

**Univerzita Karlova**

**Filozofická fakulta**

Katedra středoevropských studií

Filologie – slovanské literatury

Disertační práce

**Poézia vybraných debutantiek sedemdesiatych a osemdesiatych rokov  
20. storočia (Poetika a interpretácia)**

**Poetry of Chosen Poetesses, Debutants of the Seventies and Eighties of  
the 20th Century (Poetics and Interpretation)**

Mgr. Mária Pavligová

2018 vedoucí práce: PhDr. Jana Pátková, Ph.D.

Za podporu a porozumenie ďakujem svojej rodine a priateľom, PhDr. Jane Pátkovej, Ph.D. ďakujem za ochotu a ústretovosť pri vedení mojej práce a Doc. PhDr. Rudolfovi Chmelovi, DrSc. ďakujem za inšpiratívne podnety počas štúdia na FF UK ako aj všetkým tým, ktorých konkrétne pripomienky mi pomohli dať tejto práci súčasnú podobu.

*Prehlasujem, že som dizertačnú prácu vypracovala samostatne, že som riadne citovala všetky použité pramene a literatúru a že práca nebola využitá v rámci iného vysokoškolského štúdia či k získaniu iného alebo rovnakého titulu.*

*V Prahe 30. 3. 2018*

.....  
*Mgr. Mária Pavligová*

**Kľúčové slová:** slovenská poézia, ženské poetky, básnická obraznosť, lyrický subjekt, metafora, sedemdesiate a osemdesiate roky 20. storočia, normalizácia

**Keywords:** Slovak poetry, female poetesses, poetic imagery, lyrical subject, metaphor, the Seventies, the Eighties, normalization

## ABSTRAKT

Prezentovaná dizertačná práca sa venuje počiatočným fázam tvorby vybranej štvorice ženských poetiek, ktoré spadajú do obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia. Autorka si za predmet svojej analýzy zvolila básnickú tvorbu Viery Prokešovej, Dany Podrackej, Anny Ondrejčkovej a Mily Haugovej, ktoré sa do slovenskej literatúry prihlásili prostredníctvom rovnakej publikačnej platformy: rubriky a neskôr literárnej prílohy periodika *Nové slovo*, a to v čase najtvrdších normalizačných úsilí.

Práca je rozdelená do troch kapitol, pričom prvá z nich má objasniť literárnohistorické pozadie obdobia, na ktoré je v rámci bádania kladený zreteľ. Cieľom je poskytnúť jasný a ucelený pohľad na problematický výsek slovenských literárnych dejín, ktorý formovala špecifická politicko-spoločenská situácia. A práve podrobné poznanie tohto pozadia ozrejmuje istú mieru paradoxnosti, a tým aj špecifickosti vybraných básnických osobností.

V ďalšej časti, *Poetky s vlastným uhlom videnia*, ktorá predstavuje nosnú kapitolu textu, autorka načrtáva okolnosti uplynulého storočia, za akých sa v literatúre presadzovali ženské autorky. K jednému zo základných označení, ktoré sú spájané s tvorbou štvorice, patrí pojem ženská poézia (poézia písaná ženami) – autorka neopomína ani tento problémový bod a pokúša sa poukázať na to, kedy je jeho užívanie korektné. V stručných náčrtoch uvádza tiež základné biografické informácie, relevantné pre lepšie porozumenie textov, a ďalej sa venuje interpretačnej analýze vybraných desiatich básnických zbierok, ako aj tvorbe preddebutovej fázy publikovanej časopisecky. Všíma si najmä základnú množinu motívov, spôsoby prezentácie lyrického subjektu a základné črty básnenia tej-ktorej poetky vo vymedzenom časovom horizonte.

Napokon upozorňuje na interakciu poézie s filozofiou a text dopĺňa o poznámky k fenoménu básnického obrazu a k otázke metafory. Cieľom záverečnej práce bolo priblížiť poéziu vybranej štvorice autoriek, poukázať na paralely ich písania, ako aj poukázať na ich význam vo vývine modernej slovenskej poézie.

## ABSTRACT

The dissertation presented focuses on initial stages of work of four selected poetesses that belong to the 20<sup>th</sup> century's era of the Seventies and the Eighties. The subject of analysis is the poetic work of Viera Prokešová, Dana Podracká, Anna Ondrejková and Mila Haugová. All of them debuted via the same publishing platform – a rubric and later via the literary supplement of periodical *Nové Slovo* during the time of the strictest normalization process.

The dissertation is divided into three chapters with the first one aiming to explain literary and historical context of the period, which is taken into consideration in the process of research. The objective is to provide coherent and concise depiction of the problematic part of Slovak literary history that was formed by specific sociopolitical situation. It is this detailed knowledge of the context that clarifies a certain degree of paradox and at the same time a degree of specificity of the poetesses selected.

The main chapter that follows is called 'Poetesses with own angle of vision'. The author outlines circumstances of the last century which the female authors faced whilst breaking through in literature. One of the key terms that is associated with the work of these poetesses is female poetry (poetry written by females) and despite the term being considered problematic the author does not overlook it and tries to identify the situations when its use is appropriate. Briefly outlined is the basic biographical information that is relevant for better understanding of the texts. The author further elaborates on the interpretational analysis of eleven selected collections of poems as well as of the pre-debut phase that was published in magazines. The author's focus is on the main group of motifs, the means how the lyrical subject is presented and the most distinctive features of each poetess's composing during selected time span.

