, že sa stretáva aj s inými ľuďmi (mužmi), že v skutočnosti nezomrela a že je len „obyčajná“ dievča zo Zázrivej. Dezilúzia je však v próze anticipovaná už skôr: mužské postavy si jasne uvedomujú, že Panna Zázračnica je len projekcia, ale keďže uprednostňujú predstavy a sny, nechcú si to pripustiť otvorene. Ako bude priblížené nižšie, ona sama napokon zničí to (tú), čo mužské postavy vytvorili.

²⁷ „V ateliéri sa stala prirodzenou, ako by ju nebolo možno oddeliť od iných vecí. Stratila osobnosť, preto sa stotožnila so všetkým.“ (TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 45.)

²⁸ Tamže, s. 78.

²⁹ Tamže, s. 46.

³⁰ Tamže, s. 41.

Zázrak a Panna Zázračnica

Pomenovanie projekcie mužských postáv i Anabellej autoštylizácie – Panna Zázračnica – môže súvisieť s tradičnými názvami pradávnych mytologických, bájných či inak čarovných bytostí, v našom kontexte viazaných na povesti a folklór. Mnohým z nich bola pripisovaná panenskost'³¹, ktorá bola už sama osebe opradená mystikou. Označením *zázračnica* je zasa explicitne vyjadrená viera v jej neobyčajnosť a čarovné schopnosti. Kategória zázračnosti sa však objavuje aj v dobových úvahách o estetike – novosť, prekvapivosť, efekt údivu či zázraku sa objavoval v koncepciách katolíckej moderny i surrealistov. Z hľadiska vnútoliterárneho nadväzovania meno takisto asocjuje spojitosť s baladou Janka Kráľa (1822 – 1876) *Zakliata panna vo Váhu a divný Janko* (1844). V oboch názvoch sa stretávame s označením *panna* a korelačnou dvojicou *zázračnica* – *zakliata*³². Kráľov hrdina divný Janko aj Tatarkova mužská postava Tristan skočili pre svoju „pannu“ do rieky. S oboma ženskými postavami sa takisto spája vodný živel.

V novele *Panna Zázračnica* sa motív vody objavuje od začiatku do konca. Nejde len o vodu ako takú, tento motív sa obmieňa, respektíve dopĺňa inými motívmi, ktoré s ňou súvisia: voda, vodstvo, Dunaj, vlny, prúd, rieka, more, pena, vír, ryba, námorníci, vodné vtáky, vodné stromy, loď, čln, lastúra a pod.: „*Potom, keď obsiahla všetko, všetko vo svojom tele ako pena na víre, prebudila sa zo sna do riečneho sna úžasnej rieky. (...) Bola by skočila do hlbín, alebo roztancovala sa po hladine.*“³³ Voda tradične reprezentuje ženský prvok, je považovaná za symbol prerodu³⁴, čo korešponduje s premenou Anabelly.

Ďalšie frekventované motívy súvisia s vesmírom či vesmírnymi telesami: hviezdy, nebo, svetelné roky, obežná dráha, vesmírny prach, mesiac či „*kontemplácia hviezdneho archipelu*“³⁵. Objavujú sa aj zmienky o elektrine, prskaní či iskrení: „*... zo samej Panny elektrické iskry prskaly.*“³⁶ V próze sa vyskytnú aj motívy súvisiace s cirkusom, lunaparkom alebo s artistami, ktoré evokujú poetizmus, ale aj dadaizmus. Najmarkantnejšie je to v scéne, v ktorej sa Tristan s Anabellou vyberú starodávnym kočom na výlet: „*Aby protiklad k skutočnosti bol čo najodvážnejší, podľa toho dal si zapriať i kobyľku. (Musel síce oči prižmúriť, lebo nebola celkom taká ako cirkusové koníky, ktoré sa mu promenovali vo vysnenom cirkuse. Nie dosť chudá a melancholická.) Ale mala chochol, strapce v hrive vpletené a hrkálky. Div nie poník, na ktorom sa hojdal ako chlapec v parku.*“³⁷ Oblečenie Kadanca rovnako zodpovedá štýlu komedianta: „*Oblečením, najskôr azda len z rozmaru, že mu to tak sišlo na um, chcel pripomínať, a aj sa mu to podarilo, kohosi ako artistu... (...) Fúziky sa mu tiež podarilo vypestovať do veľmi jemnej komičnosti. Celý Kadanec v šatočkách vždy akosi prikrátkych veľmi výrazne predstavoval kohosi, čo sa ani sám nemôže brať vážne.*“³⁸ Podobne Tristanovo oblečenie pôsobí rušivo: „*Medzi mladými vyparadenými pármí Tristan sedel rozvalený v ošklivej baretke, kriklavej, až hrôza. Miesto košele mal biele tričko s priliehavým obojkom okolo krku. Malý hrudníček, obtiahnutý bielym tričkom, bola vtáčia*

³¹ S panenskost'ou súviseli napríklad morské panny, v našej kultúre vodné panny či víly, čo boli duše predčasne zomrelých mladých dievčat, a pod.

³² *Zázračnica* a *zakliata* ako tie, ktoré determinuje čarovná moc (buď ňou disponujú, alebo sú jej podriadené).

³³ TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 77.

³⁴ BACHELARD, G.: *Voda a sny*. Praha : Mladá fronta, 1997.

³⁵ TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 62.

³⁶ Tamže, s. 61.

³⁷ Tamže, s. 48.

³⁸ Tamže, s. 58.

hrud'.³⁹ Počínanie chlapcov takisto súvisí s motívom cirkusovej drezúry: „*Ked' vstúpila, chlapci sklonili hrivy a utiahli sa do kútov. To vari Tristan bičom zapráskal...*“⁴⁰

Atypické predmety či javy ako jantár, kryštál, astrológia, amulet, brilianty, drahé kamene, alchýmia, zodiak, koreň mandragora a ďalšie, ktoré sa v novele vyskytnú, pripomínajú exkluzivitu a artistnosť, o ktorú sa usilovali dekadentní umelci i surrealisti. Rovnako spôsob, akým „umelci“ v diele žijú, odkazuje na združovanie a počínanie „prekliatych“ i surrealistických umelcov – napríklad spôsob, akým „vyrábajú“ („destilujú“) umenie, odkazy na ich „výrobné tajomstvá“, Vnukovo laboratórium skrývajúce predmety, ktoré mu majú pomôcť nájsť inšpiráciu (konkrétne napríklad vyťahovanie papierikov so zvláštne znejúcimi slovami z bubna), a pod. Cez estetiku surrealistického výtvarného umenia možno vnímať aj motív lastúry či priestory v diele: napríklad Tristanov opis stretnutia s Anabellou v kryte evokuje pohyb labyrintickým priestorom plným nástrah.

Smrť ako téma novely

Panne Zázračnici ako projekcii umelcov a autoštylizácii Anabelly je prisúdená aj úloha múzy-inšpirátorky. Primárnou funkciou múzy je inšpirovať⁴¹: vnuknúť nápad, privodiť umelcovi chuť tvoriť, vnieť do života umenie. Tvorba je pre umelca prejavom túžby zanechať po sebe stopu. Keďže človek sa bojí smrti, konečnosti, zániku, má potrebu vytvárať niečo, čo po ňom zostane naveky. Anabella i preto akceptuje hru, ktorú „navrhli“ chlapci, stáva sa jej súčasťou a podriaďuje sa jej, čím „potvrďuje“, že ich sny sú „zhmotnenou realitou“, „pravdou“. Na to, aby sa hra mužských postáv stala „realitou“, potrebovali niekoho zvonka, kto im to potvrdí. Keďže sa Anabella ako cudzia osoba z vonkajšieho, reálneho sveta stala súčasťou ich hry, posilnila ich presvedčenie o skutočnosti predstieraného sveta. Ako múza Panna Zázračnica nielen navodila inšpiráciu k umeleckej tvorbe, ktorá môže pretrvať aj po skončení života, ale zároveň „odvracia“ smrť aj tým, že im pomáha zabudnúť na realitu druhej svetovej vojny. V Tatarkovej novele *Panna Zázračnica* je teda primárny vzťah umelec – múza, nie muž – žena. Postava umelca je zároveň autoštylizáciou muža a múza je jeho projekciou, ktorá má prednosť pred reálnou ženou. Umelec takisto (na rozdiel od muža-neumelca) výraznejšie pociťuje potrebu inej, umeleckejšej reality, čo v tomto prípade znamená aj krajšej od skutočnosti, ktorú tvorilo vojnové utrpenie.

Motív smrti je teda jedným z hlavných významových prvkov Tatarkovej novely, hoci vojna (ako „zdroj“ smrti) je oproti príbehu postáv zatlačená do úzadia. So ženskou postavou sa motív smrti spája ambivalentným spôsobom. Anabella si v dôsledku tragickej straty rodičov vo vojne smrť želala, hoci spočiatku sa jej – rovnako ako ostatní – bála: „*Neviem, či mi porozumiete, Veronka. Pred smrťou celý ten čas som unikala... (...) Teraz mi aj to uniká, pred čím som prchala...*“⁴². Odrazu však bola sama pre seba mŕtva a už len vyčkávala, kedy smrť postihne aj jej telesnú schránku, s čím korešponduje aj opis jej postavy. Anabella pôsobí ako bez života. Nielenže má sivé oči, čierne vlasy a kontrastne k tomu výrazne bielu pleť („*Oboje akosi zvnútra žiarilo, čierne čiernou a bledá tvár i zvnútra bledá, belšia, nevedno prečo, ako v skutočnosti.*“⁴³), ale keďže smúti za mŕtvymi blízkymi, aj jej oblečenie je vždy

³⁹ Tamže, s. 53.

⁴⁰ Tamže, s. 61.

⁴¹ Z pôvodného latinského slova *in-spirare*, čo znamená *vdychovať*.

⁴² TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin: Matica slovenská, 1944, s. 41.

⁴³ Tamže, s. 18.

čierne: „Na pokrkvanom koberci sedela, celá v čiernom, hladká. Nad obrázkom padaly jej čierne vlasy do tváre.“⁴⁴ Jej postava je vždy zobrazená čiernobielo, bez ďalších farieb. V istých scénach sa s ňou dáva do súvisu aj motív mesiaca, svit lunny, ktorý jej bezfarebnosť dopĺňa a ktorý sa vyskytuje ako kontrast voči tme noci. Ani pri svetle žltých ruží sa pleť dievčaťa neopisuje cez oživenú farebnosť, objavuje sa len tlmené svetlo: „Z ruky i z tácie, ktorú držal na bruchu, šľahlo na nich všetkých žlté svetlo jemne dočervena. V rovine s tvárou Anabelly postál so svetelnými ružami. Na matnú pleť Anabelly zasálalo. Obe svetlá sa doplnily.“⁴⁵ Často sa spomína kontrast medzi svetlom a temnotou: „Temná Anabella svetlo v temnotách.“⁴⁶

Mužské postavy však majú zo smrti strach a nimi vytvorená projekcia, múza Panna Zázračnica, im má pomôcť zabudnúť na ňu. Vzniká tak paradoxná situácia, že osoba ženy, ktorá smrť „vzýva“, ju má zároveň pomôcť aj zahnať. Panna Zázračnica teda reprezentuje život (v sne). Anabella sa sama nakoniec prikloní k životu, no nespraví tak v dôsledku hry a predstierania, ktoré ju spájajú so skupinou mladých umelcov. Ich spoločná hra jej len pomáha zabudnúť na skutočnosť. Navrátiť sa k životu jej pomôže sochár Harvan – a to tak, že jej, paradoxne, umožní „prežiť vlastnú smrť“, po ktorej tak túžila: „Získal si ma nevedomky, Michal, pre život, akýkoľvek, i pre najbiednejší. Ďakujem, Michal.“⁴⁷ V tejto epizóde sa objavuje maska, ktorú z vosku odlieva Harvan podľa Anabellej tváre. Motív masky v novele funguje ako symbol na dvoch úrovniach. Pre ženskú postavu symbolizuje smrť (vďaka nej ju „prežila“), takže na tejto úrovni vnímame daný motív ako posmrtnú masku. Keď však Harvan pošle masky žiarlivým mužským postavám, motív vnímame už cez optiku masky-persóny ako prvku prekrývajúceho pravú identitu. Zároveň maska vyjadruje rozchod ženskej postavy so skupinou umelcov: Anabella im symbolicky „vracia“ svoju projekciu: umeleckú/umelú tvár, ktorú jej oni vytvorili (aj v tomto prípade však môže ísť o posmrtnú masku – posmrtnú masku Panny Zázračnice, ktorá „zomrela“.)

Pretváranie významov moderny v próze Dominika Tatarku

Tatarka postupy predstaviteľov druhej moderny (najmä Tida Jozefa Gašpara) do istej miery pretvoril. Nielenže z konania postáv čitateľ pochopí, že im ide len o hru a predstieranie, ale ich preferenciu života vo fantázii im „kazí“ aj samotný rozprávač. Do textu sú napríklad pridávané pasáže či slová, ktoré majú zjavne upozorniť na to, že celé počínanie postáv je len hra a ich vnímanie Anabelly aj seba samých je iba projekcia či autoštylizácia: „Musel sa on stále ešte hrať a dačo si vymýšľať.“⁴⁸ alebo: „... vymýšľali si o nej každý podľa svojej prirodzenosti...“⁴⁹, dokonca: „V kruhu mladých ľudí, ktorí sa vyžívali viac vo fantázii než v skutočnosti...“⁵⁰ Rozdiel medzi prístupom autorov moderny, respektíve druhej moderny a Tatarkom je aj v tom, že Tatarka mnoho situácií vo svojom diele paroduje, napríklad upozorňuje na pozérstvo: „... že sa dokonca začali obávať, že Tristan urobil celkom obyčajný

⁴⁴ Tamže, s. 70.

⁴⁵ Tamže, s. 79.

⁴⁶ Tamže, s. 75. Tento citát súvisí aj s už spomínanou problematikou dvojakeho súvisu ženskej postavy so smrťou. Výraz *svetlo v temnotách* však zároveň odkazuje na latinskú frázu *lux in tenebris*, pochádzajúcu z *Jánovho evanjelia* (1, 5).

⁴⁷ TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 118.

⁴⁸ Tamže, s. 11.

⁴⁹ Tamže, s. 78.

⁵⁰ Tamže, s. 58.

*pokus o samovraždu.*⁵¹ (pokus o samovraždu ako niečo „obyčajné“, čoho by sa mali „obávať“). Tatarka teda fantáziu, to tajomné a neskutočné, vyvažuje a koriguje realitou, ktorá je jednoduchá, priam banálna, prostá a obyčajná. Vo fantázii sa deje viac ako v realite, respektíve realita neprináša to, čo od nej očakávajú, a preto je potrebné ju modelovať podľa vlastných prianí. Dobrým príkladom je scéna vo Vnukovom laboratóriu, kde on a Anabella použijú všetky predmety, ktoré si hromadil ako zdroj inšpirácie, len aby si „vyrobili“ výnimočnú, priam zázračnú chvíľu, na ktorú si budú celý život pamätať. Rozprávač takisto necháva aj mužské postavy otvorene priznať, že vedia, že všetko len predstierajú (a preháňajú): „*Anabella neexistuje.*“⁵² alebo: „*Čosi bolo smiešneho, ba i nesmyselne preuveličeného v situácii.*“⁵³

Ďalším postupom odlišným od moderny a druhej moderny je aj to, že Tatarka dáva postave ženy tiež priestor vyjadriť sa. Anabellin pohľad na celú situáciu je priblížený rovnako ako pohľad chlapcov, nie je vynechaný či zahmlievajú. Sú opísané jej skutočné pocity⁵⁴, nehovoriac o vedomí a následnej akceptácii toho, že mužský prvok ju nevníma cez jej reálne ja. Zatiaľ čo Panna Zázračnica, ideálny obraz, projekcia, je zobrazená v súlade s trendom z prelomu storočí, čiže plocho ako číra predstava či typ, Anabella dostáva priestor na vlastné rozhodnutia, prejavuje sa jej vnútro, má vlastnú vôľu, a tak vystupuje ako individualita.

Anabella sa neprejavuje telesnosťou či sexualitou⁵⁵ a ani projekcie chlapcov sa týmito sférami nezaobierajú. Výnimkou je len úvodné stretnutie s Gallom, ktorý ju ako jediný vníma na spojnici femme fatale verus femme fragile: „*Potom, ako sa zdalo asistentovi, dáma celá v čiernom pred očami sa mu menila, ako sa jej uvoľňovali črty v tvári, v dievčenskú podobu. Bola dievča, ktoré prišlo zďaleka, veľmi plaché, neprítomné, čoraz vzdialenejšie na pohľad. Bola sestra; pohlo sa v ňom čosi priblížiť sa, pohladkať ju po čiernych vlasoch; dievča: začnelo sa mu po čomsi vzdialenom, bol by sa s ňou dovedna poľutoval, že je krátkozraký; bola panna, útla biela soška, celá pred ním obnažená, z mliečnej hmoty domodra: zmrazilo to v jeho tele strachom. Blyskla na neho, a že tie čierne vlasy jej padali a roztriasali sa po tvári a pleciach v chaotickom neporiadku, vnukla sa mu oplzlosť. Z hlbín jeho zmyselnej predstavy sa zajagalo: Zvrátená. (...) ...bol by sa ustálil, že je ľahká a že sa dal ňou ľahko napáliť...*“⁵⁶. Z jej možného mileneckého vzťahu so starým pánom sú mužské postavy síce zhrozené, avšak nie preto, že by sa zaoberali jej sexualitou: pociťujú to skôr ako „zradu“ voči svojej skupine a svojej projekcii.

Hoci sa postava Anabelly neprejavuje telom či priznanou sexualitou, nie je typom femme enfant alebo femme fragile s potláčanou sexualitou. Rozmer sexuality sa pre dielo javí ako nepodstatný, keďže telesnosti sa Anabella „vzdala“ – stratila ju, pretože pre ňu už nebola dôležitá. Po smrti blízkych vo vojne rezignuje na život a „vzýva“ smrť. Formou smrti je aj to,

⁵¹ Tamže, s. 31.

⁵² Tamže, s. 42.

⁵³ Tamže, s. 72.

⁵⁴ „*Osobné vlákna potrhané, pneo prázdne, ulity vyľudnené, nepravdepodobné po odchode, ochromená v činnosti, bezútešná v nečinnosti, s chorobnou túžbou rozložiť sa, skončiť, vzdať sa a zomrieť, Anabella zúfala, keď jej znova prichodilo zaľudniť nový priestor, pusté mesto.*“ (Tamže, s. 44.)

⁵⁵ Sledujeme len akési náznaky – napríklad cez motív lastúry, ktorú Vnuk na jednom mieste pripodobňuje k Anabelle. Samozrejme, to platí len pre prvú verziu textu – v rámci filmovej poviedky sa telesnosť stáva dôležitou.

⁵⁶ TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944, s. 18 – 19.

že si „zvliekla“ svoju identitu. Ostáva jej len („živé“) telo ako prázdna schránka, ktorá vyčkáva na svoj koniec (duševná verzus telesná smrť).