Finally the author draws attention to the interaction of poetry with philosophy and supplements the text with annotations about the phenomenon of poetic imagery and the issue of metaphor. The aim of the dissertation work was to introduce the poetry of selected authors, emphasize the parallels of their composing, as well as highlighting their importance within the evolution of modern Slovakian poetry.

## OBSAH

Slová na úvod.....	8
1 <i>Reálny svet vs svet literatúry</i> .....	11
1.1 Kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia. Úvodné poznámky k problému.....	13
1.2 Básnenie na pomedzí.....	19
1.3 Postmoderná moderna či moderná post-moderna?.....	26
1.4 Báseň ako fenomén.....	31
2 <i>Poetky s vlastným uhlom videnia</i> .....	34
2.1 Poézia náznakov Viery Prokešovej.....	38
2.2 Poézia poznania Dany Podrackej.....	41
2.3 Poézia ticha Anny Ondrejčkovej.....	44
2.4 Poézia nevyhnutnosti Mily Haugovej.....	46
2.5 Interpretáciou k poetike.....	49
2.5.1 Juvenilné básnenie (Čo bolo na začiatku).....	52
2.5.2 Vybrané dekády vo veršoch (Debut a tie ďalšie).....	57
3 <i>Prieniky a súvislosti</i> .....	90
3.1 K fenomenológii básnickej obraznosti.....	91
3.2 Metafora v kontextoch.....	98
Záverečné zhrnutie.....	105
Zoznam použitej literatúry.....	107
Pramene.....	107
Sekundárna literatúra.....	110
Príloha.....	114

## Slová na úvod

Úvahy o poézii sa rozbiehajú do rôznych smerov, zablúdiť sa dá až k obdobiu staroveku – tam kdesi sú jej korene – niekto si vybaví oduševnené verše romantikov v sylabických systémoch, iný zas zdanlivo nezmyselné radenie slov „dokrútených“ avantgardou. Pre jedného je báseň nepochopiteľným zhukom jazykových jednotiek, ktorým chýba príbeh, pre druhého najväčším slovesným umením. Keď sa však vzdáme týchto elementárnych definícií, posunieme sa k myšlienke o tom, že báseň je v prvom rade prostriedkom, cestou za hľadaním vlastnej identity, životný postoj, spôsob bytia vo svete. Poéziou sa človek opätovne približuje k zážitkom, na ktoré už dávno zabudol. Z tohto ontologického princípu vychádza aj tvorba štvorice vybraných poetiek Viery Prokešovej, Dany Podrackej, Anny Ondrejčkovej a Mily Haugovej, o ktorej sa hovorí ako o poézii výsostne ženskej a v rámci slovenského básnického umenia predstavuje významný prúd. Túto „ženskost“ si možno všimnúť na rôznych rovinách – dotýka sa voľby a používania jazykových prostriedkov, okruhu poetizovaných tém či výberu motívov, no v prvom rade spôsobu uchopenia vlastnej identity. Písanie je pre ne cestou k sebe.

Ako naznačuje samotný názov dizertačnej práce: *Poézia vybraných debutantiek sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia (Poetika a interpretácia)*, štvorica vstúpila do literárneho života v komplikovanej etape dejín, o ktorom možno vo všeobecnosti povedať, že šlo o obdobie kritické. Umeniu ako takému bol udávaný smer umelo, stranícky aparát štátu dohliadal na všetky jeho sféry, literatúru nevynímajúc. Po „uvoľnení“ v šesťdesiatych rokoch došlo nanovo k pokusom o konsolidovanie literárneho života, čo sa prejavilo v snahách o obrodenie princípov socialistického realizmu, a to okrem iného malo dopad na skutočnosť, že publikačné možnosti začínajúcich básnikov sa obmedzili na jediný možný priestor, tým boli stránky Nového slova.

V úvodnej prvej kapitole s názvom Reálny svet vs svet literatúry sa preto snažím poukázať na špecifickosť literárnohistorickej situácie a okolností vzniku najskôr novinovej rubriky venujúcej sa tvorbe nádejných talentov Z najmladšej poézie (1972–1977), ktorá sa následne pretransformovala na samostatnú literárnu prílohu Nové slovo mladých (1978–1983). Túto problematiku rozpracovávam v dielčích podkapitolách



prvej časti: Kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov dvadsiateho storočia a Básnenie na pomedzí.