V diele *Panna Zázračnica* takisto absentuje estetika miznutia, pretože Anabelle je už od začiatku priznaná aj realnosť. Napriek tomu sa objavuje motív pohybu, podobný moderne a druhej moderne. Zatiaľ čo reálna Anabella sa prejavuje normálnym, prirodzeným pohybom, projekcia Anabelly, Panna Zázračnica, už „vykonáva“ pohyb, ktorý je neprirodzený. Ide o často využívaný tanec či o „vznášanie sa“⁵⁷. Úplná statickosť sa pri ženskej postave tohto diela neobjavuje, avšak stretáme sa s jej vnímaním ako obrazu, umeleckého diela. Keďže Anabella bola múzou, stala sa predobrazom pre mnohé výtvyry mužských protagonistov. No vnímaná ako umelecké dielo bola aj v čase, keď práve nikomu nestála modelom.⁵⁸

Postava Anabelly neobsahuje v moderne akcentovaný konflikt pozitívneho a negatívneho princípu⁵⁹, ide skôr o jej „funkciu“ rozvíriť fantáziu. S ohľadom na zázračné a nadprirodzené vlastnosti, asociované s mytologickými, bájnymi či rozprávkovými bytosťami, Anabella evokuje najskôr vílu, bohyňu či inú mocnú bytosť. Pôsobí, akoby poznala mnoho tajomstiev súvisiacich so životom i smrťou. Spájajú sa s ňou legendy či povesti. Je výnimočná a ovláda kúzla. V čase tancovania pripomína biblickú Salome, v momentoch, keď spieva, zasa mytologickú sirénu. Rozprávač ju ďalej nazve Medúzou či Kirké. „Objektívne“ sa dá opísať ako mladé dievča (už nie dieťa a ešte nie celkom žena) s hladkými čiernymi vlasmi, s výrazne bledou až bielou pleťou a veľkými sivými očami. Viac sa však o jej vzhľade nedozvedáme, vždy keď sa k nemu rozprávač vracia, všíma si len tieto tri časti jej tela. Farba jej vlasov, pleti a očí takisto podčiarkujú jej vnímanie ako „neľudskej“, respektíve „nadľudskej“ bytosti, pretože ostrý kontrast čiernej a bielej v kombinácii s atypickou farbou očí pôsobí na prvý pohľad inak, výnimočne. Keďže Anabella je napriek projekciám stále vnímaná ako reálne dievča, nesúvisí s ňou ani motív premeny, ktorý si vyžaduje „presvedčenie“, že čarovné schopnosti ženskej postavy sú skutočné. Jej premena je síce v diele niekoľkokrát naznačená, no vždy vyplýva z hry (uvedomovaného predstierania).

Zatiaľ čo v období fin de siècle i druhej moderny sa medzi mužskou a ženskou postavou objavoval boj o moc, prevahu, priam nadvládu, v Tatarkovej próze sa tento motív neuplatnil. Postavy hrajú hru, ktorá vyžaduje dohodu oboch strán. Ak sa aj postava Anabelly vyznačuje mocou nad mužmi, nejde o viditeľnú prevahu – postavy sa len „hrajú“, že ju má, predstierajú to a toto predstieranie je, ako bolo už spomenuté, uvedomované. Rovnako sa nevyžívajú motívy deštrukcie verzus sebadeštrukcie a zraňovania verzus sebazraňovania. Reálna ženská postava síce túži zomrieť, avšak nesnaží sa o to konkrétnymi činmi a napokon sa prikloní k životu⁶⁰. Zároveň zničí svoju projekciu (zničí to, čo vytvorili mužské postavy v spolupráci s ňou samotnou).

Záver

Tatarkova novela *Panna Zázračnica* prezrádza autorovo literárne vzdelanie a tvorivé nadväzovanie na doterajší literárny vývoj, najmä na obdobie fin de siècle a tvorbu autorov

⁵⁷ „Vznášala sa bosá po zemi, vzniesla sa na nízky gauč...“ (Tamže, s. 61.)

⁵⁸ Ide najmä na scénu vo vinárni, kde si maliar Uher všímal farbu, akú vyžarovala Anabellina pleť.

⁵⁹ Takto ju vidí len postava Galla v úvode príbehu.

⁶⁰ Je pravda, že v scéne, v ktorej jej Harvan vytváral posmrtnú masku, takmer umrela a prijala to pokojne, dokonca sa tešila nápadu predstierať smrť, avšak aj tu šlo len o hru – o hru na smrť.

tzv. druhej moderny, ako aj reflektovanie dobovej avantgardnej praxe (dadaizmus, poetizmus, surrealizmus). Ich postupy využíva a zároveň pretvára. Na rozdiel od moderny Tatar-kove postavy vedome, v procese hry, vytvárajú náhradnú identitu a realitu, čím súčasne unikajú dobovej skutočnosti. Dielo zároveň postavu umelca ironizuje, a to s ohľadom na koncept výnimočnosti a narcizmu. Zásadným rozdielom oproti moderne je takisto vedomie a participácia ženskej postavy na vytvorení projekcie. Ženskú postavu v *Panne Zázračnici* možno označiť ako múzu-inšpirátorku. Jej „funkciou“ bolo – rovnako ako v prípade mužských postáv umelcov – vytvárať projekciu krajšieho sveta, čo súviselo aj so snahou prekonať hrozbu smrti a zániku.

LITERATÚRA

- BACHELARD, G.: *Voda a sny*. Praha : Mladá fronta, 1997.
- CVRKAL, I. – PAŠTEKOVÁ, S a kol.: *Európske literárne avantgardy 20. storočia*. Bratislava : Veda, 2005.
- CVRKAL, I. a kol.: *Kapitoly z moderny a avantgardy*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1992.
- CVRKAL, I. et al.: *Kapitoly z moderny a avantgardy II*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied, 1995.
- ČEPAN, O.: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
- HABAJ, M.: *Druhá moderna*. Bratislava : Ars Poetica, 2005.
- HABAJ, M. – HUČKOVÁ, D. a kol.: *Modernizmus v pohybe*. Bratislava : Veda, 2019.
- HAMADA, M. (ed.): *Nadrealizmus – Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram, 2006.
- HUČKOVÁ, D.: *Hľadanie moderny*. Bratislava : Ars Poetica, 2009.
- HUČKOVÁ, D.: *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava : Kalligram, 2014.
- HUČKOVÁ, D.: *Slovenská moderna*. Bratislava : Kalligram, 2011.
- CHMEL, R. a kol.: *Slovník diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2006.
- MARČOK, V.: *Nadrealistické momenty v sujete Tatarckovej Panny Zázračnice*. Slovenské pohľady, 85, 1969, č. 3, s. 8–13.
- MICHALOVIČ, M.: *Panna zázračnica: od novely po režisérsky scenár*. Slovenské divadlo, 66, 2018, č. 1, s. 52–66.
- MIKULA, V. a kol.: *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- TATARKA, D.: *Panna Zázračnica*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1944.
- TATARKA, D.: *Panna zázračnica*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1964.
- TATARKA, D.: *Panna zázračnica (filmová poviedka)*. Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 5, s. 146–159.
- TATARKA, D.: *Panna zázračnica (filmová poviedka)*. Slovenské pohľady, 80, 1964, č. 6, s. 145–159.
- TATARKA, D.: *Panna zázračnica. Literárny scenár*. Bratislava : Tatran, 1966.
- WINCZER, P.: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Slovensko, Poľsko)*. Bratislava : Veda, 2000.
- ZAJAC, P.: *Sondy. Interpretácie kľúčových diel slovenskej literatúry 20. storočia*. Bratislava : Kalligram, 2007.
- KA: *Ján Červeň: Modrá katedrála*. Slovenské pohľady, 59, 1943, č. 4, s. 272–275.

O DUCHOVNOSTI V DRÁME JOZEFA GREGORA TAJOVSKÉHO HRIECH ¹

PaedDr. Lívia Barnišinová, PhD.

Centrum jazykovej prípravy

Filozofická fakulta Univerzity Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Korene dramatickej tvorby Jozefa Gregora Tajovského siahajú do obdobia jeho učiteľského pôsobenia v Dohňanoch, kde sa v rokoch 1895 – 1896 priatelil s dramatikom Ferkom Urbánkom². Ich spoločným cieľom bolo vytvárať dramatické texty zobrazujúce sedliacke prostredie, nefalšovanú ľudovú problematiku obohatenú o spevy a tanečné vločky³. Napriek tomu J. Pašteka nevidel v Tajovskom Urbánkovho žiaka ani nasledovateľa, pretože „za rovnakým cieľom kráčali rozdielnymi cestami“⁴. Tajovský ako solitér zobrazoval žiadané realistické témy a realisticko-naturalistické vzory hľadal napr. u H. Ibsena alebo L. N. Tolstého⁵.

Odpútanie sa od folklorizovanej ľudovej hry a frašky malo za následok, že autor začal písať aj kratšie dramatické útvary – jednoaktovky (*Matka, Tma, V službe a Hriech*). Tie predstavovali v porovnaní s jeho viacdajstvomými hrami (*Ženský zákon, Nový život, Statky-zmätky*) menšiu plochu na realizáciu dramatickej hry. Zároveň mu otvorili cestu k hutnejšiemu uchopeniu témy a koncentrovanejšiemu deju, čo bolo predpokladom na zvýšenie dejového napätia. Sústredil sa najmä na postavy, ktoré predstavovali v jednoaktových drámach ústredný problém. V takejto autorskej poetike vidí J. Beňová nový typ analytickej drámy, pretože pri charakterizácii postáv využíva postupy psychoanalýzy⁶. Pod vplyvom súvekých moderných dramatikov zmenil Tajovský umelecký výraz a do svojej tvorby začlenil podnety z naturalizmu aj symbolizmu⁷. Týmito postupmi „rozšíril hranice svojej realistickej metódy a zároveň tvorivo zužitkoval ideové a umelecké výboje modernej drámy a moderného divadla z prelomu 19. a 20. storočia“⁸. Dramatická tvorba autora preto nie je len akýmsi pendantom k jeho pro-

¹ Interpretáciu ponúkame ako námet do edukačnej praxe, ktorá môže slúžiť ako doplnkový materiál pre učiteľov stredných škôl.

² Podľa P. Palkoviča nemala dedinská dráma J. G. Tajovského na Slovensku priameho predchodcu. Spomína len Kukučínovu *Komasáciu*, ktorá ostala v rukopise až do roku 1907. V tom čase mal už Tajovský vytvorenú vlastnú dramatickú koncepciu, do ktorej patrili hry *Ženský zákon* (1900), *Nový život* (1901), *Matka* (1906) a *Tma* (1907). Porovnaj: PALKOVIČ, P.: *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*. Bratislava : Osveta, 1972, s. 250.

³ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 173.

⁴ Tamže, s. 173.

⁵ Tamže, s. 178.

⁶ BEŇOVÁ, J.: *Jozef Gregor Tajovský*. In: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 103.

⁷ CUPANOVÁ, K.: *Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského Nový život a Hriech*. In: *Moderнизм v pohybe*. Bratislava : Veda, 2019, s. 65.

⁸ Tamže, s. 65.

zaickým literárnym útvarom, ale tvorí rovnocennú zložku jeho tvorby⁹. Ideovo-umelecký vrchol realistického prúdu predstavovala dráma najvypuklejšie v prvom desaťročí 20. storočia a reprezentovala veľké realisticko-naturalistické tendencie európskeho vývinu¹⁰. Práve do tohto obdobia patrí aj jednoaktovka *Hriech* s podtitulom „*tri scény*“, ktorú autor napísal počas svojho pobytu v Prešove a publikoval v *Slovenských pohľadoch* v roku 1911. Premiéru odohralo SND v Bratislave v roku 1920, pri príležitosti otvorenia činohry¹¹.

Autor v nej predostiera sociálno-spoločenský problém vystaňovalectva a jeho dopad na život ľudí v dedinskej societe, osobitne na manželské spolunažívanie. Látku čerpal zo skúseností samotného dedinského ľudu, o čom svedčia spomienky E. Lazara: „*Istého dňa prišiel Tajovský v neobvyklom čase k Dubinskému a sa ho vypytoval, ako sa zachová muž k žene po návrate z Ameriky, keď nájde v rodine prírastok, ktorý sa narodil za jeho neprítomnosti. Dubinský mu porozprával niekoľko prípadov, medziiným je to, že práve sa vrátil z Ameriky istý Haško z Rankoviec, ktorý našiel doma prírastok. [...] Dnes vieme, že rozhovor o manželských problémoch navrátilcov z Ameriky treba klásť do súvislosti s jeho drámou ‚Hriech‘. [...] Je iste pozoruhodné, že prevzal i meno skutočného hrdinu s malou zmenou (Haško v hre Kvaško)*“¹².

Zachovaná korešpondencia ukazuje, že jednoaktovka *Hriech* nebola iba priamočiarou reakciou na spomenutý príbeh, ale že sa v nej autor pokúsil riešiť aj vlastnú krízu v manželstve. V jednom z listov Hane Gregorovej píše: „*Ja sa budem vynasnažovať byť spokojným, nebáť sa o Teba a tak budem môcť aj pracovať. Lebo dosiaľ, priznám sa Ti, žiarlivosť mi odoberala všetku energiu a ‚Hriech‘ som totiž len z toho citu napísal*“¹³.

Reálne látkové podložie témy Tajovský prepojí s osobnou výpoveďou muža, ktorý sám zakúsil manželskú krízu. Táto skutočnosť anticipuje exponovanie emocionality v hre a hlboký morálno-psychologický ponor do uvažovania postáv. V centre pozornosti stojí hlavná protagonistka Eva Kvašková a jej nevera voči manželovi, ktorá nie je taká priamočiara, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Literárni vedci vo svojich interpretačných záveroch vidia túto postavu odlišne. J. Pašteka uvádza, že autor „*Evin ‚hriech‘ nepodával ako morálny priestupok, lež ako – biologický fakt. [...] Čo medzi nimi vzniklo, nebola láska, ale – ako to odhalí Evino otvorené priznanie v tretej ‚scéne‘ – prebudenie biologického pudu plodenia, ktorému je podriadené všetko živé v prírode*“¹⁴. J. Beňová vidí v hlavnej protagonistke „*hriešnicu*“ a vzťah manželov nasledovne: „*Jeden druhému sa za tie roky odcudzili, manželstvo ostalo bezdetné a žena využila „ponúknutú“ príležitosť. Pudové a prirodzené v nej prevládalo a teraz musí bojovať nielen s vlastným svedomím, ale hlavne s nastolenými pravidlami a konvenciami, ktoré*

⁹ Kompletne spracovanie jeho dramatických diel priniesol P. Palkovič v monografii *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny* (1972). O osemnásť rokov neskôr, J. Pašteka v monografii *Slovenská dramatika v epoche realizmu* (1990) napísal kapitolu s názvom *Orientácia realizmu na problémovú dramatikú*, v ktorej sa venoval dramatickej tvorbe Tajovského a napokon J. Beňová v *Dejinách slovenskej drámy 20. storočia* (2011) je autorkou kapitoly *Jozef Gregor Tajovský*.

¹⁰ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 180.

¹¹ CUPANOVÁ, K.: *Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského Nový život a Hriech*. In: *Modernizmus v pohybe*. Bratislava : Veda, 2019, s. 77.

¹² LAZAR, E.: *Rozpomienky Šarišanov na Jozefa Gregora-Tajovského*. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 182.

¹³ Cit. podľa BEJBLÍK, A.: *Nad pozostalostí J. G. Tajovského*. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 838.

¹⁴ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 210.

podmieňujú i Kvaškovu spoved“¹⁵. P. Palkovič však naznačuje, že v ideovom pláne autora nebolo všetko iba čierne-biele: „*Motiváciu Evinej náklonnosti k Janovi autor zďaleka nezúžil len na slepú vášeň. Ňou nemožno dostatočne vysvetliť ani vznik Evinej lásky, ba ani jej pocit hriechnosti*“¹⁶. M. Mikulová hlavnú postavu pripodobňuje k „biblickej hriešnici Eve“ a chápa vo ňu nazerá optikou protihlahých postáv vo vzťahu k nej: „*Tajovský v tejto dráme až neočakávane preferuje ženský element. [...] Muž sa tu spodobňuje buď ako zakomplexovaný zbabelec (sluha Jano), alebo ako podvádzaný, ľahostajný k žene, k jej túžbam (Kvaško)*“¹⁷. Napokon aj I. Hajdučeková vidí hlavnú protagonistku predstavenú „*prostredníctvom vyšších, duchovne ukotvených ideálov, ktoré jej však nie sú a priori dané, ale majú procesúlnu povahu*“¹⁸.

Nadväzne na uvedené zistenia pristúpime k analýze a interpretácii Tajovského drámy s využitím podnetov z formálno-štrukturálneho prístupu k dramatickému textu F. Všetického. Zameriame sa na konfiguráciu postáv¹⁹ a stvárnenie (diferencovanej) duchovnosti v personálnej téme pomocou pojmového aparátu I. Hajdučkovej²⁰.

Analyticko-interpretácia častí

Titul drámy *Hriech* môže mať anticipačnú funkciu a môže čitateľovi naznačiť motivovanosť literárneho textu, teda jeho ďalšie ladenie. V prípade tejto drámy tak môže ísť o predzvesť morálneho problému z duchovnej sféry života²¹.

Dramatik do centra pozornosti zasadil ženu – Evu Kvaškovú, ktorá aj napriek tomu, že bola vydatá, žila dvadsať rokov sama. Jej muž, bohatý sedliak Ondrej Kvaško²², dlhé roky zarábala peniaze v Amerike, i keď ich mali dostatok. Občas sa vrátil domov, no zakrátko sa vydal opäť za peniazmi, nebdajúc o svoju mladú ženu. Mamónárska povaha manžela sa podpísala pod ich vzťah, čo viedlo k nevere manželky, z ktorej vzišlo dieťa so sluhom Janom. A tak ho žena doma očakáva s „hriechom“ v kolíske.

Už z témy vyplýva, že Tajovský v dráme funkčne rozvíja a uplatňuje princíp signifikantného času²³, viažuceho sa na príchod muža. Kategória priestoru predstavuje konštantný priestor²⁴ – dej sa odohráva na dedine, v dome gazdu Kvaška.

¹⁵ BEŇOVÁ, J.: *Jozef Gregor Tajovský*. In: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : Divadelný ústav, 2011, s. 101.

¹⁶ PALKOVIČ, P.: *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*. Bratislava : Osveťa, 1972, s. 203.

¹⁷ MIKULOVÁ, M.: *Dramatická tvorba obdobia rozkladu realizmu*. In: Čúzy, L. (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II. (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945)*. Bratislava : SPN: 2005, s. 49.

¹⁸ HAJDUČEKOVÁ, I.: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia (interpretácie etudy)*. Košice : UPJŠ. 2015, s. 25.

¹⁹ Ku kategórii postavy F. Všetického píše: „*Postava ako taká obvykle nie je kompozičným prvkom, v niektorých prípadoch sa ním však stáva a podstatne ovplyvňuje kompozičnú výstavbu diela*“. VŠETIČKA, F.: *Kompozičná. O kompozičnej výstavbe prozaického textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 24.

²⁰ HAJDUČEKOVÁ, I.: *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*. Košice : UPJŠ, 2016, s. 140 – 162.

²¹ Hriech predstavuje „*vedomý a dobrovoľný poklesok voči rozumu, pravde a správne svedomiu; je priestupok proti opravdivej láske k Bohu a k bližnému v dôsledku zvrátenej náklonnosti k niečomu, čo sa javí ako dobré*.“ VARGAŠ, Š. (ed.): *Teologický a náboženský slovník. I. diel A – K*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha. 2008, s. 193.

²² V dramatickom texte sa vyskytujú dve podoby hlavného mena tejto postavy. V úvodnom rozdelení postáv je uvedené meno Andrej, no v dramatickom sa nachádza meno Ondrej.

²³ Signifikantný čas je temporálny postup, v ktorom autor zasadzuje dej do významných dní, resp. do času nejakým spôsobom inak význačným. VŠETIČKA, F.: *Kompozičná. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 32.

²⁴ VŠETIČKA, F.: *Stavba prózy*. Olomouc : Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992, s. 33.

Základné stavebné východisko drámy tvorí skupinová konfigurácia postáv. V nej autor využíva dynamiku figurálnych dvojíc: Eva – Kvaško, Eva – Jano, Eva – Bora, Bora – Jano a Jano – Kvaško, ktoré spája ústredný dramatický konflikt – nevera hlavnej protagonistky. Ten sa premietne do postupného odhaľovania charakterov, pričom v centre pozornosti je ich intímna, pocitová, súkromná sféra. Konfiguračnými vzťahmi dostáva nízka téma široké myšlienkové rozpätie. Jednoaktová dráma je rozvrhnutá do troch scén, každá je rozdelená na výstupy, ktoré nie sú dejovo uzavreté.

V expozícii drámy sa Tajovský hneď na začiatku usiluje o maximálnu intenzitu dojmu, o vzruch, pohyb a napätie. A to nielen vonkajšie, ale aj vnútorné. Prvú repliku vyslovuje Bora, matka sluhu, s ktorým má hlavná protagonistka nemanželské dieťa. V nej je zašifrovaná ústredná téma hry a moment prvého napätia²⁵, premietnutý do obrazného pomenovania situácie: „*Nože netrať hlavy. Teda hľad' – nepodliala si, mäso už prihorelo. Chleba sme nesoleného napiekli a všetka robota ti ide naopak. Takto ty, dievka moja, gazdovi, ešte len bude vo dverách, prezradíš, že tu čosi prismudlo, že sa mu komín svalil, čo on i za tri roky doma nebol*“²⁶. Významnú funkciu v expozícii drámy majú verbá, ktoré posilňujú dynamickú situáciu, a táto akčnosť je v texte dôsledne dodržiavaná. Postava Bory je zároveň závažným hybným činiteľom²⁷, diktuje situáciu, je aktívna. Vo vzťahu k Eve vytvára na rodovej úrovni figurálnu dvojicu, ktorá je stvárnená pomocou kontrastného princípu²⁸: zatiaľ čo Borino konanie je založené na pragmatickom uvažovaní, Eva koná pod vplyvom emócií. Jej láska aj fyzické naplnenie vzťahu k manželovi boli dlhé roky potláčané a prirodzená túžba po pozornosti prepukla do úprimného vzťahu k mladému sluhovi, ktorému sa nevedela brániť. Hlas svedomia sa však Eve stal protikladom spontánneho citu: „*Či som ja pomyslela, že do toho upadnem? Ved' som bola mladá, on po štyri-päť rokov v Amerike, a chránil ma Pán Boh... A Jano, ako vošiel, už mi bol známy, blízky... Už som v mysli hrešila. Prosila som anjela-strážcu, na svedci som bola; preč mi ho bolo poslať, zberala som sa mu vypovedať službu...*“²⁹ V tejto situácii je do popredia vysunutá religiozita a hlavná postava Evy je predstavená ako kresťansky založená žena, ktorá v stave pokušenia bojuje a utieka sa k Bohu – na svätú spoveď.

V koncovke prvej scény vystúpi sluha Jano, ktorý je vo vzťahu k Eve osudovou postavou³⁰. Od celej nepríjemnej situácie, na ktorej majú vinu obaja, sa zbabelo dištancuje, uteká pred zodpovednosťou a pud sebazáchovy ho ženie k ponižujúcim vyjadreniam, ktoré jej adresuje. Autor na dotvorenie jeho charakteru využíva kratšie repliky, ktoré sú štylisticky príznakové, expresívne: drsné výrazy, hanlivé slová, ľudové prirovnania, ktoré neraz hraničia

²⁵ Moment prvého napätia tvorí prechod od expozície ku kolízii. Vyskytuje sa zväčša na začiatku hry. Porov. VŠETIČKA, F.: *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 154.

²⁶ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Nákladom vlastným. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 1.

²⁷ Tento pojem preberáme od F. Všetičku, ktorý ním vo viacerých interpretáciách pomenúva aktívnu literárnu postavu, závažne zasahujúcu do deja. Porovnaj: VŠETIČKA, F.: *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 16.

²⁸ VŠETIČKA, F.: *Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 13.

²⁹ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Nákladom vlastným. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 7.

³⁰ VŠETIČKA, F.: *Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*, Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s.26.

s ponižovaním, s animálnosťou, evokujúcou príbuznosť naturalistického postupu: „*Mohla si sa neplieť stále okolo mňa. [...] Mala si ku mne prísť, mohli sme: alebo ty, alebo ja radšej nohu zlámať... Ja za ňou nechodil po chyžiach, a ona liezla za mnou po chlievoch*“³¹. Scéna, keď Jano odmietne Evu a ich dieťa, je kolíziou, ktorá rozvíja dramatickú zápletku a dej sa viac zauzľuje³². Borino správanie voči Eve je motivované peniazmi, ktoré pripadnú dieťaťu, a teda aj jej synovi Janovi. V istom zmysle tak prostredníctvom postavy Bory autor dokresľuje charakter Jana. Ten je potom v hre prezentovaný len ako pasívny objekt jej uvažovania a konania. Bora vo svojich priamych názoroch neberie na hlavnú protagonistku ohľad, a to ani vo chvíli, keď Eva z hraničného zúfalstva uvažuje nad zabitím svojho dieťaťa. J. Pašteka vidí v tejto situácii aj ľudskú a morálnu pozitívnosť hlavnej protagonistky, pretože „*materské*“ tu stojí nad „*ženským*“³³: „*Janko, čo to vravíš? Ak ty nejdeš a nedočkáš gazdu doma, tak ho ani ja. Ale potom i s Bohom na večnosť! Vezmem decko a pôjdem sa zmárniť*“³⁴.

Ponižovaná Eva prežíva osobnú drámu v boji s vlastným svedomím a citmi, ktorá tvorí kompozičné jadro celej zápletky, keď pred druhou scénou stojí v hraničnej životnej situácii – musí sa priznať so svojím hriechom a zároveň prejsť procesom, v ktorom sa sama v sebe vysporiada so situáciou, do ktorej sa dostala kvôli láske k sluhovi. Pretože, ako odhaľuje monológ hlavnej protagonistky, jej náklonnosť voči cudziemu mužovi nepramenila z priamočiarej túžby determinovanej biologickými potrebami, ale z úprimnej, „slepej“ lásky: „*A ja som ho ľúbila, zaľúbila ako slepá... Nikdy nikoho na svete, a doň som sa musela potknúť, zabiť. Srdce moje biedno, čo si mi neskamenelo pri prvom pohľade naň?*“³⁵

Hra teda obsahuje rad činiteľov, ktoré v podobe reťazovej reakcie ovplyvňujú osud hlavnej postavy. Sled týchto činiteľov sa začína ohláseným príchodom manžela domov, pokračuje Janovým odmietavým postojom a Boriným ponižovaním Evy, ktorým sa ukončuje prvá scéna. Koncovky drámy sú dynamické, charakteristické nedopovedanosťou, prelievaním problému z jednej koncovky do druhej, čím sa medzi nimi vytvára dramatické prepojenie.

V druhej scéne sa so zvýšeným počtom výstupov zvýši aj počet postáv. Dramatický text sa presúva do lyrickej polohy. Vysvetľovacia monologická replika³⁶ hlavnej protagonistky odhaľuje motivovanosť jej konania, príčiny, ktoré sa podieľali na jej nevere. Tajovský v tejto situácii „*používa dej vo funkcii faktov*“³⁷, čo má za cieľ gradovať emocionálnosť výrazu. Introspekcia je pre autora prostriedkom, ktorým preniká do vnútorného prežívania postáv: „*Krásne moje dieťa! Ale mať tvoja nekrásna. Sepochabila sa, na starosť sepochabila. Za dvadsať rokov nepomyslela na hriech, a dnes je v ňom. Piaty raz sa vracia z Ameriky, po tri razy vybudol po štyri roky, a čistá som bola, a teraz – biedna moja hlavička! Načo ide? Načo šiel?*“

³¹ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 11.

³² VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 152.

³³ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 210.

³⁴ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 8.

³⁵ Tamže, s. 6.

³⁶ Vysvetľovacia monologická replika predstavuje samostatný autonómny celok, ktorý je vysunutý nad ostatný text (akoby exkurz alebo digresia) a je nositeľom samostatnej závažnej výpovede. Porov. MISTRÍK, J.: *Dramatický text*. Bratislava : SPN, 1979, s. 123.

³⁷ Na tento fakt poukazuje vo svojich interpretáciách F. Miko, ktorý o Tajovského výstavbe literárneho textu píše: „*Dej autor zhŕňa, lebo nasleduje cieľ podať zážitok jeho priebehu. Dej používa vo funkcii faktov*“. MIKO, F.: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava : Tatran. 1982, s. 285.

*Detí sme nemali, nemal sa na koho trápiť vo svete, a len ho tiahlo, tiahlo bohatstvá nado-
búdať a mňa vydávať pokušeniu a hriechu... Čože mi je teraz z toho majetku? [...] Aký drahý,
svätý mi bol ten cit k Jankovi, dusila som ho v sebe, bála sa oň, kým mi tí nevytýkali ‚sluhu‘,
paholka, sprostáka, že som si zaľúbila... ‚Mala si byť múdrejšia...‘ Fuj, či sa mi hnuší to slovo.
Ja som rada videla Jana, a oni mi, že som mala byť ‚múdrejšia...‘“³⁸. Vnútorňý monológ hlav-
nej protagonistky odhaľuje dlhoročné nefungujúce manželstvo, ktoré predstavovalo živnú
pôdu pre nové citové vzplanutie a paradox, keď nemanželský vzťah začal suplovať ten
manželský.*

Následne sa otvára scéna, v ktorej sa hlavná protagonistka lúči s dieťaťom. Je postavená
na introspekcii a motíve kajúcnosti, ktorý je prejavom osobného vzťahu k posvätnu. Kajúc-
nosťou sa prehľbuje spiritualita hlavnej postavy, a tak sa religióznosť rozvíja o spirituálny roz-
mer: „*Dcérka moja milá, Pán Boh ťa chráň od choroby, nešťastia a hriechu. Počúvaj svoju
dobrú starú mamičku a buď potom lepšia, cnostnejšia ako tvoja biedna mať. (Svätenou vo-
dou kropí decko.) Vo mene Boha, Otca i Syna Duchu Svätého*“³⁹.

Kvaško, ktorý bol do svojho príchodu na scénu metascénnou postavou⁴⁰, tvorí s Evou
hlavnú figurálnu dvojicu – manželský pár. Autor využil typický ibsenovský motív návratu,
ktorý spôsobil dramatický zvrät⁴¹. Hlavná protagonistka sa ocitá pred mužom a vinníčka sa
prostredníctvom uvažovania a konania opäť mení na kajúcnika. Osobná, strelná modlitba je
prejavom spirituálneho prežívania hlavnej protagonistky: „*Tu je, tu je. Došiel. (Prežehná sa
svätenou vodou.) Ježišu, ako si sa smiloval nad hriešnou ženou, tak zmiluj sa i nado mnou!*“⁴².

Zatiaľ čo v prvej scéne Ondrej Kvaško ako deuteragonista⁴³ zasahoval do celej hry iba
sprostredkovane, cez prehovory postáv, v druhej scéne sa objavuje ako rozhodujúci aktér,
ktorý vnáša do deja dramatickú zmenu, v ktorej vyvrcholí Evina vnútorná dráma nevernej
manželky. Dialóg manželov je formálny, bez emócií. Bora v tejto situácii potvrdzuje rolu hyb-
ného činiteľa v závažných sujetových momentoch. Keď Kvaško začína chápať, čo sa v dome
bez jeho prítomnosti udialo, Bora berie situáciu do vlastných rúk: „*Ani nehľad, ani sa nediv,
Ondrej. Stalo sa...*“⁴⁴. Práve v tejto časti sme svedkami momentu vrcholného napätia hry⁴⁵,
keď sa Bora snaží odhaliť Kvaškovo tajomstvo z minulosti. Dynamizmus hry zdôraznil autor
taktiež figurálne, a to pomocou kvantitatívneho efektu⁴⁶, pretože vrcholný moment hry

³⁸ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 14 – 15.

³⁹ Tamže, s. 16.

⁴⁰ F. Všetička definuje metascénnu postavu ako každú literárnu postavu, ktorá nevystupuje na dramatickej scéne, ale o ktorej je reč, tzn. že je za scénou. Metascénná postava je potom taká mimoscénná postava, ktorá aktívnym spôsobom ovplyvňuje konanie jednajúcich osôb. Porovnaj: VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 154.

⁴¹ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 212.

⁴² TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 17.

⁴³ F. Všetička rozlišuje medzi primárnou postavou – protagonistom a sekundárnou postavou – deuteragonis-
tom. VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 46.

⁴⁴ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 24.

⁴⁵ Tento moment tvorí prechod z krízy do peripetie. Obsahuje vrchol drámy a začiatok obratu. VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 155.

⁴⁶ Tento efekt je založený na prítomnosti všetkých jednajúcich postáv na scéne a záverečné rozuzlenie prebieha za ich aktívnej účasti. Tamže, s. 153.

umocnil prítomnosťou všetkých postáv na scéne. Dyadický princíp⁴⁷, ktorý bol Tajovským uplatnený pri všetkých figurálnych dvojiciach (Bora – Eva, Bora – Jano, Eva – Jano, Eva – Ondrej) sa mení na triadický. Konfigurácia postáv je teda ešte spleťtejšia, berúc do úvahy fakt, že okrem zmienených väzieb existuje takisto milostný trojuholník. Takto sa potom stáva kompozičným prostriedkom, ktorým autor zdôrazňuje aj morálne posolstvo hry. Pre výstavbu hry a jej sujetové rozpätie je závažné, že jednotlivé konfigurácie sa obsahovo neprekrývajú, netvorí synonymné paralely⁴⁸, čo plynie z funkčne uplatneného kontrastného princípu. Na celej ploche textu sa aj takýmto spôsobom potvrdzujú umelecké kvality drámy⁴⁹.

Vyvrcholením dramatického vyjadrenia viny a trestu, ako celkového lajtmotívu hry je tretia, záverečná scéna drámy. Tá je založená na konvergentnosti, ktorá je uplatnená v pásme postáv aj v architektonike. Keďže nositeľmi dramatického napätia sú výstupy⁵⁰, druhá scéna, v ktorej sme boli svedkami vrcholného napätia hry, je rozvrhnutá do šiestich výstupov. Poslednú scénu, v ktorej sa dej uberá do finále a uzatvára sa detenziou, tvoria iba tri výstupy. Zároveň je v záverečnej scéne prítomná iba hlavná figurálna dvojica Eva a Kvaško.

Kvaško v úvode poslednej scény evokuje prísneho sudcu, ktorý má určiť ďalší Evin osud a aj to, či a ako jej bude odpustené. Moment posledného napätia tak tvorí súčasť finále. Tajovský v tejto časti drámy opäť využíva introspekciu, aby sa prostredníctvom nej vnoril do mužskej, ale najmä ženskej duše. Pre záverečnú scénu je signifikantný Evin zostupný pohyb, ktorý naznačuje postupnú detenziu deja. Jej pokorné pokľaknutie roztvára konotácie duchovného významu. Situácia je zároveň obrazom sebakpresahovania, keď materinská láska prekračuje hranice osobných záujmov v zmysle autotranscendencie⁵¹: „*Netráp ma toľko, ako sa stalo, čo sa stalo. Ja ti to rozprávam nebudem, a čo ma zabiješ. Hanbím sa ťa, hanbím seba, tých stien. Poudieral si ma... Zaslúžila si. Zaslúžila, dobre. Rob so mnou, čo chceš. Zaslúžila som si všetky muky... Len ak si človek, tomu neviniatku neublíž. Ono nemôže za to, že prišlo na svet*“⁵². Takto je prvá polovica scény výjavom, v ktorom sa hlavná protagonistka akoby „spovedá“ zo svojho hriechu a vysvetľuje mužovi dôvody nevery: „*A pred rokom – pol druhá si nepomyslela, že som ešte i ja na svete, že nebudeš rušiť, čo si za osemnásť rokov plnila... Nepomyslela som azda. Či ja už viem; ale zabudla som na teba, zabúdala od prvého dňa, ako Jano vkročil do domu... Nikdy, ani za dievky, nikdy sa mi tak nikto nepozdal ako tento muž... [..] Ja som sa vždy úfala, že nám pánboh predsa len deti môže požehnať – akože tým pozrieš potom do očí?*“⁵³ Jej pokora a úprimnosť začnú „roztápať ľad“ v Kvaškovom srdci a aj v ňom sa ozve svedomie. Z pozície tvrdohlavého, ukrivdeného manžela ho ženina pokorná spoveď presunie do pozície hriešnika, ktorý tiež nepriamo, ale objektívne nesie na situácii

⁴⁷ Tento princíp je založený na čísle dva a jeho násobkoch. Tamže, s. 149.

⁴⁸ Podobnú schému konfigurácie uplatnil K. Čapek v dráme Matka. Tamže, s. 68.

⁴⁹ Majstrovské prevedenie drámy *Hriech* pozoroval už P. Palkovič, ktorý ju označil za „najvydarenejšiu z autorových aktových hier“. PALKOVIČ, P.: *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*. Bratislava : Osveta, 1972, s.225.

⁵⁰ MISTRÍK, J.: *Dramatický text*. Bratislava : SPN, 1979, s. 127.

⁵¹ O vzťahu transcencie a sebakpresahovania píše Z. Plašienková. Podľa jej vymedzenia má transcendentný rozmer človeka horizontálne aj vertikálne ukotvenie, ktoré sa môže rozvinúť len k vzťahu k druhému. Je to schopnosť prekročiť samého seba a otvoriť sa inej sfére predstavujúcej čokoľvek – druhého, bytie a aj Boha. Porov.: PLAŠIENKOVÁ, Z.: *Duchovnosť človeka v kontexte filozofických reflexií*. In: *Duchovný rozmer osobnosti: Interdisciplinárny prístup*. Bratislava : Ústav experimentálnej psychológie SAV, 1997, s. 1 – 14.