Cieľom tejto časti textu je ozrejmienie historicko-politických udalostí, ktoré možno označiť za významné medzníky a ktoré vplývali aj na samotnú podobu literárnej tvorby. V rámci týchto úvah vychádzam zo štúdie Evy Jančíkovej a Petra Zajaca, ktorých literárnovedná práca po spoločenských zmenách v novembri 1989 výraznou mierou prispela k spôsobu, ako uchopiť uplynulé dekády a vysporiadať sa s následkami, ktoré mali reálny dopad na literárne dianie. Doplňujúcim materiálom, ktorý poskytuje širší a podrobnejší prierez o podobe celej druhej polovice minulého storočia je tiež kritická štúdia Valéra Mikulu „Červené“ päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych a okrem toho som mala možnosť vytvoriť si prehľad o súdobej situácii aj prostredníctvom konkrétnych čísel periodika *Nové slovo*, ktorého štúdium mi sprostredkovalo okrem iného aj básnické texty preddebutového obdobia tvorby poetiek. Súčasťou prvej kapitoly je takisto stať s názvom *Postmoderná moderna* či *moderná post-moderna?*, v ktorej som mala v úmysle predostrieť svoju úvahu o tomto neustále skloňovanom probléme literárnych dejín 20. storočia, keďže sa ako problematická javí už samotná definícia pojmu *postmoderna*. Na ňu sa potom napájajú otázky časového vymedzenia, vzájomného vzťahu modernej a postmodernej literatúry a kultúry. V súvislosti s tým preto neopomínam dôležitú teoretickú prácu francúzskeho filozofa Jeana-Francoisa Lyotarda. A napokon svoj výklad úvodnej časti uzatváram podkapitolou s názvom *Báseň ako fenomén*, v ktorej sa venujem priblíženiu pojmu *historicismus*.

Jadro práce predstavuje druhá a zároveň najobsiahlejšia kapitola *Poetky* s vlastným uhlom videnia, ktorá je bohato členená. V jej prvých štyroch podkapitolách – *Poézia náznakov Viery Prokešovej*, *Poézia poznania Dany Podrackej*, *Poézia ticha Anny Ondrejčkovej* a *Poézia nevyhnutnosti Mily Haugovej* – sa snažím hutne, no zároveň výstižne zadefinovať poetiku tej-ktorej autorky. Zároveň som do nich zahrnula stručné biografické informácie, ktoré relevantným spôsobom vstupujú aj do samotného procesu básnenia – hoci lyrické subjekty zbierok básní poetiek nemožno striktne stotožniť so subjektmi autoriek, tento aspekt je v ich textoch jasne prítomný, či už vo väčšej alebo menšej miere, a preto som považovala za vhodné tieto informácie zaceliť. Piata podkapitola nesie názov *Interpretáciou k poetike*, a teda priamo naznačuje, že v tejto časti textu sa venujem podrobnej interpretačnej analýze vybraných básnických zbierok štvorice. V rámci nej sa snažím v každom jednom prípade upozorniť na

tematické, motivické a inšpiračné pozadie, všimam si spôsob narábania s jazykovými prostriedkami, metamorfózy lyrických subjektov, základné aspekty ich poetiky, ako aj prácu s básnickou obraznosťou a podobne. Bohatý textový materiál mi poskytlo vybraných desať básnických zbierok, ako aj časopisecky publikované texty z už spomínaného periodika *Nové slovo*. Tie z nich, ktoré nie sú súčasťou knižných básnických výberov uvádzam tiež v samostatnej prílohe v závere dizertačnej práce pre ich lepšiu prístupnosť.

Záverečná tretia teoretická kapitola nesie názov *Prieniky a súvislosti* a členená je na dve samostatné a významovo oddelené podkapitoly. Prvá z nich (*K fenomenológii básnickej obraznosti*) sa venuje otázke básnickej obraznosti, pričom jej teoretické východisko predstavuje práca francúzskeho fenomenológa Gastona Bachelarda, ktorý vo svojich teóriách zaujímavým spôsobom pristupoval k výkladu básnického obrazu a takisto považujem za prínosné jeho eseje vzťahujúce sa na aspekt priestoru, ktorého sa dotýkam v rámci interpretácií zbierok poetiek. Finálnym textom je podkapitola s názvom *Metafora v kontextoch*, ktorá sa dotýka hľadania odpovedí na otázky, čo je metafora a tiež či je možné ju parafrázovať.

Záverom prikladám abecedný zoznam knižných prameňov ako aj použitej sekundárnej literatúry. Dizertačnú prácu dopĺňam prílohou, obsahujúcou časopisecky uverejnené juvenilné básne, ktoré neboli nikde knižne publikované.