⁵² TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 25 – 26.

⁵³ Tamže, s. 27.

časť svojej viny. Vnútorňý monológ Ondreja, a teda hlas jeho svedomia má za následok, že dochádza k obratu a k zámene pozície postáv: „*Aké je to divné na svete, a nie s každým rovnako. Ved' si, ved' sme vtedy boli mladí. I ja som bol mladý, a po tých barakoch i dvanásti spolu, a gazdiné – svodkyne... a ty mladý, žena doma, ďaleko za morom, v kraji... Tak si chlap opantali ani pavúk muchy. Že by človek, muž bol taký slaboch, nikdy by som nebol pomyslel. (Žiali.) Tak sa zabudnúť, na celý život si škrvnu vypáliť na čelo! (Plače a zvrtné.) Ako, ako som – si ty – žena – Eva!...*“⁵⁴ I keď priznanie Kvaškovej nevery zostáva iba v ideovom pláne autora, Eva z Boriných slov a z mužových slz tuší, že nielen ona sa dopustila nevery, „*rozumie ho, zná, že o sebe by mal hovoriť, ale je šetrná*“⁵⁵. A tak sa Eva kajúcne poníži pred mužom, keď samu seba, celé ženské pokolenie prirovnáva k dobytku a stáva sa väzňom tradičného uvažovania, ktoré je silno vnorené do jej mravného vedomia: „*Takí sme, ako ten statok... My ženy... Ešte ktorá s deťmi zostane, ešte len... Ale takáto – ako statok, keď mu čas príde na jar na pašu, či mladé, či staré. Zavreté cez zimu, tma v tajni, a príde jar, trávička vyklíči, teplom zaveje – už sa obzerá, už sa ťahá od válova, už sa mu slobody žiada... a pustené – letí do sveta ako slepé...*“⁵⁶.

Tajovský najmä v záverečnej scéne, ktorá je presiaknutá emóciami vypovedaného i nevy-povedaného⁵⁷, nemoralizuje. Paralelný princíp⁵⁸, ktorý autor implicitne uplatňuje v celej dráme, totiž odhaľuje dva akoby odlišné svety, v ktorých manželia počas spoločného života žili: „*Ja som sa tešila vše nádejou, že sa vrátiš, že len tento, ešte len tento rok, dva, a vrátiš sa a požehná nám Pán Boh detí, a ja budem spokojná, ty zostaneš doma. Ale ty si len šiel, čo si sa raz vrátil, ťahal ťa bohatstvo*“⁵⁹. V Eve predstavil ženu, ktorej muž väčšmi miloval peniaze ako ju samú: „*...vždy som ti vravievala, prosila ťa: dosť máme, nechod', zle bude alebo s tebou, alebo so mnou. Šiel si jednako majetky sháňať, tisíce*“⁶⁰ a tiež ženu, ktorej pripadla celá robotá okolo domu a statku. Tajovský tu ponúka motiváciu konania postáv v kontexte s objektívnymi podmienkami minulej, ale aj súčasnej situácie, a to z oboch hľadísk – morálneho i sociálneho. Zatiaľ čo sa Eva sústreďí na svoje dieťa, vystupuje ako žena, matka, jej postoj je subjektívny, emotívny, príznačný pre človeka morálne a duchovne založeného, tak Kvaška trápí verejná mienka: „*Nie... Akože to? Čože mi svet?... Toho sa nechytaj v tejto veci. Svet ti zle poradí. Čo ti svedomie? Čo ti budúca – dá Pán Boh – vďačnosť toho decka a moja pokora... Teba, po Bohu, budem ho učiť prvého čítať...*“⁶¹. Eva v tejto situácii prezentuje „*hodnotový prelom*“⁶², poukazuje na to, čo je v jej ponímaní dôležitejšie ako názor väčšiny –

⁵⁴ Tamže, s. 27.

⁵⁵ Tamže, s. 27.

⁵⁶ Tamže, s. 27 – 28.

⁵⁷ O jazyku a štýle v Tajovského viacdejstvových i jednodejstvových hrách píše J. Pašteka nasledovne: „*Tajovský nechá svoje postavy vyjadrovať sa veľmi úsečne, zhustene, elipticky, náznakovo, čím dosahuje na jednej strane ekonomickú lapidárnosť výrazu, na druhej strane aj znepokojujúcu zámlkovitosť výpovede.*“ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 210.

⁵⁸ Tento princíp je založený na paralelnej príbuznosti prebiehajúcich dejov a scén, ktorá je založená na paralelizmoch. VŠETIČKA, F.: *Kompoziciána. O kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986, s. 13.

⁵⁹ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 28.

⁶⁰ Tamže, s. 28.

⁶¹ Tamže, s. 29.

⁶² K tejto problematike F. Miko píše nasledovne: „*Hodnotový prelom spočíva u Tajovského v tom, ako prestáva v koncipovaní obrazov zo života rátať so spoločnosťou „ako celkom“, lebo ľudské perspektívy sa mu zužujú na*

morálne, duchovné jadro. To sa stane pre Evu katalyzátorom nielen hlasu svedomia, ale aj odhodlania ponížiť sa a prijať trest za hriech, akýkoľvek bude. V texte je týmto spôsobom premietnutá duchovná motivácia kajúcnosti a pokory.

Línia uvažovania, ale aj prežívania situácie je u Ondreja odlišná. Uvedomuje si svoje pochybenie, no neprejaví kajúcnosť explicitne: „*Tlačí, dusí na prsiach... A priznať sa? Stratím všetku cenu... Svojím hriechom, priznaním jej uľahčiť? Nie. Dus sa, Ondrej, dus do smrti... [...] Svedomie, či máš dlhý vek! Zahrabané ako zdochlina v zemi, a vlastná žena ti ju odhrabe... Dal by som tisícku, keby sa nám statočnosť vrátiť chcela. Tvrdo som na ňu robil, ale dal, dal by ju keby sa mohlo odstať, čo sa stalo tu i v Amerike pred pätnástimi rokmi... Či na to nieto lieku zabudnutia? (K obrazu.) Bože na nebi! To si ty dopustil. Ty chceš vykoreniť môj rod. Ty si nám nedal dietok... Nemal nás kto zavracať od hriechu (Zopne ruky)*“⁶³. Ako dokazujú archívne dokumenty⁶⁴, Tajovský v tejto časti hry uvažoval nad paralelou medzi biblickými postavami Sárrou a Abrahámom⁶⁵ a hlavnými postavami hry, napokon sa však rozhodol tento obraz vypustiť. Oslabil tak paralelu k biblickým postavám a manželská dvojica implicitne predstavuje mýtizovanú figurálnu dvojicu⁶⁶.

V závere drámy sa môžeme pristaviť aj pri hodnotení nomen omen, s ktorým autor pracuje osobitým spôsobom. V dráme je totiž, na rozdiel od iných postáv, exponované práve priezvisko deutragonistu. Meno Kvaško nadobúda aj druhotný význam, ktorým poukazuje na akési vnútorné „kvasenie“ jeho nevypovedaného hriechu z minulosti. Naopak, pri postave Evy autor do popredia vysúva jej krstné (biblické) meno. A tak charakterová kolízia hlavnej postavy, ktorá tkvela v zápase s vlastným hriechom sa prostredníctvom kajúcnosti môže morálne obrodíť a prostredníctvom jej duchovných princípov opäť začať vyrovnané žiť. Jej vnútorná kríza prešla v „dráme svedomia“ od pocitu hanby a zúfalstva v prvej scéne, k pocitu potupy a zrady v druhej scéne, až k tretej scéne, v ktorej sa úprimne a kajúčne vyznala zo svojho hriechu. Spoveď Evy priniesla rozuzlenie: i keď sa Kvaško s vlastným hriechom nepriznal a neprešiel fázou kajúcnosti, urobil gesto zmierenia, keď prijal cudzieho syna do svojho života a Evu opäť nazýva „*gazdinou, ženou*“⁶⁷.

V tejto súvislosti je príznačné aj zarámovanie hry, teda vzťah expozície a finále, ktoré je súčasťou nielen architektiky drámy, ale zasahuje aj do nadstavbovej časti textu. Autor drá-

sféru prostého ľudu a jeho prostého života, ba – čo bol Tajovského „domáci hriech“ – ešte viac na sféru tých ľudí, ktorí ako „ubiedení“ a „ukrivení“ stávajú sa – nielen uňho, ale vôbec – prototypom a jediným reprezentantom ľudskosti a jej výhľadov“. MIKO, F.: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava : Tatran. 1982, s. 272.

⁶³ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 30.

⁶⁴ V štúdii A. Bejblíka venovanej korešpondencii J. G. Tajovského, nachádzame spisovateľov list F. Frýdeckému, v ktorom okrem iného píše: „*V ‚Hriechu‘ na 16 strane odvrchu v 6. riadku ráčte pri korektúre vypustiť vetu: ‚a keď si aj nepožehnal‘ až do konca. Nehodí sa tam a inej nemám. Teda vypusťte aj Abraháma, aj Sárrou*“.

Cit. podľa BEJBLÍK, A.: *Nad pozostalostí J. G. Tajovského*. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 897.

⁶⁵ Sára a Abrahám sú biblické postavy, ktorým Boh nedoprial mať deti. Až po jeho prísľube Sára porodila vo vysokom veku (91 rokov). Deti a zvlášť synovia sa pokladali za dary Boha, často aj ako odmena za spravodlivý život. Porovnaj *Kto je kto v Biblii. Ilustrovaný lexikón Svätého písma*. Bratislava : Reader's Digest Výber, 2013, s. 350.

⁶⁶ Ide o dvojice, ktoré tvoria moderné napodobeniny mýtických dvojíc. Najčastejšie mýtické dvojice predstavujú milenecké páry. VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012, s. 65.

⁶⁷ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 31.

mu zarámoval postavou hlavnej protagonistky, a to lokálne (dej sa odohráva na rovnakom mieste), ale aj rovnakou časovou situáciou, v ktorej sa dej odohráva. Rámčujúcim prvkom je napokon aj dominantný motív drámy – hriech, ktorý má v expozícii synekdochické zastúpenie v rekvizite kolísky. Vo finále sa ústredný motív hriechu presúva od hlavnej protagonistky ku Kvaškovmu monológovi, v ktorom sa vracia do minulosti. Súčasťou finále je aj úvahová monologická replika⁶⁸ Kvaška, ktorá v sebe nesie ideový kľúč k dráme – hriešni sme všetci, ale iba aktom kajúcnosti dosiahneme odpustenie a zmier: „*A ja nemám odvahy jej povedať, že som nehoden práve len tak byť jej tiež – iba sluhom... (Pomyslí, ide za ňou pozvoľna.)*“⁶⁹ Umiestnenie poslednej scénickej poznámky svedčí o jej významovom zvýraznení. Eva ako morálny víťaz odchádza zo scény prvá a muž až za ňou.

Dramatik tak v závere vytvára napätie a vzťah vysokého a nízkeho ostáva otvoreným. Hlavná protagonistka v dráme duchovne dozrieva, no jej muž na základe kresťanskej matrice hriech – pokánie – zmierenie, zostal akoby „na polceste“. Tajovský tak nechal vyústiť záver do tzv. drámy svedomia.⁷⁰ Pretože jej hlavný odkaz tkvie v tom, že nikto nie je bez viny, hriešni sú všetci, no dôležitý je akt kajúcnosti.

Záver

Náročný problém jednoaktovej drámy *Hriech* si vyžadoval zložitejšie uchopenie dramatického prevedenia. Funkčné prepojenie kompozičných princípov (dyadický, triadický, kontrastný a paralelný) vo vzťahu k motivickej zložke textu vytvorili predpoklad pre uplatnenie najvýznamnejšej stavebnej jednotky drámy, ktorou bola konfigurácia postáv. Vysoká miera subjektívizácie v postupnom odhaľovaní ich vnútorného sveta, posilnila lyrizáciu drámy⁷¹ a vytvorila priestor na rozvinutie duchovnosti, ktorá je vybudovaná na vnútornom boji svedomia. Hlavná postava Evy bola na ploche textu nábožensky formovaná ako „homo spiritualis“⁷², čo sa prejavovalo v jej myslení, konaní a prežívaní morálneho zlyhania. Gesto kajúcnosti prispelo k spirituálnemu riešeniu Evinej krízy a viedlo k zmiereniu. Naopak, Kvaškova dráma svedomia nebola uzavretá detenzívne, i keď náznak kajúcnosti a spytovania svedomia bol vo fáze rozuzlenia uvedený. Využitie lyrizujúcej funkcie introspekcie, zameranej na duchovné prežívanie postáv a prehĺbovanie spirituality, umožnilo Tajovskému vytvoriť špecifický variant analytickej drámy, v ktorej sa potvrdzujú autorove modernistické kvality.⁷³

⁶⁸ MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*, c. d., s. 123.

⁶⁹ TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922, s. 32.

⁷⁰ PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 211.

⁷¹ Na tento rozmer Tajovského drámy upozornila M. Mikulová: „*V prevažnej väčšine svojich prozaických textov správa sa ako lyrik, ktorý všetko vonkajšie dianie zosobňuje, koncentruje na vnútornú rovinu. Nezaujímá ho vonkajší opis, ale vnútorná pravda reality.*“ MIKULOVÁ, M.: *Tajovského obrodenecká moderna*, Bratislava : Kalligram, 2005, s. 264.

⁷² I. Hajdučeková označuje týmto pojmom „*fenómén duchovnej disponovanosti so schopnosťou vnímať mataempirickú dimenziu skutočnosti, ktorá je primárne iniciovaná a podmienená autotranscendenciou.*“ HAJDUČEKOVÁ, I.: *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*. Košice : UPJŠ, 2016, s. 158.

⁷³ Štúdia je výstupom grantového projektu APVV-19-0244 *Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia*. Zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc. Doba riešenia: 2020 – 2024.

LITERATÚRA

- BEJBLÍK, A.: *Nad pozostalostí J. G. Tajovského*. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 825 – 902.
- BEŇOVÁ, J.: *Jozef Gregor Tajovský*. In: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava : 2011, s. 71 – 121.
- CUPANOVÁ, K.: *Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského Nový život a Hriech*. In: *Modernizmus v pohybe*. Bratislava : Veda, 2019. s. 62 – 79.
- HAJDUČEKOVÁ, I.: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia (interpretačné etudy)*. Košice : UPJŠ, 2015.
- HAJDUČEKOVÁ, I.: *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*. Košice : UPJŠ, 2016.
- MISTRÍK, J.: *Dramatický text*. Bratislava : SPN, 1979.
- Kto je kto v Biblii. Ilustrovaný lexikón Svätého písma*. Bratislava : Reader's Digest Výber, 2013.
- LAZAR, E.: *Rozpomienky Šarišanov na Jozefa Gregora-Tajovského*. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 179 – 185.
- MIKO, F.: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava : Tatran, 1982.
- MIKULOVÁ, M.: *Dramatická tvorba obdobia rozkladu realizmu*. In: Čúzy, L. (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II. (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945)*. Bratislava : SPN: 2005, s. 46 – 49.
- MIKULOVÁ, M.: *Tajovského obrodenecká moderna*. Bratislava : Kalligram, 2005.
- PALKOVIČ, P.: *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*. Bratislava : Osveta, 1972.
- PAŠTEKA, J.: *Dramatika v epoche realizmu*. Bratislava : Tatran, 1990.
- PLAŠIENKOVÁ, Z.: *Duchovnosť človeka v kontexte filozofických reflexií*. In: Stríženec, M. (ed.): *Duchovný rozmer osobnosti: Interdisciplinárny prístup*. Bratislava : Ústav experimentálnej psychológie SAV, 1997, s. 1 – 14.
- TAJOVSKÝ, J. G.: *Spisy Gregora-Tajovského. Divadelné hry. Hriech*. Nákladom vlastným. Tlačou Kníhtlač. úč. spolku v Turčianskom Sv. Martine, 1922.
- VARGAŠ, Š. (ed.): *Teologický a náboženský slovník. I. Diel A – K*. Trnava : Spolok sv. Vojtecha, 2008.
- VŠETIČKA, F.: *Celistvosť celku. O kompozičnej poetice českého dramatu*. Olomouc : Fontána, 2012.
- VŠETIČKA, F.: *Kompoziciána: o kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1986.

ORNÁT ČI HARLEKÝNSKY ŠAT?

Bc. Michal Sabol

*Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave*

Cieľom príspevku je priblížiť vzťah medzi projektom čistej poézie Henriho Brémonda (1865 – 1933) a poetistickou hravosťou, ktoré zhruba od polovice 30. rokov 20. storočia našli špecifickú syntézu vo viacerých básňach Rudolfa Dilonga (1905 – 1986) a Pavla Gašparoviča Hlbinu (1908 – 1977). Po uvedení do potrebného teoretického kontextu v prvej časti príspevku a poukázaní na dobovú recepciu ich vzťahu, ktorá ich väčšmi vnímala ako nezlučiteľné, sa následne pokúsime nájsť možnosť ich spojenia na príklade Dilongovej básne *Miriam* zo zbierky *Helena nosí ľaliu* (1935).

I. Kontexty

Slovenská duchovne orientovaná poézia mala v období existencie prvej Československej republiky vybudovanú silnú, od čias *Proglasu* viac než tisícročnú tradíciu. Začiatkom tridsiatych rokov 20. storočia ju začali svojrázne aktualizovať autori takzvanej katolíckej moderny. Ich básnická produkcia síce obsahovo nenarúšala jej prirodzené konfesijné hodnoty, no v oblasti literárneho tvaru prichádzala so zásadnými inováciami. Vzhľadom na ne sa katolíckou modernou spravidla rozumie literárna činnosť katolícky orientovaných autorov opúšťajúcich didaktizmus a orientáciu na ľudového čitateľa. Preberaním a špecifickou implementáciou viacerých tvorivých postupov modernej a avantgardnej poézie títo autori dotvárali pluralitný kolorit slovenskej medzivojnovovej literatúry.¹

Bez ohľadu na to, či je odôvodnené uvažovať o katolíckej moderne ako o smerovom či skupinovom označení², k aktivitám takto titulovaných básnikov, k hodnotám, ale i k problémom, ktoré ich tvorba dodnes prináša, je výskumne aj čitateľsky celkom určite opodstatnené sa vracať napríklad k dvojici jej „zakladajúcich“ osobností, františkánskeho mníchovi Rudolfovi Dilongovi (1905 – 1986) a jeho generačnému spolupútnikovi Pavlovi Gašparovičovi Hlbinovi (1908 – 1977). Túto potrebu akcentuje aj skutočnosť, že poézii preniknutej katolicizmom, do deväťdesiatych rokov 20. storočia z ideologických príčin zanedbávanej, v súčasnosti nič nebráni prežívať svoju renesanciu. Okrem toho, že môže čitateľom už bez svetonáhľadových obmedzení ponúkať svoje univerzálne estetické kvality, stala sa aj stabilnou súčasťou povinného čítania na stredných školách. Je to práve tvorba Rudolfa Dilonga, ktorú nájdeme

¹ Implementáciu moderných tvorivých postupov do literatúry pre slovenské katolícke kňazstvo sťažovala encyklika pápeža Pia X. *Pascendi Dominici gregis* (1907) a dekrét *Lamentabili sane exitu* (1907), popierajúce akékoľvek prejavy modernizmu.