# 1 REÁLNY SVET VS SVET LITERATÚRY

Celkom na začiatok si možno položiť otázku: načo vôbec takáto konfrontácia? Čo nám sprostredkúva kontakt týchto dvoch „svetov“? Vzájomne sa prestupujú, i keď mieru určuje každý individuálne (či už autor, ktorý sám „dovolí“, ako intenzívne skutočnosti okolo neho „zasiahnu“ jeho verše, jeho privátny svet imaginácie; alebo čitateľ, ktorého zážitok z prečítaného viac či menej „ovplyvní“ jeho každodenné prežívanie v realite). Prieniky medzi skutočným svetom a svetom slov umeleckého textu mnoho ráz ani nemajú jasné kontúry – do samotných vzťahov zasahuje množstvo faktorov z najrôznorodjších rovín. V poézii, ktorú beriem v tejto práci na zreteľ, ale aj v literatúre vo všeobecnosti, sa môže zrkadliť aktuálne vnútorné rozpoloženie autorského subjektu, pre ktorý gesto takejto výpovede nadobúda až bytostne dôležité významy; alebo jeho umelecký prejav môže odrážať spoločensko-morálne či dobové pozadie istého spoločenstva, napríklad národa; prípadne byť prejavom revolty, recesie alebo môže ísť o literárny konštrukt, ktorý má úmysel šokovať, poprieť všeobecne uznávané pravdy a podobne. Rovnako literárny text (prozaický príbeh so svojimi „prekvapeniami“ či básnický obraz zakomponovaný vo veršoch) po prečítaní v nerovnakej miere a aj iným spôsobom zasiahne mňa, vás... ba dokonca v nás zarezonuje ináč v inom životnom období, v inom okamihu dňa, aktuálnom rozpoložení. To je jedno zo špecifik umenia vôbec a určite aj jednou zo skutočností, prečo sa ním tisícročia nechávame fascinovať.

Okrem toho je svet umeleckého textu tiež diskurzom, ktorý prestupuje existujúce limity, aby prostredníctvom jazyka (a ten do veľkej miery za obmedzený považovať môžeme) sprostredkoval to, čo neexistuje, takým spôsobom, akoby to reálne existovalo. Potom jedným z najefektívnejších spôsobov k uchopeniu významu/významov konkrétnej básne a tým aj celej tvorby autora, jeho poetiky či poetiky obdobia literárnych dejín predstavuje samotná interpretácia (v zmysle výkladu významu vypovedaného, nie iba percepcie – vo význame psychologického vnímania „predmetu“). Ako na interpreta *pôsobia* jednotlivé slová, verše vo vzájomnej súhre – to je to elementárne východisko, základ, ktorý už po prvých „stretnutiach“ s poéziou odhaľuje ústredné motivické tendencie, jazykové či zvukové fenomény alebo neopakovateľné, charakteristické črty rukopisu toho-ktorého básnika/poetky. A hoci nie

je možné, aby šlo o nemenný, striktno daný spôsob podania (ba naopak, za každých okolností je nemálo subjektívny, podliehajúci „vonkajším“ vplyvom kultúrno-spoločenského kontextu a tak ďalej), vo svojom texte nemám v úmysle obsiahnuť tvorbu poetiek v ich celistvosti, skôr sa podujímam na akési interpretačné sondovanie, čiastkový postreh výseku literárneho života a zdôraznenie fundamentálnych rovín ich obraznosti. V úmysle mám viesť s básňou dialóg a zachytiť nové a nové atribúty, ktoré samotný proces interpretovania – a na takom malom, v mnohých prípadoch až jazykovo úspornom priestore básnického textu – dáva k dispozícii.

Na zreteli mám tiež skutočnosť, že literárny svet nie je samostatne stojacim *systemom*, izolovaným od iných. Práve naopak, je súčasťou rozľahlej *sústavy* humanitných disciplín, ktorých prepojenia sú niekedy silnejšie, než by sme možno očakávali. A to je jeden z dôvodov, prečo na mnohých miestach textu nachádzam paralely s filozofiou, antropológiou, psychológiou, sociológiou či výtvarným umením a inými sférami, ktoré tvoria neodmysliteľnú súčasť sveta reálneho, človeka obklopujúceho. Aj na základe toho máme potom možnosť (ba niekedy až nutkanie) ukotvenia samých seba v tomto systéme vzťahov, prepojení, súvislostí... A aj na základe toho neodmysliteľne vzniká potreba sebareflexie človeka premýšľajúceho, potreba klásť otázky sebe či druhým, no azda ešte dôležitejšie je nachádzať na ne odpovede – zodpovedať si na nejasnosti a uspokojiť zvedavosť po tom, aký je zmysel humanitnej spoločnosti, pričom napokon veľmi pravdepodobne v úvahách dôjdeme až k elementárnej myšlienke humanistickej psychológie, podľa ktorej je človek jedinečnou bytosťou v procese sebarealizácie.

Neexistuje definitívny, nemenný význam básne. Lyrický text je viacznačný – či už v závislosti na uhloch pohľadu jeho percipientov, alebo cielene, so zámerom jeho pôvodcu. A možno povedať, že v ktoromkoľvek výseku literárnych dejín sa dajú nájsť biele miesta, ktoré sú „kamienkom v topánkach“ dobových kritikov, pričom pravdou zostáva, že čo najobjektívnejšie hodnotenie a upúšťanie od osobných a politických/ideologických nánosov v literárnovednom bádani pre mnohých nie je aktom celkom samozrejým<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Čo platí pre slovenskú literatúru v období druhej polovice dvadsiateho storočia o to viac. Najmä ak sa obzrieme očami súčasníka k textom reflektujúcim napríklad päťdesiate či sedemdesiate roky.

## 1.1 Kontext sedemdesiatych a osemdesiatych rokov 20. storočia.

### Úvodné poznámky k problému

Takmer celá druhá polovica vo vývine slovenskej literatúry dvadsiateho storočia sa nesie v znamení jej významných obratov a premien<sup>2</sup>. No možno povedať, že v tomto období sa jej výklad, poézie obzvlášť, vnímal (aj doteraz vníma) ako problém. Napokon, dochádzalo k pohybom a udalostiam, ktorých sféra vplyvu zasahuje aj súčasnosť. Na jednej strane silno rezonovala potreba slovesné umenie ideologizovať, postaviť ho do služby politiky a spoločnosti, no na strane druhej naopak potreba ho od všetkých ideológií očistiť, aby bolo čo najbližšie človeku a jeho podstate. Neskôr poézia nie je už len zdrojom imaginácie, ale má byť schopná čeliť chaosu, zaoberať sa osobnou, vnútornou skúsenosťou človeka.

Keďže sa slovenská literatúra rokov sedemdesiatych a osemdesiatych pohybuje akoby po „*predĺžených trajektóriách z päťdesiatych a šesťdesiatych rokov*“ (Jenčíková – Zajac, 1989, s. 51), je preto potrebné aspoň čiastočné naznačenie súvislostí medzi jednotlivými dekadami. Vo všeobecnosti v tomto čase prevládala kríza vo fungovaní literatúry ako spoločenského orgánu a literárny život bol veľmi tesne prepojený s národným. Spoločnosť po takých veľkých otrasoch, aké dokáže spôsobiť napríklad vojna, bažila po nájdení akejsi postupnej rovnováhy v jednotlivých svojich sférach. Umenie po druhej svetovej vojne – a ešte ani dlho potom nie – však nič také nečakalo. Veľmi hutné a výstižné zhrnutie podáva vo svojej štúdií Valér Mikula, podľa ktorého „*slovenská literatúra druhej polovice dvadsiateho storočia bola dominantne určená pomerne krátkym obdobím ‚tvrdého‘ schematizmu, ktorý bol vo februári 1948 tak rýchlo a úspešne nastolený, že prvé roky nasledujúceho desaťročia sú ním už absolútne ovládané*“. Prvé roky po skončení vojny a obnovení Československa sa literárny život usiloval dospieť k akejsi regenerácii, v zložitých spoločenských podmienkach prebiehali snaženia o znovunadobudnutie rozmanitosti a vysokého stupňa estetickej literatúry, do čoho však veľmi skoro zasiahol nástup socialistického realizmu, ktorého následky boli ďalekosiahle. „*Tento zásah do literárneho vedomia bol taký hlboký a účinný, že päťdesiate roky zbavujú nasledujúce desaťročia do značnej miery ich vlastnej*

---

<sup>2</sup> Samozrejme, týmto ale nechcem marginalizovať významné premeny a vývinové posuny aj ostatných období v slovenskej literatúre (či už dvadsiateho storočia, alebo tých predošlých). Priamo sa však nejedná o predmet môjho skúmania.

*autonómie a jednotlivé decéniá sú vo významnom stupni určované práve ich vzťahom k päťdesiatym rokom – či už potvrdzujúcim, alebo polemickým. A tak šesťdesiate roky (...) možno považovať za pokus najprv o zmierňovanie najdoktrinárskejších polôh schematizmu, neskôr aj o jeho ‚obídenie‘ či priamo popretie“ – panuje o čosi liberálnejšia nálada, k slovu sa dostávajú moderné tendencie nielen na úrovni tém, ale tiež jazyka, umeleckých postupov. Slovenský kontext nachádza vlastné spojivá so svetovou literatúrou, čerpá z nej inšpiráciu. Následne sa však atmosféra opäť mení, „sedemdesiate roky predstavujú recidívu (...) päťdesiatych rokov; a napokon v osemdesiatych rokoch sa vo vzťahu k schematizmu postupne presadzujú reakcie typu šesťdesiatych rokov (...) a na ich konci sa už stretávame s otvorenou paródiou socialistického realizmu“. Jedným z výrazných medzníkov bol august 1968 a literatúra sa znovu na čas stala pomyselnou predĺženou rukou politickej moci. „Pokiaľ ide o deväťdesiate roky, tie spočiatku nadväzujú najmä na autonómnu časť šesťdesiatych rokov (...) a hádam až vo svojej druhej polovici prinášajú nové prvky, nepoznačené ani traumou päťdesiatych rokov, ani ich parodickým popretím.“<sup>3</sup>*

Striktné časové ohraničenie jednotlivých období určiť len veľmi ťažko<sup>4</sup>. Zovšeobecňujúco by paradigma druhej polovice dvadsiateho storočia mohla vyzeráť tak, že kým roky päťdesiate sa niesli v duchu preferencií nastoleného spôsobu písania (socialistický realizmus), šesťdesiate roky – ba však nie určujúco počaté rokom 1960, ale už skôr, v roku 1956 – prichádzajú s oživenou (postavantgardnou, modernou) poetikou<sup>5</sup>, u niektorých autorov dokonca možno zaznamenávať prvé postmoderné tendencie. Objavujú sa nejednotné definície literárnych historikov, no vo všeobecnosti za medzník po „uvoľnení“ literárneho diania šesťdesiatych rokov a nádejnom smerovaní k pluralite, kedy nanovo začínalo dochádzať k pokusom o konsolidovanie literárneho života, môžeme označiť už rok 1968<sup>6</sup>. Milan Šútovec v súvislosti s normalizáciou sedemdesiatych rokov hovorí o „*novom radikalizme*“ (Šútovec, 1999, s. 149). Náznaky postmodernej situácie – keď slovenská literatúra po dlhých rokoch

<sup>3</sup> Mikula, 2004, s. 37.