² Pomenovanie katolícka moderna bolo používané dobovou literárnou kritikou, pričom platí, že samotní predstavitelia katolíckej moderny tento názov nepoužívali. Opodstatnenosť označenia „katolícka moderna“ problematizuje aj absencia aktívnejšej skupinovej organizácie či vyhranenejšej estetickej orientácie. Pozri napr. HVIŠČ, J. a kol.: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava : SPN, 1991, s. 43 – 60.

v zozname štandardizovaných diel gymnaziálneho Štátneho vzdelávacieho programu, a ktorá sa svojím komplexným a neraz i paradoxným charakterom stáva síce didaktickou výzvou, no pri vhodnom uchopení tiež môže výrazne prispieť k rozvoju analytických a interpretačných kompetencií žiakov.

O istej miere paradoxnosti, ktorá však nemusí byť problémová len didakticky, no v komplexnejšom ponímaní i literárnovedne, možno uvažovať najmä z dôvodu, že Dilongova biografica, rovnako ako i jeho básnická produkcia z druhej polovice tridsiatych rokov – po „rustikálnych“ počiatkoch známych zo zbierok *Budúci ľudia* (1931), *Slávme na holiach* (1932) a *Dýchajte lazy!* (1933) – ovplyvnená projektom takzvanej čistej poézie Henriho Brémonda (1865 – 1933), mala zároveň blízko k aktivitám básnickej avantgardy. Dilong mal kontakty s jej českou i slovenskou vetvou, sám zafinancoval vydanie signálnej zbierky slovenského surrealizmu *Uťaté ruky* (1935) od Rudolfa Fabryho (1915 – 1982), ako redaktor sa pokúšal o „avantgardnú“ transformáciu časopisu *Nové slovo* (1939/1940)³, no hlavne sám literárne využíval výdobytky avantgardnej poetiky, ktoré v Dilongových zbierkach *Hviezdy a smútok* (1934), *Helena nosí ľaliu* (1935) či *Mladý svadobník* (1936) koexistujú s východiskami čistej poézie. To rovnako platí aj o nezanedbateľnej časti tvorby P. G. Hlbinu, najmä o zbierkach *Harmonika* (1935), *Dúha* (1937) či *Belasé vršky* (1939), čo si dobre uvedomovala i dobová kritika. Napríklad Michal Chorváth (1910 – 1982) v tejto súvislosti v roku 1938 v českom *Kritickom mesačníku* výstižne poznamenal, že „do najužšej súvislosti s Fabryho surrealizmom treba postaviť dvoch básnikov, ktorí si osobujú názov ‚katolíckej moderny‘. Ide o Rudolfa Dilonga a P. G. Hlbinu... Stredným štádiom ich vývoja bol poetizmus. Ale jeho teoretické odôvodnenie nehľadali vo francúzskom dadaizme alebo českom poetizme, lež v čistej lyrike abbého Brémonda.“⁴

Vzhľadom na akékoľvek snahy o riešenie paradoxu plynúceho z potenciálneho prieniku poetizmu, prípadne surrealizmu s čistou poéziou, je nutné si uvedomiť jeho príčiny a teda pochopiť, že už vo svojich ontologických, noetických, antropologických a axiologických základoch, ktoré sú pre všetky tri spomínané koncepcie kľúčové, sa evidentne rozchádzajú. Na rozdiel od kresťanského mysticismu čistej poézie založenej na vzťahu k numinóznej transcencii, surrealizmus a ani poetizmus netendujú k teistickým výkladom bytia človeka ako stvorenej bytosti podliehajúcej Božiemu pôsobeniu, no opierajúc sa o hodnoty naturalizované modernou vedou a filozofiou, vnímajú ho ako bytosť výrazne biologicky determinovanú. To sa pochopiteľne odráža aj v ich postoji k literatúre, pričom platí, že jej zmysel nenachádzajú v spojení s iracionalitou transcendentna⁵ (čistá poézia), ale skôr vo felicitológii empiricky vnímanej reality (poetizmus), respektíve v kontakte s podvedomím (surrealizmus).

Z pohľadu vzájomného vzťahu surrealizmu, poetizmu a čistej poézie, ako vo svojej podstate prinajmenšom nesúladných prístupov k literatúre ale i životu, sú dobovo zaujímavé Hlbinove príspevky uverejnené v časopise *Elán* (1930 – 1937), konkrétne stať *O takzvanej absolútnej poézii* (1931), ktorá sa podľa M. Hamadu stala pre „1. fázu katolíckej moderny

³ Pozri napríklad SABOL, M.: *Časopis nové slovo v kontexte slovenskej literárnej avantgardy. Bakalárska práca.* Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Filozofická fakulta 2019.

⁴ Citované podľa: HAMADA, M.: *Nadrealizmus Avantgarda 38.* Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 52.

⁵ HAMADA, M.: *Poézia slovenskej katolíckej moderny.* Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 607 – 608.

takmer programovou⁶ a článok *Bretonov surrealizmus a kresťanstvo* (1935). P. G. Hlbina, zástanca Brémondovej *poésie pure*, v nich prekvapivo neinzultuje východiská a literárne postupy surrealizmu či poetizmu⁷. Snaží sa naopak presvedčiť o ich metafyzických tendenciách a takýmto spôsobom ich v ideovej rovine „pokresťančiť“.

Konkrétne o poetizme tvrdí, že je „pohárom čistej vody ožiareným východom slnka, je umením života, detskou hrou, ktorá má utlmiť v človeku večný stesk a strach z transcendentna“⁸. Podstatu surrealizmu P. G. Hlbina zasa vidí najmä v jeho „viere v moc sna a slobodnú hru slova“⁹, ale i v tom, že spoločne s kresťanstvom „zdôrazňuje zázračnosť a slobodu“¹⁰. To pochopiteľne spôsobovalo zmiešané reakcie. Dobrým príkladom je Hlbina výmena názorov so slovenskými nadrealistami, Rudolfom Fabrym (1915 – 1982) a Klementom Šimonovičom (1912 – 2010), ktorí po poukázaní na Hlbina argumentačné „fauly“ konštatovali, že „surrealizmus má s kresťanstvom spoločné asi toľko, ako má kresťanstvo spoločného s jaskynnými kresbami alebo s indiánskymi skazkami.“¹¹ Aj vzhľadom na takéto reakcie nemožno tvrdiť, že by Hlbina estetické východiská mali dlhšiu trvácnosť. Napokon sám svoje úvahy o ideovej spojitosti surrealizmu a čistej poézie ešte v roku 1935 razantne poprel v časopise *Elán*, článkom *Surrealizmus mŕtvy pred narodením*.¹²

No ani Hlbina, ani Dilongov vzťah k poetizmu a hre, prípadne hravosti¹³ v poézii, nebol vo svojej dobe recipovaný s prílišným porozumením. Ani dobová „nenadrealistická“ kritika nenachádzala priestor pre ich spojenie s kresťansko-mystickým projektom čistej poézie, čo je vzhľadom na ich protirečivú podstatu pochopiteľné. Uviesť možno názor Jozefa Felixa (1913 – 1977), ktorý v súvislosti s Hlbinaovou zbierkou *Belasé vršky* (1939) napísal do časopisu *Elán*: „Nuž, tu je rózcestie. Na rózcestí treba sa rozhodnúť, kde je cesta nemožná, či k poetistickej hre nezáväzných predstáv, alebo k bremondovskej koncepcii poézie modlitby... Kombinovať obidve stanoviská znamenalo by kombinovať ornát s harlekýnskym šatom.“¹⁴

Aj keď je Felixov názor opodstatnený, predpokladáme, že nevyčerpáva možnosti riešenia tohto interpretačne nejednoznačného problému. Preto sa ďalej zameriame na jednu z menej interpretovaných Dilongových básní zo zbierky *Helena nosí ľaliu* (1935), v ktorej je možné identifikovať tak prítomnosť čistej poézie, ako aj snahu o hravý prístup k textu, ktorý

⁶ Tamže, s. 604.

⁷ Hlbina v podstate poetizmus a surrealizmus synonymizuje, i keď nedôsledne: „Český poetizmus sa podstatne nelíši od surrealizmu, len je trochu povrchnejší“. Tamže, s. 13.

⁸ Tamže, s. 13.

⁹ Tamže, s. 96.

¹⁰ Tamže, s. 96.

¹¹ Citované podľa: HAMADA, M.: *Nadrealizmus Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006, s. 15.

¹² Citované podľa: HAMADA, M.: *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 97.

¹³ Hlbina sa k nej teoreticky vyjadruje v článku *Poézia ako hra*, uverejnenom v českom katolícky orientovanom literárnom periodiku *Akord* v roku 1934. Priamo sa hlási k úvahám teológa a filozofa Romana Guardiniho (1885 – 1968), ktorý aj samotnú liturgiu vníma ako hru. Aj vzhľadom na to považuje Hlbina literárnu hravosť za „obraz Božej milosti“ a „predchuť tajomného požívania Boha.“ Tamže, s. 123 – 126.

¹⁴ Tamže, s. 157. Felixovo tvrdenie v podstate zhrňa dobové názory na vzťah čistej poézie a poetistickej hravosti, no obdobne ani súčasnejšie recepcie nie sú príliš priaznivé. „Piráti krásy“, ako nazval P. Ušák-Oliva experimentátorov *Katolíckej moderny*, zredukovali báseň viac alebo menej na hru bez hlbšieho bytostného zdôvodnenia. *Báseň očisťovaná od všetkých mimoestetických zložiek nemohla byť nositeľkou meditácie.* HAMADA, M.: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 607 – 608.

má svojím literárnym stvárnením blízko k estetike známej z tvorby českých poetistov. Interpretáciou básne *Miriam* sa preto pokúsime predpoklad o ich nezlučiteľnosti poprieť.

II. Interpretácia

Miriam

*Biela jasná belasá
pod oblokom chvela sa
sedeli s ňou pri stene
hádzali jej prstene*

*A keď išla do poľa
zasmialo sa pachoľa
zlaté hviezdy na vlasy
sypali jej valasi*

*Na pobreží v súsoší
kade víchor pustoší
v kameni a zeleni
hrávali jej Heléni*

*Nečakala na víly
rybári sa zjavili
Miriam jasná belasá
na pobreží chvela sa¹⁵*

Ak by sme verili prvým dojmom, Dilongovu *Miriam* by sme mohli označiť za lyricky príjemne zvládnutý dievčenský portrét impresionistického ladenia, nielen tematicky, ale i svojím sylabicky „klepancovitým“ veršovým pôdorysom evokujúcim rurálnosť ľudového prostredia známu z tridentu Dilongových titulných zbierok. Pridržiac sa tejto reflexie, neboli by sme ďaleko od interpretácie dobového kritika Ján E. Bora (1907 – 1991), spriazneného s básnikmi katolíckej konfesie, ktorý *Miriam* radí k erotickému pólu Dilongovej produkcie, vyzdvihujúc pritom, že evokuje „*nádheru očarenia, ktorého sú schopní len básnici*“¹⁶. Napriek tomu, že ide o udržateľnú interpretačnú eventualitu, hlbším prienikom do textu zistíme, že ponúka aj alternatívne možnosti výkladu. Jedným z prvých krokov môže byť rozlúštenie poetistickej hádanky¹⁷, kto je vlastne Miriam? Miriam má jánusovskú tvár. Jednu omamnú eroticky, ako správne poznamenal J. E. Bor, a jednu omamnú liturgicky. Kľúčom k tomuto rozdvojeniu je sledovanie kontextovej dynamiky výskytu mena Miriam. V básni ho nachá-

¹⁵ DILONG, R.: *Literárne dielo I*. Ed. J. Pašteka. Bratislava : Petrus, 2002, s. 112.

¹⁶ Citované podľa: HAMADA, M.: *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 82.

¹⁷ Názov ako hádanka, respektíve interpretačný kľúč k básni je podľa bulharskej bohemistky Žoržety Čolakovej jedným z dôležitých prostriedkov výstavby textu v poetizme a zároveň aj symptómom literárnej hravosti. Pozri napríklad ČOLAKOVA, Ž.: *Poetismus v genetickém plánu surrealismu*. In: *Český surrealismus 30. let. Struktura básnického obrazu*. Praha : Karolinum, 1999, s. 61 – 94.

dzame dovedna dvakrát, okrem samotného názvu ešte v závere textu, no v oboch prípadoch platí, že v celkom novom významovom okolí.

a) Môžeme uvažovať o „Rousseauovskom“ kontexte rurálno-pohanskej, panerotickej proveniencie, v ktorom nám je v zhode s básnickým naturelom zbierky predstavené arka-dické prostredie polí, dedinských domov, zelene, víl a „helénskej hudby“, kde krásnu vidiečanku Miriam sprevádza krdeľ pytačov. Ide zároveň o deindividualizujúci kontext evokujúci cyklickosť života, a to najmä vyobrazením kruhu dňa a noci, bez nadbytočných epizujúcich pasáží ešte väčšmi umocnený príchodom pacholaťa.

b) Presunutím pozornosti na pobrežie sa zasa prostredníctvom potenciálnej alúzie na starozákonnú prorokyňu Miriam dostávame do kontextu liturgického, keďže Miriam, Mojžišova staršia sestra, sa podľa knihy Exodus práve na pobreží rieky Níl podieľala na jeho záchrane pred krutým nariadením faraóna. Z textu sa tým vytráca pohanský charakter a erotická atmosféra, no zároveň sa aj individualizuje. Opodstatnenosti tohto rozčlenenia zároveň prospieva i zmena nálady básne dosiahnutá využitím motívu pustošiacej víchrice a statickým charakterom tretej strofy (v súsoší, v kameni). V tejto súvislosti je potrebné uvážiť, prečo Dilong zvolil práve meno Miriam, respektíve v akom zmysle odkazuje na akt záchrany.

V tomto nám pomôže upriamenie pozornosti na „ozvláštnenie“ sprevádzajúce dosiaľ nespomenutý, no predsa interpretačne zaujímavý motív chvenia. Napriek tomu, že je tento motív s Miriam zviazaný v oboch načrtnutých kontextoch, môžeme tvrdiť, že v prvom i druhom prípade pôsobí desémantizovane a jeho existencia akoby bola podmienená iba akusticky¹⁸. Ponúkajú sa však aj iné možnosti opodstatňujúce jeho výskyt. Vzhľadom na ne sa napríklad dá v súlade s prvým interpretačným názorom hovoriť o autorovej snahe rozochvieť obraz básne a zvýrazniť tak jej impresívny ráz, no oveľa podnetnejšie je uchopiť ho optikou biografizmu, v medziach kontrastu už identifikovaných, vo svojej podstate antinomických významových okolí. Práve autorova biografija vytvára priestor pre užšiu psychologickú interpretáciu motívu chvenia, a to ako prejavu sublimovaného napätia pochádzajúceho zo snahy suspendovať erotickú vitalitu na úkor náboženských imperatívov¹⁹, čo bližšie ilustruje nižšie uvedená schéma:



¹⁸ Podľa S. Šmatláka bola Dilongovi dobovou kritikou (i katolíckou) často vyčítaná literárna nedisciplinovanosť. Z Dilongovej strany však podľa neho išlo skôr o „bytočné osvojenie si a subjektívne prežitie i básnické artikulovanie novej podoby lyrizmu“, ktoré vyhovovalo jeho „psychicky dynamickému, ba neraz až spontánne erupčivému básnickému typu“. Šmatlák preto dodáva, že z toho nijako nevyplýva, že by „išlo o dajaké číre improvizátorstvo alebo umeleckú nedisciplinovanosť“. To sa potvrdí aj pri našich ďalších úvahách o vzťahu medzi poetizmom a čistou poéziou. ŠMATLÁK, S.: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007, s. 319.

¹⁹ Motív pustošiacej víchrice v tejto rovine interpretácie už nestačí vnímať iba ako prostriedok narušenia idyllickosti rurálno-pohanskeho kontextu, no najmä ako hrozbu božieho trestu a statické motívy súsošia a kamenia ako autoritu Písma, prípadne superega.

Identifikácia chvenia ako bytostného psychického naladenia autora vedie aj k pochopeniu alúzie na Miriamin akt záchranu. Báseň tak prestáva byť „lyrickým portrétom“ a stáva sa skôr textom s výrazným autobiografickým, do istej miery aj existenciálnym a prosebným rozmerom.

Do našej úvahy opätovane včleňme problém vzťahu poetizmu a čistej poézie. Poznáme už potenciálnu príčinu i bližšie nešpecifikovaný zmysel chvenia, ktorý precizujeme, ak sústredíme pozornosť na adresáta básne. Platí, že v zhode s konceptom čistej poézie ním nemusí nevyhnutne byť iba celkom konkrétny čitateľ, no napríklad i teologicky vnímané abstraktno. V tomto zmysle sa báseň *Miriam* funkčne približuje k modlitbe, respektíve prosbe o Boží zásah a básnik zasa k mystikovi, i keď nedokonale, pretože aj keď sa podľa Brémonda „obaja spájajú s Bohom, ktorý je realitou všetkých realít, Duch básnika takto zachyteného Boha nemenuje... Básnická skúsenosť je teda iba pokus o mystickú skúsenosť“.²⁰ Brémond preto tvrdí, že „najlepšie verše básnikov sú verše nenapísané“.²¹ V tomto ohľade je ukázkovým príkladom práve Dilongov desémantizovaný motív chvenia²². Súhrnne sa tak jeho literárne stvárnenie v básni *Miriam* stáva prostriedkom potencializujúcim výskyt mystického „vhladu“, ktorý by pre autora znamenal odkrytie „vyššej pravdy“, a tým aj prípadné riešenie vlastnej životnej situácie balansujúcej na pomedzí biologického a kultúrneho. Zdá sa teda, že báseň (vnímaná ako modlitba), ako aj konkrétny motív štylizovaný na jej pozadí, môže svojím literárnym stvárnením smerovať k dosiahnutiu určitého stavu²³, ktorý vo svojej svetonázorovej podmienenosti otvára presah ku skutočnosti inak transcendujúcej zmysly i rozum. To prináša významné konsekvencie pre riešenie vzájomného vzťahu poetizmu a čistej poézie.