<sup>4</sup> Otázka samotnej periodizácie v súvislostiach minulého storočia sa javí bez jasných kontúr či hraníc a nie je striktné záväzná (a u jednotlivých bádateľov ani totožná). Hoci proces členenia literárneho života na jeho chronologickom pozadí je aktom umelým, určité usúvzťažnenie jednotlivých etáp, určenie typologických prvkov jednotlivých „zoskupení“ či fáz literárneho vývinu na druhej strane, predstavuje podstatný oporný bod pre lepšie uvedomenie si, ako aj samotné zhodnocovanie určitých, nie homogénnych, línií jeho vývoja.

<sup>5</sup> Avšak aj táto skutočnosť sa stáva jedným z mnohých rozkolov vo vnímaní obdobia jednotlivými osobnosťami slovenskej literárnej vedy – príkladom je už spomínaný V. Mikula, ktorý neuznáva „novú paradigmu“ šesťdesiatych rokov a označuje ju len za akúsi modifikáciu predošlej dekády.

<sup>6</sup> Augustové udalosti spojené so vstupom vojsk Varšavskej zmluvy, ako som načrtla už v texte vyššie.

akéhosi útlmu hodnotovo zapĺňala medzery i samotné kvantitatívne i kvalitatívne vákuum voči svetovej literatúre – vyúsťujúce z postavantgardného stavu literatúry, boli utlmené počatím programu takzvanej konsolidácie, ku ktorej dochádzalo postupne. Tá mala byť – v zmysle ideí zástancov režimu – udalosťou či skôr opatrením vynímajúcim literatúru z „tvorivej krízy“ (avšak práve krízy socialistického realizmu) predchádzajúcich rokov. Literatúra sa v tomto období javí politicky a ideologicky (de)formovaná do len ťažko pochopiteľných rozmerov. V roku 1972 došlo k trvalému zavedeniu programu regenerujúceho princípy socialistického realizmu v literárnej tvorbe<sup>7</sup>. Paralelne s touto udalosťou nastáva tiež postupné zanikanie literárnych časopisov, na stránkach ktorých sa dovtedy formovali texty mladej generácie – Mladá tvorba, Literárny život a i.; zostruje sa cenzúra; centralizuje sa vedúci orgán (podmienky diktovalo Slovenské ústredie knižnej kultúry, priamo postupujúce v intenciách štátnej moci); takisto sa formoval „nový“ zväz spisovateľov „očistený od ideologicky nepohodlných členov“ (Marčok, 2006, s. 40); celoplošné preškoľovanie autorov malo „vychovať ideologicky zdravú“ generáciu spisovateľov. Stranícky aparát sa už neusiloval zlikvidovať prirodzenú generačnú diferenciáciu, ale pokúsil sa ju ideologicky a politicky zmanipulovať. Od spisovateľov sa očakávalo, že vo svojich textoch dajú za pravdu všeobecne uznávaným postupom. Všetky tieto aspekty, ako aj vyradovanie konkrétnych, nežiaducich autorov, mali za dôsledok dlhodobé, u niektorých i absolútne, mlčanie tvorivých autorít, pričom k postupnému návratu autorov dochádzalo až po roku 1975 (v čase uvoľnenia v rozpätí rokov 1975 až 1977) alebo nedochádzalo vôbec.

Jednu z mála publikačných platforiem predstavovala literárna príloha týždenníka *Nové slovo*, ktorá mala byť – podľa intencií jej hlavného mentora Vojtecha Mihálíka – miestom pre formovanie nastupujúcich básnikov v duchu ideologickej doktríny, no je otázne, nakoľko (a či vôbec) sa tento jeho zámer naplnil. „*Aj pred nastupujúcou generáciou teda vyvstala nekompromisne nájstojčivá otázka vnútornej motivácie básnickej výpovede, otázka remesla a majstrovstva, talentu a práce,*“ píše Pavol Plutko v jednej zo svojich dobových úvah<sup>8</sup>. V súvislostiach týchto snažení je na mieste podotknúť práve význam a špecifické postavenie prílohy *Z najmladšej poézie*, ktorá

---

<sup>7</sup> „*Sociálna skutočnosť musí byť integrálnou súčasťou poézie,*“ zdôrazňuje jeden z dobových kritikov Pavol Plutko (Plutko, 1985, s. 154).

<sup>8</sup> Tamže, s. 154 (zvýraznila M. P. – obľúbená a frekventovaná pojmová škála tej časti literátov pertraktovaného obdobia, ktorých postoje vyúsťovali z politicky pretlačovaných názorov a „právd“).

bola vydávaná od roku 1972, pokračujúc rokom 1978 s presahom do nasledujúcej dekády už pod názvom *Nové slovo mladých*, hoci „*táto publikačná platforma mala byť len prechodným článkom k vytvoreniu nového literárneho časopisu mladých [...]*“ (Jenčíková – Zajac, 1989, s. 55). I keď ústredným významovým smerovaním oboch príloh bola tendencia stotožňovania literatúry so všeobecne nastoleným programom, chcela by som upozorniť, že i navzdory tomu poskytovali publikačný priestor aj talentovaným autorom.

Treba si však uvedomiť, že toto smerovanie literatúry sa neudržalo rovnako intenzívne po celé desaťročie. V druhej polovici sedemdesiatych rokov, konkrétne po roku 1976<sup>9</sup>, nedochádzalo viac k recidíve represívnych tendencií predchádzajúceho obdobia v rámci mechanizmu literárneho života. Práve naopak, postupné uvoľňovanie literatúry umocňovalo otvorenie cesty k ďalšej diferenciacii. Do literárneho života sa postupne prinavracajú autorské osobnosti skorších období, obohacuje a inovuje sa paleta tém literárnych diel, a to za pomoci „oživených“ výrazových prostriedkov (teda aj na úrovni jazykovej), otvára sa nový priestor autorským výpovediam a podobne. Za uváženie stojí tiež skutočnosť, že i predstavitelia z radov dobových literárnych kritikov postupne premieňali a zvolňovali svoje postoje voči aktuálnej literatúre<sup>10</sup>. Aj Viliam Marčok vo svojich *Dejinách* (Marčok, 2006, s. 47) hovorí o jasnom apelovaní samotného (v tom čase stále) ministra kultúry – Miroslava Válka na tvorbu kvalitatívne vyššej literatúry (ktorý sám pripúšťal fakt, že za socializmu mohli vznikáť aj diela písané inak ako metódou socialistického realizmu). Takýto prístup pritom zohrával veľmi dôležitú úlohu, keďže bez obdobných podporných impulzov jednotlivcov by asi len ťažko mohlo dochádzať k takému otvoreniu sa situácie, aby bolo možné dostávať do vydání aj texty „neangažované“, ktoré v tom čase prenikali. I napriek tomu však možnosti pre slobodnejšie písanie prichádzali len veľmi pozvoľna.

Zmena situácie sa výrazne dotkla aj literárnych časopisov, dokonca i na stránkach *Nového slova* bolo možné badať zmenu. Prakticky šlo o prechod od rubriky *Z najmladšej poézie* k samostatnej literárnej prílohe *Nové slovo mladých* (1977/78) – a to z hľadiska formálneho usporiadania, no na strane druhej sa výrazným spôsobom mení i samotné obsahové vyznenie prílohy v porovnaní s predchádzajúcim obdobím. „Výchovný“ mihálikovský direktívny tón doznieva na stránkach rubriky postupne,

---

<sup>9</sup> Spúšťacím impulzom tohto uvoľnenia boli, paradoxne, práve okolnosti 15. zjazdu KSČ.

<sup>10</sup> Ide primárne o tú líniu autorov, ktorí boli „zástancami“ (i keď nie v plnom zmysle slova) voľnejšieho postoja ponímania socialistického realizmu – Stanislav Šmatlák, Karol Rosenbaum, Ján Števec a ďalší.



v jednotlivých číslach ostatného roku jej vydávania (a tým bol rok 1977). V takýchto intenciách pokračuje aj novovzniknutá literárna príloha, avšak už zďaleka nie s pôvodným vyznením, čo bolo zrejme spôsobené aj tým, že „totalitárne“ vedenie Vojtecha Mihálika je suplované širším, a teda aj viacnázorovým okruhom redakčnej rady. Hoci je on sám naďalej jej súčasťou, jeho vplyv viac však nie je absolútny.

Tento status zotrval až do konca existencie prílohy, teda do roku 1983. Možnosť verejne sa vyjadriť bola následne otvorená aj pre konkrétne tvorivé osobnosti neoficiálneho okruhu literárneho života, pričom ústrednú tému predstavovalo „*manifestovanie odvahy jednotlivca na vnútornú nezávislosť a slobodu*“ (Marčok, 2006, s. 48) a stále s väčšou intenzitou sa táto tendencia prejavovala i v celej etape osemdesiatych rokov.

Nasledujúce obdobie prinieslo ďalšie zmeny. Obnovuje sa vydávanie Literárneho týždenníka v roku 1988, na ktorý sa transformovala príloha Nového slova Nedeľa; ako platforma pre mladú generáciu autorov vychádzajú od roku 1989 Dotyky, najskôr (od roku 1986) tlačené ako príloha Romboidu. A napokon rok 1990, keď sa obnovuje aj činnosť Kultúrneho života. Nebolo by však správne, a najmä s odstupom času, jednostranne a striktno odmietavo pristupovať k autorom, ktorých tvorba reprezentovala a do väčšej alebo menšej miery napĺňala požiadavky metódy socialistického realizmu (ako to niektorí literárni vedci majú vo zvyku, či už v prípade strednej generácie básnikov ako aj nastupujúcich debutantov sedemdesiatych rokov). Naopak, je dôležité vnímať a uvažovať i o tejto sfére slovenskej literatúry druhej polovice dvadsiateho storočia v akejsi komplexnosti a uvedomiť si, že mnohé z textov tohto obdobia sú výsledkom skutočného tvorivého úsilia (čím si zasluhujú zotrvať – a v skutku zotrávajú – v literárnom vedomí dodnes). V tejto súvislosti si kladiem za cieľ poukázať najmä na skupinu (no nie v zmysle zoskupenia) mladších autorov, básnikov, ktorých poézia reprezentuje od debutových zbierok až po dnes jednu z ďalších hodnotovo a umelecky dôležitých línií slovenskej literatúry (vnímajúc to cez prizmu aktuálnej súčasnosti, snažiac sa oprostíť ju od nánosov generačného subjektivismu rokov minulých)<sup>11</sup>. A spomedzi základných zámerov literárnovedného bádania by nemala ustupovať snaha zbaviť diela stigmatom ideológie (politiky) a vnímať