V duchu *Dilige et quod vis fac* (H. Brémond)²⁴ čistá poézia neprotirečí uplatňovaniu hravosti v poézii, čo sme dokázali tým, že už samotný výskyt motívu chvenia je ňou podmienený²⁵. Nejde však iba o ojedinelý a nesystematický prípad, keďže ho sprevádza a vedie k nemu aj rad ďalších prejavov literárnej hravosti, umocňujúcich zároveň aj nami zvolený spôsob argumentácie. Okrem už identifikovanej „hádanky“ v názve básne, ktorá je podľa Ž. Čolakovej jedným zo symptomatických prejavov poetizmu, môžeme hovoriť aj o kontextovej inverzii poetického prechodu od veľkého k bezvýznamnému (v prípade *Miriam* ide prechod od „dievčenského portrétu“ k transcendencii). Vhodné je tiež poukázať aj na istý rozmer antikonvenčnosti, a to jednak v zmysle absencie pointy básne, a jednak v snahe narušiť dogmatický obraz mnícha tendovaním k erotike. Nemožno opomenúť ani Dilongov príklon k ľudovosti, okrem tematickej zložky básne prejavujúci sa tiež jej piesňovým naturelom. V tejto súvislosti prichádza tiež k nahradeniu kauzality zvukovou analógiou –

²⁰ Citované podľa: HVIŠČ, J. a kol.: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava : SPN, 1991, s. 47.

²¹ Tamže, s. 47.

²² Samozrejme, s odmyslením si psychoanalytickej roviny jeho interpretácie, ktorá pri tvorbe textu pravdepodobne nezohrávala žiadnu teoretickú úlohu.

²³ Prostriedky dosiahnutia takejto stavu sú pritom kultúrne rôznorodé, môže ísť o kanonizované modlitby kresťansko-judaistickej tradície, rôzne mantry, magické rituály, užívanie psychotropných či halucinogénnych látok, no ako sme ukázali i prostriedky básnické.

²⁴ Miluj a konaj ako chceš (sv. Augustín z Hippa).

²⁵ Vzhľadom na úvahy o prejavoch hravosti v literatúre je inšpiratívna štúdia Pavla Winczera *Princíp hravosti v avantgardnej poézii, hravosť v poetizme*. In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Poľsko, Slovensko)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 91 – 111. Winczer ako jeden s kľúčových indikátorov hravého textu uvádza práve dominanciu jeho zvukovej roviny, ktorá v našom prípade sprostredkovala výskyt motívu chvenia. O Winczerovu štúdiu sa opierame pri identifikovaní ďalších hravých prostriedkov v interpretovanej básni.

k zdôrazneniu eufonickej stránky básne. Tá sa stáva významným činiteľom prekvapivého rozvíjania textu v jeho tematicko-motivickej štruktúre (najmä prostredníctvom kalambúrov: „*pri stene/prstene, v súsoší/pustoší, belasá/chvela sa...*“), čím taktiež prichádza k nivelizácii jeho ideového rozmeru a následne, v zhode s čistou poéziou, aj k jeho iracionalizácii a naplneniu teologickým obsahom.

Záverom tak možno tvrdiť, že literárna hravosť, určitý prejav tvorivej slobody a jazykovej svojvôle, stáva sa v básni *Miriam* prostriedkom modlitby, nástrojom Dilongovho „čistého poetizmu“ smerujúceho ideovo k takmer vyprázdnenému verbálnemu aktu, naplnenému teologickým obsahom, a k následnému odhmotneniu, k snahe o prienik s „vyššou realitou“.²⁶ Platí teda, že ani nepriaznivé vyjadrenia kritiky, ba ani encyklika Pia X. popierajúca akékoľvek prejavy modernizmu nemali v polovici tridsiatych rokov 20. storočia moc zabrániť „bohoslužbám“ v harlekýnskom šate.

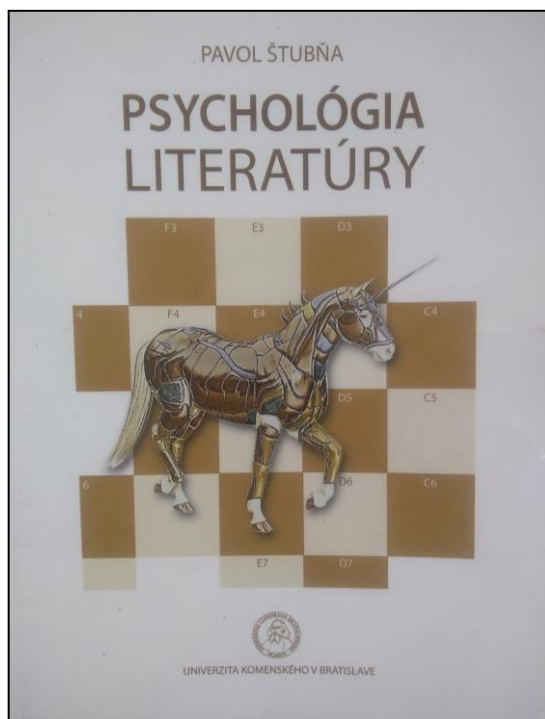
LITERATÚRA

- ČOLAKOVA, Ž.: *Český surrealismus 30. let.: Struktura básnického obrazu*. Praha : Karolinum, 1999, s. 61 – 94.
- DILONG, R. In: *Literárne dielo I*. Ed. PAŠTEKA, J. Bratislava : Petrus, 2002.
- HAMADA, M.: *Nadrealizmus Avantgarda 38*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2006.
- HAMADA, M.: *Poézia slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava : Kalligram a Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
- HAMADA, M.: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994.
- HVIŠČ, J. a kol.: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava : SPN, 1991.
- MIKULA, V.: *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2013.
- SABOL, M.: *Časopis nové slovo v kontexte slovenskej literárnej avantgardy. Bakalárska práca* Trnava : Univerzita sv. Cyrila a Metoda, Filozofická fakulta, 2019.
- ŠMATLÁK, S.: *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2007.
- WINCZER, P.: *Princíp hravosti v avantgardnej poézii, hravosť v poetizme*. In: *Súvislosti v čase a priestore. Básnická avantgarda, jej prekonávanie a dedičstvo (Čechy, Poľsko, Slovensko)*. Bratislava : Veda, 2000.

²⁶ V súlade s názorom Valéra Mikulu sa potvrdzuje, že poetizmus v slovenskej poézii 30. rokov bol „zbavený svojich filozofických základov a používaný ako zásobnica príťažlivých tém a postupov.“ MIKULA, V.: *Čakanie na dejiny. State k slovenskej literárnej histórii*. Bratislava : Vydavateľstvo UK, 2013, s. 104.

PSYCHÉ ODRÁŽANÁ A FORMOVANÁ LITERATÚROU

Pavol Štubňa: *Psychológia literatúry*. Bratislava :
Univerzita Komenského, 2017.



Odráža sa v literárnom diele vedomie jeho autora a zároveň aj toho, kto ho číta? Ponúka literatúra skúsenosť stretnutia? Stretnutia s textom, s rozprávačom, s autorom, s postavami, s vlastnými citmi a náladami? Je čítanie zážitok, ktorý sa dotýka ľudskej psyché?

Ak sa vám na tieto otázky ponúka odpoveď áno, potom sa javí ako úplne opodstatnené, v istom zmysle dokonca nevyhnutné, aby sa literatúra stala doménou psychologického bádania. Koniec-koncov, vždy ňou bola, aj v dobe, keď sa psychológia ešte psychológiou nenazývala. Aj keď je literárne dielo primárne záležitosťou fiktívnou – jedinečnou a umelecky výnimočnou – týka sa života skutočného, konkrétneho človeka. Už podľa Aristotela literatúra odráža realitu, keď pri tvorbe literárnych diel autori mimeticky napodobňujú konanie skutočných osôb. Navyše, Aristotelov pojem katarzis priamo opisuje psychický proces uvoľnenia napätia pôsobením umeleckého diela (s. 7).

Aj v neskorších obdobiach boli literatúra a rodiaca sa psychológia ako veda úzko pre-

pojené. Stačí spomenúť S. Freuda a s ním spojené psychoanalytické smery aj v oblasti literárnej vedy, uplatňovanie archetypov C. G. Junga pri interpretáciach literárnych diel alebo tému existencializmu. Psychologizujúci prístup k literatúre je inherentnou súčasťou aj slovenskej literatúry, predstavuje jej legitimizáciu. Keď v 19. storočí predstavitelia slovenského národného hnutia, mimochodom takmer všetci literárne činní, uvažovali o tom, aký je slovenský národ (dnes by sme mohli povedať, že budovali kolektívnu identitu), predpokladali, že literatúra je najdôležitejším, nosným prejavom akosti národa (podľa hegelianskej terminológie ducha). Na základe kvalít literárnych diel a folklórnych výtvorov prisudzovali charakteristiky národu aj jeho jednotlivým členom. Záujem o psychologické aspekty umenia vzbudzovalo aj dielo L. S. Vygotského, ktorý sa zameriaval na recepciu umeleckého diela, na jeho spoločenskú funkciu. Priamo v oblasti literatúry vyčlenili literárni kritici R. Wellek a A. Warren sféry psychologickéj analýzy literárneho diela, kam podľa nich patrí autorova osobnosť, spôsob vzniku diela, psychologické typy reprezentované v literárnych dielach a vplyv literárnych diel na čitateľov. Postupným presadzovaním komunikačného prístupu k literatúre sa čoraz viac otvárala cesta aj pre psychológiu.

Monografiu Pavla Štubňu *Psychológia literatúry* preto považujem v istom zmysle za knihu, ktorá skôr či neskôr musela byť napísaná. Je totiž evidentné, že literatúre sa treba venovať aj prostredníctvom psychológie. Obe sféry sa týkajú pochopenia psychiky človeka. Domnievam sa, že tento poznatok je dnes už zjavným faktom, no napriek tomu je smerovanie P. Štubňu nové a podnetné.

V úvode si autor vytyčuje okruhy, ktorým sa psychológia literatúry venuje. Patria sem literárne postavy ako psychologické typy, súvislosť medzi ich myslením a konaním, psychologické účinky umeleckého diela, psychologické javy, štruktúry a procesy, ktoré sa podieľajú na recepcii a interpretácii literárneho diela, osoba autora aj samotná psychológia tvorby umeleckého diela. Publikácia má dve časti, teoretickú a interpretačnú. V prvej časti knihy autor ponúka výklad základných pojmov a definície bazálnych termínov z oblasti psychológie, ktoré sa

dotýkajú sféry literatúry. V jednotlivých kapitolách približuje napríklad kognitívne procesy (pocitovanie, vnímanie či fantáziu), ďalej objasňuje fenomén čítania z pohľadu kognitívnej psychológie, zaoberá sa témou citov a emócií a tiež psychológiou príbehov (literárnych naratív). Používa veľmi exaktný, vedecký jazyk, ktorý je náročný, ale nie je to na úkor zrozumiteľnosti. Práve naopak, Štubňove definície sú jasné a pochopiteľné. Informácie podáva v zhustenej podobe, avšak práve vďaka tejto koncentrovanosti je text taký bohatý na podnety. Výstavba teórie je logická, jednotlivé definície na seba nadväzujú a rozvíjajú sa. Navyše autorov výklad sa opiera o najnovšie poznatky v danej oblasti, ponúka prehľad mnohých súčasných výskumov – je aktuálny a fundovaný, prináša mnoho informácií aj pre čitateľov, ktorí sa o psychológiu zaujímajú odborne. Teoretická kapitola môže znamenať veľký prínos aj pre pedagógov, ktorí už ovládajú základy (učiteľskej) psychológie. Tým posluží ako vynikajúca príručka pre zorientovanie sa v nadväbových psychologických termínoch. Vďaka veľmi bohatej sekundárnej literatúre predstavuje súčasne východisko pre ďalšie bádanie, pretože poskytuje súhrn myšlienok a koncepcií autorov, ktorí sa tejto téme u nás aj v zahraničí aktuálne venujú.

Pre vyučovanie literatúry považujem za veľmi prínosnú kapitolu *Čítanie ako kognitívny proces*, lebo sa môže stať vynikajúcim východiskom pre lepšie pochopenie problematiky, pre odstránenie nevhodných očakávaní a aj pre stanovenie správnych cieľov pri vedení žiakov k čítaniu. Podobne efektívne možno pri výučbe literatúry využiť aj kapitolu *Psychológia príbehov, narácií a naratív*.

Druhá, analytická časť knihy, je venovaná šiestim prozaickým literárnym útvarom (hrdinský mýtus, fantasy, rozprávka, ženský, detektívny a autobiografický román) a psychologickéj interpretácii vybraného konkrétneho literárneho textu. Autor pri každom analyzovanom diele volí iné interpretačné východisko, predstavuje iný psychologický smer. Preukazuje tak variabilitu prístupov k literárnym textom z pohľadu psychológie literatúry, aj potrebu voľby vhodného zorného uhla.

Výber textov je odvážny a môže rátať aj so záujmom učiteľov slovenčiny. Autor totiž volí

texty mimo konvenčný literárny kánon, ktorý je často nacionálny. Venuje sa dielam väčšinou súčasným, no „periférnym“, komerčne veľmi úspešným, na ktoré literárne veda často nazerá ako na hraničné, na beletristické iba výberom štylistických prostriedkov (s. 8) bez umeleckej ambície. Konkrétne hrdinský mýtus interpretuje na príklade *Harryho Pottera* a odhaľuje aj psychoterapeutické rozmery textu, ktoré reflektuje aj z hľadiska vývinovej psychológie. Na príbehu *Pinocchia* predstavuje spôsob práce s Jungovými archetypmi na báze rozprávkového príbehu. Ženský román približuje na základe románu R. Beňáčkovej *Žila som v tme* a tému ľudského života a kríz uchopuje pomocou existenciálnej analýzy V. Frankla. Nevyhýba sa pritom ani otázke literárneho gýča. Na postavách Poirota a slečny Marplovej z detektívnych románov Agathy Christie autor preukazuje spôsob hlbinného psychologického prístupu k literárnemu dielu, taktiež načrtáva psychoterapeutické rozmery tohto žánru. V poslednej kapitole sa venuje autobiografickému románu na príklade P. Giordana a psychoterapeutickému rozmeru tvorby autobiografického textu.

Na základe knihy *Psychológia literatúry* si myslím, že psychologický prístup k literárnym dielam nielen pomôže prehĺbiť interpretačnú prácu, ale ponúka aj cestu, ako čitateľom aj študentom priblížiť literatúru jej navrátením do reality prežívania. Podobné interdisciplinárne interpretačné prístupy dokážu zároveň vynikajúco odhaliť, či sa jedná o „hodnotnú“ alebo o subštandardnú literatúru. Za ukazovateľa kvality diela totiž považujem, okrem úzko literárnych parametrov – či už štylistických alebo estetických, – keď text „odolá tlaku“ napríklad psychologickéj interpretácie, ktorá navyše odhalí jeho skryté aplikačné rozmery. Rozlišovať kvalitu v nápoře kníh, ktoré sa v súčasnosti vydávajú, je výzva nielen pre literárnych vedcov, ale aj pre pedagógov. A k tomu posluží kniha *Psychológia literatúry* ako excelentný ukazovateľ.

Mgr. Marta Fülöpová, PhD.

(Katedra slovenskej literatúry
a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity
Komenského v Bratislave)

O DIVADELNOM PRACHU, SUFLÉROCH A INÝCH TRABLOCH DIVADELNÍKOV SO SLOVNÍKOM DIVADELNÝCH PROFESIONALIZMOV

Oľga Orgoňová – Alena Bohunická – Barbora Krajč Zamišková – Zdenka Pašuthová: Slovník divadelných profesionalizmov. Bratislava : Vysoká škola múzických umení v Bratislave, 2019.



Na sklonku roka 2019 nás štvorica odborníkov – Oľga Orgoňová, Alena Bohunická, Barbora Krajč Zamišková a Zdenka Pašuthová – zaviedla do divadla. Výsledkom ich tímovej práce však nie je naštudovanie nového divadelného predstavenia. Autorský kolektív venoval verejnosti ako darček k stému výročiu založenia Slovenského národného divadla, ktoré si pripomíname v roku 2020, výtvar iného charakteru – *Slovník divadelných profesionalizmov*.

Slovník vznikol z iniciatívy Oľgy Orgoňovej z Katedry slovenského jazyka Filozofickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave a je čiastkovým výstupom jej dlhoročného vedeckého záujmu o profesionalizmy z rôznych pracovných oblastí. Spolupráca dvoch jazykovedkýň (už spomínanej Oľgy Orgoňovej spoločne s Alenou Bohunickou z toho istého pracoviska) a dvoch profesionálnych divadelníčok (Barbory Krajč

Zamiškovej a Zdenky Pašuthovej z Divadelnej fakulty Vysokej školy múzických umení v Bratislave) priniesla vyváženú „jazykovo-divadelnú“ referenciu o tom, čo všetko laik či adept divadelnej profesie nevidí a ani nepočuje počas predstavenia. Pri príprave predstavenia a bez prítomnosti divákov totiž zaznieva v priestoroch divadla osobitná riava slov. Profesionálni divadelníci – herci, režiséri, tanečníci, hudobníci, ale i ďalší členovia umeleckých súborov vrátane ľudí v technickom zázemí divadla, bez ktorých by prezentácia divadelného predstavenia nebola možná – inklinujú v hovorenej pracovnej komunikácii k používaniu slov a slovných spojení, ktoré sú často vzdialené odborným pojmom a neraz stoja mimo poznania verejnosti. Tieto výrazy sú ekonomické, vtipné, originálne, české, anglické..., ale najmä medzi divadelníkmi funkčné a uľahčujúce vzájomnú komunikáciu. Práve z takýchto rozhovorov divadelníkov autorky zozbierali vyše 900 výrazov a fráz, ktoré sa tematicky týkajú divadla všeobecne, činohry, v menšej miere aj opery, tanca a bábkoherectva, vďaka čomu sa stal slovník autentickým dokumentom o živej reči umeleckých aj neumeleckých zložiek. Inak povedané, autorky nám prostredníctvom skúmania každodennej ústnej reči profesionálnych divadelníkov umožnili zúčastniť sa *štich-próby* (skúšky len vybraných čiastkových pasáží z inscenácie) či pozorovať prácu maskéra so *štílkou* (štíhlym plastovým hrebeňom s dlhým, špicatým, často kovovým hrotom a tenkými zubami na tupírovanie účesov). Taktiež nám poskytli možnosť pristaviť sa na *bíne* (javisku, scéne, t. j. priestore pred hľadiskom) pod *sprchou* (reflektorom, resp. svetelným lúčom, ktorý svieti kolmo na javisko zhora nadol na ohraňený priestor, čo umožňuje hercovi tvoriť vizuálny efekt vychádzania z tmy a vchádzania do tmy), ba dokonca zistiť, že aj profesionálni speváci občas *spievajú s knedlíkom* (spievajú technicky nesprávne, keď sa s tónom ozve aj vedľajší, nežiaduci zvuk, znejúci akoby interpret mal v hrdle prekážajúci mäkký predmet) a že na *bidielku* (najlacnejšie a často aj najhoršie miesta v hľadisku so zlým výhľadom na javisko, spravidla na (naj)vyššom podlaží divadla) sa nemusí každému návštevníkovi divadla dobre sedieť.

Samotná koncepcia publikácie, štylizácia textu pri výklade hesiel aj v úvodných rozhľado-

vých kapitolách (s. 8 – 33) je naladená na popularizačnú nôtu. Autorky svoje dielo zostavovali s predsavzatím, aby ponúkli verejnosti alternatívu k existujúcim akademickým prácam z divadelnej aj lingvistickej sféry, ktorá navyše zrozumiteľnou formou priblíži každodenný chod divadla a divadelnú prax.

Ako predznamenáva samotný názov publikácie, hlavnú pozornosť na seba vzťahuje pojem profesionalizmus, ktorý má v jazykovednom skúmaní už dlhodobo svoje legitímne miesto. Je preto pochopiteľné, že vysvetlenie tohto pojmu, priblíženie miesta profesionálnych výrazov v národnom jazyku, sumarizovanie znakov profesionalizmov a osobitne divadelných profesionalizmov si ukrojilo v rámci rozhľadovej štúdie väčší priestor. Rozsahovo skromnejšia prvá kapitola (s. 8 – 14) referuje o vývoji profesionálneho divadla a divadelníctva na Slovensku síce „v kocke“, čo signalizujú aj samotné autorky, avšak kapitola osobitne zdôrazňuje prepojenie profesionálneho divadla a lingvistického výskumu a paralelne aj opodstatnenie skúmania divadelných profesionalizmov.

Slovník divadelných profesionalizmov vizuálne obohacujú pestré ilustrácie a orientáciu v ňom uľahčuje zaužívaný úzus abecedného radenia hesiel. Na druhej strane sa však výklad slovníkových hesiel v určitom ohľade vymyká zaužívanému normatívu, ktorý je zvyčajný pre iné jazykové slovníky s celonárodnou platnosťou. Táto skutočnosť je nevyhnutná vzhľadom na charakter skúmanej problematiky. Živá reč (aj) divadelníkov je tvorivá a v prvom rade slúži dorozumievacím potrebám ľudí. V tradičných slovníkoch s celonárodnou platnosťou, ktoré sa orientujú na verejnú komunikáciu vo všeobecnosti, nie je (a ani nemôže byť) zachytenie nuáns komunikácie špecifických skupín dostatočné. Autorky sa preto pri vysvetľovaní významu zozbieraných jazykových jednotiek nebránia obšírnejšiemu opisu reálií jednak preto, aby verne rešpektovali autentickosť výkladu hesla získaného od informátorov, jednak preto, aby pútavo preniesli čitateľa do neznámeho sveta za oponou.

V snahe verného sprostredkovania rozmanitostilivej reči divadelníkov autorky čerpali lingvistický materiál priamo v teréne, počas osobných stretnutí s desiatkami odborníkov z viacerých

regiónov Slovenska. Do súboru divadelných profesionalizmov sa tak dostali výrazy, ktoré sa príznačným spôsobom používajú v hovorenej komunikácii profesionálnych divadelníkov. Hoci autorky pripúšťajú, že nie všetky profesionalizmy sú v reči divadelníkov rozšírené rovnomerne (preferencia môže závisieť od veku pracovníkov, regiónu, niektoré profesionalizmy sú typické len pre jedno divadlo), v prostredí divadla sa používajú osobitným spôsobom a majú preto v slovníku svoje miesto.

Čitateľ, ktorý očakáva jednoznačné definície (aj) slovníkových hesiel, môže ostať pri spoznávaní zozbieraných výrazov „trochu nesvoj“. Dozvie sa totiž, že ako profesionalizmy sú hodnotené nielen slová, ale aj viacslovné spojenia (napr. *delená skúška* – skúška členov orchestra, počas ktorej sa jednotlivé party študujú po nástrojových sekciách, osobitne majú nácvik drevené, plechové, sláčikové nástroje) či celé frázy (napr. *odísť sa zašestkovať* – ísť si pripraviť hlavu na nasadenie parochne pomocou vlásienok pohybom v tvare šestky pri upínaní gázovej čelenky/pančuchovej čiapky, na ktorú sa prichytí parochňa). Navyše, niektoré z profesionalizmov sú vnímané ako spisovné (napr. *generálka* – generálna skúška; jedna z posledných skúšok pred premiérovým uvedením novej inscenácie pred publikom, keď sa precvičuje komplexné predstavenie so všetkými zložkami, napríklad slovo, hudba, spev, svetlá, kostýmy aj s prevlekmi, rekvizity atď. bez prerušovania, režisér si robí len poznámky), iné zas (alebo iba zatiaľ?) sú hodnotené ako nespisovné (*žúrka* či *afterka* – večierok po skončení divadelného predstavenia (zvyčajne premiéry) na uvoľnenie sa po predošlom napätí a strese). Taktiež zistí, že profesionalizmy majú, ale aj nemajú terminologické náprotivky. Dokonca niektoré z nich preniknú za hranice uzavretej komunity profesionálov a stanú sa všeobecne známymi aj medzi „neprofesionálmi“, no neprestanú byť profesionalizmami. Veď po prečítaní výrazov ako *biltén/bulletin* (brožúrka s informáciami o divadelnom predstavení), *baleták* (tanečník baletu), *d'akovačka* alebo *klaňačka* (klaňanie sa divákovi v závere predstavenia) nejeden z prijímateľov opodstatnene zareaguje spontánnym „veď to poznám“. Autorky si tento zdanlivý „chaos“ naplno uvedomujú a prezentujú na ňom príťažlivosť a ne-

spútanosť živej spontánnej reči. Dôvody výberu lexikálnych jednotiek so statusom profesionalizmus, ich zaradenie do slovníka a spracovanie výkladov vrátane odkazov na slovotvorné, významové či inonárodné motivácie jazykových jednotiek podrobne vysvetľujú v samostatnej kapitole *Koncepcia Slovníka divadelných profesionalizmov* (s. 23 – 33).

Na záver si dovoľím nadviazať na krátke zamyslenie z úvodnej pasáže publikácie. *Slovník divadelných profesionalizmov* nie je iba pre tých, ktorí sú deťmi múz. Taktiež nie je výhradne pre odborníkov s teatrologickou alebo lingvistickou vedeckou orientáciou. Slovník má potenciál osloviť aj laikov – „obyčajných“ milovníkov divadla i každého jedného z nás, ktorého fascinuje spoznávanie neznámeho. Skrátka všetkých, ktorí aspoň takouto formou radi prijímu pozvanie do *zákulisky* (priestor zákulisia, kde majú prístup iba oprávnené osoby, predovšetkým herci a tvorivý tím).

Mgr. Zuzana Popovičová Sedláčková, PhD.
(Katedra slovenského jazyka
Filozofická fakulta Univerzity Komenského
v Bratislave)

PRÍRUČKA O GLOBÁLNO M VZDELÁVANÍ V PREDMETE SLOVENSKÝ JAZYK A LITERATÚRA

Zdenka Bustinová – Tatiana Cárová – Júlia Choleva – Lenka Putalová – Eva Talianová – Zuzana Vanková: *Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra*. Bratislava : Človek v ohrození, n. o., 2020.

„Nič ňepomáha všetko formulkuvaňja, nič všetko suchá theoria, keď sa od života odtrhne, ba s ňím práve do odporu postaví.“

(Ludevít Štúr: *Nárečja slovenskuo 1846*, s. 25 – 26)

Týmto viac ako 150 rokov starým, avšak stále platným a aj v súčasnosti viac ako aktuálnym výrokom sa začína príručka *Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra*. A že to nie je žiadne prázdne gesto, zistíte hneď, ako sa s danou príručkou zoznámite.

V posledných dňoch neustále počujeme a čítame, ako pandémie COVID-19 menila obsah a formy vzdelávania. Mnohé spomalila, mnohé urýchlila. Do popredia sa dostala otázka kvality vzdelávania. Nie memorovanie, ale kritické myslenie, kreativita, komunikácia, spolupráca, empatia, emočná inteligencia... Práve takýto spôsob vyučovania v slovenskom jazyku a literatúre, ktorý prepája učivo slovenčiny s témami, ktoré sú dôležité pre budúcnosť nás a našich detí, ponúka príručka *Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra*.



Prečo globálne vzdelávanie? Pandémia totiž okrem potreby zmien v školstve ukázala aj skutočnosť, že sme všetci globálne prepojení a naše problémy, činy, skutky i rozhodnutia nie sú izolované. Pripraviť mladých ľudí na život v súčasnom svete, rozvíjať u nich kompetencie, ktoré im umožnia stať sa informovanými a aktívnymi občanmi prijímajúcimi zodpovednosť za seba, za svoje konanie i za svoje široké okolie je cieľom globálneho vzdelávania.

Globálnym vzdelávaním sa už niekoľko rokov aktívne zaoberá nezisková organizácia Človek v ohrození, ktorá v tomto roku vydala spomenu-tú príručku.

Ako v úvodnom slove píše Lenka Putalová, koordinátorka projektu Učíme (sa) v globálnych súvislostiach 2, príručka *Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra* poskytuje teoreticko-metodickú oporu pri zavádzaní globálneho vzdelávania do škôl, obsahuje návody na interaktívne aktivity, ktoré sa nielen venujú globálnym témam, ale zároveň aj zahŕňajú učivo, ktoré je priamo obsiahnuté v štátnom vzdelávacom programe, či priamo spĺňajú obsahové a výkonové štandardy jednotlivých predmetov.

Príručka je prehľadne štruktúrovaná. Úvodné kapitoly čitateľom – teda najmä učiteľkám a učiteľom základných a stredných škôl, študentkám a študentom pedagogických fakúlt, ale aj všetkým tým, ktorí sa o globálne vzdelávanie zaujímajú, stručne približujú koncept globálneho vzdelávania, ako aj jeho tematický a pedagogický rozmer, teda hlavné dôvody, pre ktoré je prínosné začleňovať globálne vzdelávanie do výučby v našich školách, ciele udržateľného rozvoja, princípy globálneho vzdelávania, ako aj rolu pedagóga v globálnom vzdelávaní. Tieto kapitoly obsahujú aj odkazy na materiály týkajúce sa globálneho vzdelávania pre tých, ktorých táto téma oslovila a chcú o nej získať viac informácií.

Príručka sa venuje aj stratégií učenia a myslenia EUR (evokácia, uvedomenie, reflexia) – trojfázovému modelu učenia, pri ktorom učiteľka/učiteľ sprevádza žiakov k lepšiemu porozumeniu učiva, aby lepšie začlenili nové vedomosti do kontextu tým, že ich pripoja k už poznaným.

Fundament príručky predstavuje 12 aktivít globálneho vzdelávania. Všetky majú rovnakú štruktúru. Pri každej aktivite sú uvedené prínosy pre slovenský jazyk a literatúru, ktoré napĺňajú obsahové a výkonové štandardy štátneho vzdelávacieho programu, ale aj prínosy v rámci globálneho vzdelávania, zároveň aj informácia, ako daná aktivita prispieva k napĺňaniu cieľov udržateľného rozvoja a zároveň aj prepojenie aktivity s niektorou z prierezových tém. Každá aktivita obsahuje základné informácie, ktoré je potrebné vedieť pred jej realizáciou – akému učivu a akej téme sa aktivita venuje, aký čas a aké pomôcky sú potrebné na jej realizáciu. Samotná aktivita je rozdelená do troch častí podľa metódy EUR: evokácia, uvedomenie a reflexia aj s uvedenou potrebnou časovou dotáciou. Ak si realizácia aktivity vyžaduje prílohy, tak tie sú uvedené za

postupom aktivity. V závere aktivít sú uvedené aj zdroje uverejnených informácií či odkazy na zaujímavé doplnkové informácie. Dôležitou súčasťou aktivít je aj tzv. Metodický tip a Doplnujúca informácia. Metodický tip sa vzťahuje k alternatívam, odporúčaniam či dôležitým metodickým upozorneniam k realizácii aktivity. Doplnujúca informácia pre učiteľa obsahuje doplnkové informácie, ktoré sú potrebné k obsahu aktivity. V niektorých aktivitách je aj poznámka s názvom *Skúsenosť s aktivitou* predstavujúca komentár, ktorý autorky príručky získali od učiteliek a učiteľov v rámci pilotného testovania. Výber aktivity uľahčuje prehľad aktivít s určením tematického celku, témy pre slovenský jazyk a literatúru, ako aj témy pre globálne vzdelávanie a trvalo udržateľný rozvoj.

Dvanásť aktivít uvedených v príručke zastrešuje dvanásť tém globálneho vzdelávania a dvanásť tém zo slovenského jazyka a literatúry. Z hľadiska slovenského jazyka a literatúry je tu pomerné zastúpenie jazykových i literárnych tém určených pre vyššie ročníky základnej školy a stredné školy. Každá aktivita zároveň zahŕňa prácu s textom, ktorá je často nedoceňovaná, avšak pre rozvoj čitateľskej gramotnosti a kritického myslenia tak potrebná. Texty použité v aktivitách sú vyberané tak, aby zaujali súčasných mladých ľudí a prinútili ich zamyslieť sa. Jednotlivé aktivity využívajú inovatívne metódy vyučovania, podávajú učivo zážitkovou formou, učiteľa odsúvajú do roly facilitátora a gro práce presúvajú na žiaka. Nemenej dôležitý je aj fakt, že v rámci aktivít je vyhradený dostatočný časový priestor na prezentáciu a diskusiu, čo v súčasnom svete, keď žiaci uprednostňujú virtuálne prostredie, je veľmi dôležitá kompetencia pre ich ďalší život.

Jednotlivé aktivity pomáhali tvoriť, testovať a upravovať učiteľia a učiteľky z praxe za pomoci predmetových garantov a skúsených metodičiek globálneho vzdelávania.

Aktivita „Zamľčaná migrácia“ je spojená s určováním podmetov vo vetách. Žiaci pracujú v skupinách s textom o migrácii, ktorý analyzujú. Ďalšia aktivita pracuje s rozširovaním slovnej zásoby o odborné slová súvisiace s danou témou, s textom tlačovej správy. Žiaci v aktivite „Poviem ti o klimatickej zmene“ vyplňajú a prezentujú pracovný list obsahujúci otázky týkajúce sa glo-

bálnej témy a spoznávajú nové odborné slová. Ďalšia aktivita „Mali by sme všetci byť feminist(k)ami?“, ktorej jazykovou témou je hlavná myšlienka a argumentácia otvára diskusiu o postavení žien v spoločnosti na Slovensku aj vo svete, čerpá z knižnej eseje *Všetci by sme mali byť feminist(k)ami*. Žiaci v menších skupinách pri práci s textami plnia úlohy analytického a kreatívneho charakteru. Priamej a nepriamej charakteristike a reprodukcii s porozumením je venovaná aktivita „Nesúď knihu podľa obalu“, ktorá je spojená s knihou Christiana Piccoliniho – *Romantické násilie*, kde na základe úryvkov z jeho textov žiaci tvoria priamu a nepriamu charakteristiku hlavnej postavy a analyzujú tiež príčiny, ktoré hlavného hrdinu motivovali pridať sa k neonacistickej skupine, a dôsledky jeho rozhodnutia. „S pravdou von“ je aktivita venovaná publicistickému štýlu, interview, politickej moci, demokracii a ľudským právam a zameriava sa na bližšie porozumenie fenoménu cenzúry prostredníctvom individuálnej a skupinovej práce s reportážou o černobyľskej katastrofe. Práca s informáciami, kontrola plnenia plánu, projektovanie vlastnej budúcnosti, argumentácia, udržateľný rozvoj, životné prostredie a odpad sú témy v aktivite „Bezodpadový deň“, kde sa žiaci a žiačky oboznámia s heslami týkajúcimi sa redukcie odpadu, vyplňajú pracovný list a v spoločnej diskusii sa zamýšľajú nad rôznymi spôsobmi minimalizácie odpadu a nad tým, ako sa človek môže stať zodpovedným spotrebiteľom. Už z názvu „Keby som stretol Maca Mlieča“ vyplýva, že aktivita, v ktorej sa žiaci a žiačky s dielom zoznámia prostredníctvom krátkeho videa z projektu Baštrng, je zameraná na osvojenie si základných vedomostí o slovenskom realizme a na spoločnú diskusiu o porušovaní ľudských práv v časoch, keď dielo vzniklo, a dnes. „Čo dostávame a čo dávame“ je aktivita zameraná na tému využívania prírodných zdrojov a pracuje s knihou Jeana Giona *Muž, ktorý sadil stromy*. Žiaci pri analýze textu hľadajú spôsoby ochrany prírodných zdrojov a tvoria správu a oznámenie o vzdelávacom podujatí zvyšujúcom povedomie o ich obnove alebo ochrane. Zároveň si osvoja základné vedomosti o slohových žánroch alebo útvaroch, ktoré

spoločne tvoria. Aktivita „(Ne)urazíš sa?“ sa zameriava na jazyk a jeho (ne)vhodné použitie v komunikácii, rozmanitosť a interkultúrne vzťahy. Príklady pomenovaní ľudí s mentálnym postihnutím, ktoré sa používali v minulosti, ukazujú, ako sa spoločenské zmeny prenášajú aj do zmien v jazyku. Aktivita „Neviditeľný“ priblíži mladej generácii tému výkladového slohového postupu, výkladu, chudoby a bezdomovectva prostredníctvom literárnej ukážky z diela *Ako kameň* od autora Roberta Swindellsa. Žiaci analyzujú ukážku a určujú príčinnno-následné súvislosti v texte. „Vzdelanie nad zlato“ je aktivita zameraná na tému dostupnosti vzdelania, s ktorou sa žiaci zoznamujú prostredníctvom projektu rozvojovej spolupráce v Libanone. V pracovnom liste si precvičujú jednoduché vety a súvetia, určujú druhy viet a priradujú správnu interpunkciu. Slovenský realizmus, krátka epická próza, zdravie sú témy, ktoré rezonujú v poslednej aktivite „Ako pomôcť Ťapákovcom?“ zameranej na prácu s dielom *Ťapákovci* od Boženy Slančíkovej-Timravý. Žiaci rozhodujú o pravdivosti alebo nepravdivosti výrokov týkajúcich sa zdravotného stavu obyvateľstva, analyzujú dielo, snažia sa prostredníctvom otázok lepšie pochopiť výzvy a nástrahy, s akými sa bežne stretávajú sociálne a zdravotne znevýhodnení ľudia.

Príručka *Globálne vzdelávanie v predmete slovenský jazyk a literatúra* je dostupná učiteľom a učiteľkám z celého Slovenska. Objednať si ju môžete online alebo v tlačenej podobe na webe <https://globalnevezdelavanie.sk/sjl/>.

V závere citujem slová samotných autoriek: „Nechceme vyučovať encyklopedické informácie a definície z jazykovedy, pre bežný život nie sú potrebné. Nie je dôležité vedieť rozdeliť súvetia podľa poučky, ale napríklad rozpoznať nelogickosť výpovede, zavádzanie, manipuláciu – a adekvátne na ňu upozorniť.“

PaedDr. Mária Tutoková
(Základná škola
Rajčianska ul. č. 3
v Bratislave)

KEBY STÁVKARI STÁVKOVALI, STÁVKOVÉ KANCELÁRIE BY SKRACHOVALI

Slavomíra Stanková

Katedra slovenského jazyka

Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Už v základnej škole sme sa stretli s rovnako znejúcou dvojicou *typ* – *tip* a slovenčinári nám vštepovali do hlavy významový rozdiel medzi týmito slovami. Slovo *typ* označuje druh, charakter, ráz niečoho (napr. *typ auta*; ďalšie významy sa nachádzajú v slovníkoch) a slovo *tip* označuje odhad, predpoklad výsledku (podľa Krátkeho slovníka slovenského jazyka). Preto by sme sa nemali pomýliť pri písaní slovesa *tipovať* a odvodeného podstatného mena *tipér*, *tipérka*. *Tipér* je ten, kto *odhaduje výsledok*, kto často stávkuje cez stávkové kancelárie či inak, preto je náležité písať mäkkého *i* v slovotvornom základe. Tí, ktorí jedným očkom nakukli medzi klientelu stávkových „kancelárií“ (o tomto slovnom spojení radšej inokedy), isto zazreli, že okrem *tipérov* sa tam sem-tam objaví aj nejaká *tipérka*, porov. *masérka*, *striptérka*, *aranžérka*¹.

Slovo *tipér* sa ustálilo popri jestvujúcim slove *stávkár* či *tipujúci*. *Stávkárov* (oproti *tipérom*) zachytáva slovník (*Krátky slovník slovenského jazyka*), pričom *stávkár* je ten, kto *uzatvára stávky* (ale *nestávkuje*). Možno ste doteraz bez problémov *stávkovali* (resp. dúfam, že ste *nestávkovali*, iba ste bez problémov používali toto slovo), pretože/hoci ste nevedeli, že slovenské slovníky zachytávajú iba jeden význam slova *stávkovať*, a nie, nie je to význam „odhadovať výsledok, uzatvárať stávku“. V *Slovníku slovenského jazyka* sa nachádza iba význam *stávkovať* = štrajkovať. Tento význam má *stávkovanie* dodnes v češtine, odkiaľ sme ho prebrali. Veta z nadpisu teda začína dávať (úplne iný) význam, čo poviete? *Stávkár* teda *nestávkuje*, avšak rovnako – *tipér* iba *netipuje*.

Na chvíľku sa však vráťme k slovesu *stávkovať*. Sibyla Mislovičová sa slovom *stávkovať* zaoberala vo svojom príspevku². Istá čitateľka sa totiž pýta, či môže toto bežne sa vyskytujúce slovo (resp. s významom odhadovať výsledok) používať, ak ho nenašla v slovníkoch. Autorka jej radí (na s. 27 – 29), že by radšej *stávkovať* nemala, že je lepšie používať sloveso *tipovať* (a iba podotknem, že to autorka radila aj napriek tomu, že sloveso *stávkovať* je niektorým používateľom priam *notoricky* známe). S autorkou sa zhodneme aspoň v tom, že *stávkovanie* nie je dobré – ja to však myslím ako *notorickú* činnosť, samotné slovo mi však neprekáža, pretože si myslím, že *tipovať* nie je úplne to isté ako *stávkovať*.

Pri používaní slovesa *stávkovať* (namiesto *tipovať*) môže byť súvis s významovo podobným slovesom *staviť sa* (o niečo). A *tipovať* (niečo) nemusí byť to isté ako *staviť sa* (o niečo). Porovnajme si výzvy *Tipni si!* vs. *Stav sa so mnou! / Stávkuj!* Pozornému uchu neujde

¹ porov.: <https://myzilina.sme.sk/c/6152915/najlepsia-tiperka-si-zalieta-dvakrat.html>.

² porov. O slovese *stávkovať*. In: *Spytovali ste sa*. Ed. S. Mislovičová – I. Vančová. Bratislava : Veda, 2017. s. 27 – 29.

významový rozdiel, ktorý tkvie v tom, že pri *stavení sa* o niečo hráme, niečo môžeme vyhrať, ale i prehrať (hoci sa môžeme stavať „iba o pravdu“, ako sme zvykli hovoriť medzi kamarátmi). Pri slovese *tipnúť* môže ísť iba o pokus a nikto nemusí nič prehrať (i keď, samozrejme, môže), ak neodhadne výsledok správne. Pri slovese *staviť sa* je však vo významovom pozadí prítomnejší aspekt výhry/prehry, resp. zisku i straty. Preto je naozaj priliehavejšie hovoriť o *stávkových* spoločnostiach, nie *tipérskych/tipovacích*.

Jaromír Krško v Kultúre slova 1994/3 reflektuje slovo *tipér* (v tom čase novotvar), ale neodporúča ho používať, pretože *tipér* má podľa neho punc slangovosti (odporúča slovo *tipujúci*). Aj napriek tomu sa tvar *tipér* v úze používa. V korpuse tvar *tipér* frekvenčne prevýšil tvar *stávkár* (*tipér*: 226 výskytov; *stávkár*: 39 výskytov), i keď neprevýšil tvar *tipujúci* (2109 výskytov). Nazdávame sa tiež, že tvar *tipér* postupne nadobudol význam, ktorý sa spája s vyšším stupňom „profesionality“ v uzatváraní stávk. V jazykovom úze (najmä na internete) sa totiž hovorí o *tipérskych fórach*, dokonca o *tipérskych tipoch* (alebo žeby aj *typoch*?).

Je teda používanie tohto slova náležité, ak už máme v jazyku slovo *stávkár*, resp. *tipujúci*? Nuž, to, samozrejme, záleží aj na kontexte. *Tipérom/tipujúcim* môžeme označiť toho, kto jednoducho iba *tipuje* (o nič sa nestavil a neriskuje stratu, azda iba zisk). Pri význame slova *tipér* = *ten, kto uzatvára stávky so stávkovými kancelárkami* by sme však mali byť opatrnejší a nepristúpiť na alibistický komunikačný zámer. Keď si totiž odpovieme na otázku, ktoré z týchto dvoch pomenovaní pôsobí v jazyku neškodnejšie, „eufemickéjšie“ – *stávkár* či *tipér* – *tipnem si*, že pre väčšinu čitateľov to bude *tipér* (*tipér* azda znie aj prestížnejšie ako *stávkár* či obyčajný *tipujúci*). A mnohí *stávkári* radšej budú profesionálnymi *tipérmi* než profesionálnymi *stávkarmi*, pretože byť „profesionálnym“ stávkárom je už diagnóza...

Záverom, slovo *tipér* sa už dlhšiu dobu používa v úze a má špecifický komunikačný význam, pre ktorý ho budú istí ľudia naďalej používať, preferovať. Nemali by sme však zabúdať na pravý význam tohto slova v súvislosti s uzatváraním stávk v stávkových kanceláriách. Niektorí *tipéri* možno občas zabúdajú na to, že *stávkové* spoločnosti jednoducho *netipujú*, ale vždy o niečo *stavia*, a to tak, aby vyhrali. Nemenovaná spoločnosť má dokonca v slogane „Stavte sa!“ slovnú „hračku“ v hovorovom význame (za)*staviť sa* niekde, resp. prísť niekam + sloveso *staviť sa*, resp. uzatvoriť s niekým stávku (nie tip).

LITERATÚRA

Krátky slovník slovenského jazyka. Red. J. Kačala – M. Pisárčiková – M. Považaj. 4. doplnené a upravené vydanie. Bratislava : Veda, 2003.

Krško, J.: Je tipujúci tipérom? *Kultúra slova*, 3, 1994. s. 167 – 168. Dostupné na: <https://www.juls.savba.sk/ediea/ks/1994/3/ks1994-3.html#je-tipujuci-tiperom>.

Slovník slovenského jazyka. IV. S – U. Red. Š. Peciar. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo SAV, 1964.

O slovese stávkovať. In: *Spytovali ste sa*. Ed. S. Mislovičová – I. Vančová. Bratislava : Veda, 2017.

Slovenský národný korpus – r-mak-6.0. Bratislava : Jazykovedný ústav Ľ. Štúra SAV 2017. Dostupné na: <https://korpus.juls.savba.sk>.

DNI LITERATÚRY SO ŽIVENOU

PhDr. Alena Bučeková

Miestny odbor Živeny v Bratislave

Od 13. mája 2020 sa mal začať 12. ročník podujatia *Noc literatúry*. Ich základnou myšlienkou bola propagácia literatúry a čítania prostredníctvom známych osobností. Rok 2020 však poznačila korona. A prispôbiť sa jej musela aj *Noc literatúry*, ktorá bola online cez sociálne siete. A tak sme sa nechali inšpirovať a na 10 dní (od 13. do 22. mája 2020) sme členkám, členom, priateľkám a priateľom Živeny ponúkli, napriek zúriacej pandémie korony, nie noci, ale *Dni literatúry so Živenou*, v ktorých sme predstavili tvorbu súčasných živeniarok a priateľov Živeny. Nie v kultúrnych domoch či kluboch, ale prostredníctvom e-mailov a facebookových stránok Živeny. Veď Živena bola už pred 150 rokmi nositeľkou literatúry, okrem vzdelania mladých žien v rodnom jazyku dala Slovensku nesmierne veľa slovenských literátok, posúvala literatúru vždy ďalej (Vansová, Šoltéssová, Timrava, Podjavorinská, Figuli, z tých novších spomeniem Máriu Ďuríčkovú, Mašu Haľamovú či ponovembrovú obnoviteľku Živeny a jej prvú predsedníčku Hanu Zelinovú). A tak sme trochu nadviazali na históriu a ponúkli ukážky z tvorby dnešných živeniarok a živeniarov z rôznych kútov Slovenska. Na základe telefonických, e-mailových aj facebookových odkazov sa nápad páčil. Ponúkli sme kratšie dielka a úryvky väčších diel nielen našich členiek a členov, ale dali sme priestor aj osobnostiam (Pavol Janík, Jozef Čertík a Anna Sláviková), ktoré síce nemajú oficiálne členstvo v Živene, ale sú s ňou veľmi úzko spojení cez naše živeniarske rody a aktivity.

Uvažovali sme, koľko dní venujeme predstaveniu súčasnej živeniarskej literárnej tvorby a akú formu zvolíme. Napokon sme sa rozhodli, že to bude 10 dní, počas ktorých predstavíme nielen literárne diela či dielka, ale aj ich autorky či autorov a nielen v literárnej, ale aj inej umeleckej polohe, ak ich zlákali viaceré múzy.

Ďalšou otázkou bolo, odkiaľ začať? Omladinou či staršími, mužom (lebo Živena je jediným ženským spolkom, v ktorom sú od samého začiatku aj muži) či ženou, poéziou alebo prózou? Napokon sme začali celkovým predstavením literárnej histórie Živeny a potom deviatimi súčasnými predstaviteľmi literárnej tvorby.

Našou najstaršou žijúcou autorkou je 96-ročná Jelka Krčméry Vrteľová. Je z rodu Krčméryovcov, ktorí sa po celé generácie až dodnes spájajú s literatúrou, národným povedomím a, samozrejme, so Živenou. Jelkina stará mama Oľga Krčméry Pétényi bola predsedníčkou bratislavskej Živeny, jej mama Hela sa preslávila najmä rozprávkami. Jelkina dcéra Hela Čertíková sa venuje čistote prejavu slovenského jazyka, jej manžel Jožko Čertík je literátom a literárnym publicistom. Z druhej vetvy Krčméryovcov spomeniem Oľgu Chodákovú, ktorá ako Živeniarka spoluzakladala Lúčnicu (bola vedúcou tanečnej zložky) a bola tiež dramaturgičkou v televízii a rozhlase, jej dcéra Oľga Janíková je tiež dramaturgičkou, textárkou... Jej manžel Pavol je na celom svete prekladaným literátom. Čo jedno očko reťaze Krčméryovcov, to veľký literárny osud.

Začali sme smutne, pretože v živote Jelky Krčméry Vrteľovej to bola predovšetkým tragická smrť syna Števka, z ktorej sa snažila aspoň trochu vypísať obrovský žiaľ v malej poetickej zbierke Nokturná a pastorále. A tak sa stal našou prvou literárnou ukážkou práve úryvok z nej. Chceli sme Krčméryovcov trochu premiešať s inými našimi osobnosťami, a tak druhým literátom bol náš všestranný predseda martinskej Živeny Janko Cíger. Poslal nám pre neho netradičnú, smutnú poviedku *Ako dlho trvá šťastie*. A to i napriek tomu, že je to muž veľmi veselý a hravý (stredoslovenské deti ho poznajú aj ako Janka Hraška, Mikuláša či predstaviteľa inej rozprávkovej bytosti, dospelí zasa z hudobno-literárnych večerov, divadla, z antikvariátu či ako nasledovníka Pavla Országha Hviezdoslava a Maťka Hrebendu). Tak, ako on, aj náš Janko v lete ťahá káricku cestou-necestou, aby ľuďom prinášal knihy a krásne rozhovory.

Predsedička prešovskej Živeny Erika Matonoková vybrala zo svojej bohatej tvorby, v ktorej nájdete nielen odborné pedagogické knihy, ale i poviedky, knihy pre deti, či povesti, jednu z jej prešovských poviedok s názvom *Pekárnik*.

Štvrtou autorkou našich Literárnych dní bola Anna Sláviková, žena, ktorá je so Živenou v čulom kontakte. Nie je priamo jej členkou, ale členkou Čitateľského krúžku Živeny v Ružinovskom domove seniorov, s ktorým úzko spolupracujeme. Literatúre sa venuje celý svoj život. Písala poviedky aj poéziu pre deti aj dospelých, uverejnila množstvo rozhovorov s významnými osobnosťami. Aby sme trochu spestrili štýl našich Literárnych dní, ponúkli sme jej aktuálnu báseň *Strašidlo*, ktorou reagovala na situáciu s pandemiou Covid 19, ako ju prežívala v domove seniorov.

Piate pokračovanie sme venovali Jozefovi Čertíkovi – literátovi, literárnemu kritikovi, prekladateľovi, poetovi, satirikovi, ktorý sa priženil do živeniarskeho rodu Krčméryovcov. S bratislavskou Živenou spolupracuje od jej obnovenia v roku 1990. Približuje nám život a dielo významných osobností slovenského kultúrneho života, akými boli napríklad Zora Jesenská, Hviezdoslav a ďalší. Práve v čase začínajúcej sa koronakrízy sme mali naplánované stretnutie k životu a tvorbe literátov – manželov Kristy Bendovej a Jána Kostru.

Čo však z jeho autorských diel vybrať? A tak sme načreli do jeho aforizmov, ktoré vyšli pod názvom *Myšlienky s kopýtkom*.

Šiestou postavou Literárnych dní bola opäť Prešovčanka – podpredsedníčka Miestneho odboru Živeny v Prešove, Eva Novotná, žena mnohých koníčkov – miluje literatúru, prírodu, maľuje, cestuje, fotografuje, zaoberá sa históriou svojho mesta a ekológiou. Jej literárna práca je tiež bohatá. Venuje sa poézii, próze, a tak sme čitateľom ponúkli „z každého rožka troška“ – poéziu, dva krátke príbehy o prešovských postavičkách – Miškovi Čabalovi a tete Lole, jej obraz i fotografiu z hôr.

Siedmou a ôsmou postavou boli opäť pokračovatelia rodu Krčméryovcov v Živene – Oľga Janíková a jej manžel Pavol Janík. A že sú to ľudia veselí, a počas korony boli ľudia na Slovensku predovšetkým smutní a zachmúrení, z ich bohatej tvorby sme predstavili to veselé. Olinka je režisérkou, dramaturgičkou, textárkou i herečkou, vybrala som preto jej starší poetický text *Ťap-ťap* (pre dospelých) aj jeho zhudobnenú verziu – videoklip. Aj Pavlove dielo je rozmanité. Od aforizmov cez krátke i dlhšie básne k odbornej literatúre, divadelným, rozhlasovým a televíznym hrám či prekladom poézie, maľovaniu, hudbe, videám. Ponúkli sme preto niekoľko kratších veselých básní, obraz a opäť text a videoklip, tentoraz s názvom *Nočné mesto*.

V záverečnej 10. časti sme sa poďakovali nielen tým, ktorí prispeli do našej prehliadky aktuálnej tvorby živeniarok a živeniarov, ale spomenuli sme aj ďalšie významné, avšak už

nežijúce literárne postavy novodobej Živeny – poetku Mašu Haľamovú, Ruženu Jamrichovú – prekladateľku z francúzštiny, poľštiny a ruštiny, Máriu Ďuríčkovú – spisovateľku, prekladateľku, scenáristku a autorku literatúry pre deti a mládež, Vieru Juríčkovú – prekladateľku z nemčiny a knižnú redaktorku. Bolo ich oveľa viac. A samozrejme, nezabudnuteľnú pani Hanu Zelinovú – v roku 1990 obnoviteľku Živeny, spisovateľku a dramatičku, autorku viac ako 40 titulov literatúry pre dospelých, deti aj mládež, 4 divadelných hier, 8 rozhlasových a 11 televíznych hier vrátane asi najznámejšieho televízneho seriálu *Alžbetin dvor*. Citovať z jej známych kníh by bolo zbytočné. Mnohí ich poznajú takmer naspamäť. Preto sme sa rozhodli zakončiť Literárne dni úryvkom z jej odkazu Živene na oslavách k 125. výročiu Živeny (1995), ktorých sa už zo zdravotných dôvodov nezúčastnila a úryvok záveru jednej z jej posledných kníh *Ešte raz sa obzrieť mám...*, venovanej spomienkam na významných ľudí, ktorých stretla na ceste svojím životom, z ktorého na záver ponúkame aspoň jednu jej myšlienku: *Víno je naliate, treba nám ho vypiť. Aj moje rozprávanie o ľuďoch, s ktorými mi bolo dobre, treba skončiť.*

INFORMÁCIE PRE PRISPIEVATEĽOV

Vaše doposiaľ nepublikované príspevky posielajte e-mailom na našu adresu 2002saus@gmail.com v programe MS Word: typ písma: Times New Roman, veľkosť písma 12; riadkovanie 1,5. Za svojím príspevkom uveďte zoznam použitej literatúry v abecednom poradí v súlade s platnou bibliografickou normou. Rozsah príspevku sa neurčuje. Abstrakt a resumé sa nevyžaduje. Váš príspevok autorizujte menom, priezviskom, akademickým titulom, názvom a adresou pracoviska. Príspevok musí byť v súlade s obsahovým zameraním časopisu. Súčasťou textu môžu byť aj fotografie, tabuľky, grafy a pod. Fotografie zasielajte vo forme samostatného súboru. Všetky publikované príspevky sú recenzované. Redakčná rada si v spolupráci s prispievateľom vyhradzuje právo upraviť alebo skrátiť niektoré príspevky, príp. príspevok neuverejniť. Za zaslané príspevky vám vopred ďakujeme.

V prípade záujmu o inzerciu nás kontaktujte prostredníctvom e-mailu časopisu Slovenčinár: 2002saus@gmail.com.