---

<sup>11</sup> Nakoniec aj V. Marčok jednej zo svojich štúdií uvádza: „*Na to treba časový odstup, počas ktorého opadnú záštie a vyčíri sa v hlavách. Najhoršie by bolo, ak by niekto chcel okamžite negovať celú takzvanú oficiálnu tvorbu uplynulého obdobia a všetkých jej tvorcov by vyhlásil len za bezzásadových karieristov a prisluhovačov režimu [...]*“ (Marčok, 1991, s. 63).

ich predovšetkým ako záležitosť ľudskej tvorivosti, „odľahčiť“ ich od tejto determinácie a poukazovať na text ako na svojrázny umelecký artefakt v jeho primárnom umeleckom význame, so zreteľom na jeho estetické parametre. Držať sa literárneho, nie politického prehodnocovania umenia tohto obdobia. Nech toto sú fundamentálne aspekty či kritéria súčasného hodnotenia, pričom je však zrejmé, že problematika otvorenej konfrontácie osobnej a tvorivej skúsenosti s výzvami doby ostane zrejme ešte dlho nedoriešená.

Sedemdesiate a osemdesiate roky sú poetologicky nevyhranené, prevažná časť autorov strednej a mladšej generácie nepublikuje (či už z vlastných pohnútok alebo je im to znemožnené zo strany štátu), pričom tento striktný útlm ustáva až v druhej polovici osemdesiatych rokov a v nasledujúcom období sa už len pomaly ďalej rozvíja proces diferenciacie a hľadania tvorivých spôsobov, vyúsťujúcich až k – v šesťdesiatych rokoch zabrzdenej – postmoderne a absolútnemu otvoreniu sa po novembri 1989. Vychádzajúc z chronologizácie a určení Viliama Marčoka (2006) možno povedať, že tento výsek literatúry predstavuje obdobie prechodu od obnovenej závislosti od politiky a ideológie (normalizácia a návrat k „poetike“ päťdesiatych rokov) /1971–1975/ k programu vyššej kvality v oficiálnom prúde a jeho prerastanie do nových pokusov o vyslobodenie poézie z tohto ideologického zovretia, s prienikom do nasledujúcej dekády /1976–1989/ (po roku 1976 sa do literatúry prinavracajú aj predtým vyradení autori). Výstižným pojmom tohto obdobia je *uvolňovanie* – menej tlaku na angažovanosť v umeleckom texte, poľavovanie v publikačných zákazoch, inovácie na úrovni témy, jazykových prostriedkov, väčší priestor pre subjektívne vyjadrovanie, sémantickú viacznačnosť a podobne. Čoraz priamočiarejšie sa k slovu dostáva umelecká individualita, osobitá výpoveď, čo je príznačné pre literárne prejavy autorov šesťdesiatych rokov, ktorých prirodzený vývin bol však umelo zastavený, a to sú postmoderné tendencie v umeleckých textoch. Mladá poézia sa neorientuje a nediferencuje podľa kritéria smerov, rovnako ustúpil do pozadia pojem generačnosti. Literatúra signalizovala radikálnu zmenu. Zdôrazňujem ešte raz: maximálna individualita, nezávislosť a možnosť sabarealizácie boli hlavné princípy, ktoré priniesol nový nádech literátov po desiatkach rokov tvorivej zviazanosti a limitov. „Nová“ literatúra sa ešte väčšmi obracia do človeka, k strate hodnotovej orientácie, ku skepse a ťaživosti ľudskej existencie.

## 1.2 Básnenie na pomedzí

Odsek zo štúdie Valéra Mikulu, citovaný v úvode predošlej k, implikuje skutočnosť, že literatúra sa v rámci sociálnych a politických intencií „vyprázdňovala“; umelecký text sa v značnej časti druhej polovice minulého storočia používal ako prostriedok k dosiahnutiu vyššieho cieľa. Hoci autor v súvislosti so sedemdesiatymi rokmi píše o akomsi návrate poetiky rokov päťdesiatych a vo všeobecnosti môžeme konštatovať, že so sebou prinášajú „rehabilitáciu princípov umeleckej tvorby, ktoré v krízových rokoch boli devalvované“, a preto o nich možno hovoriť ako o „období obnovy socialistického charakteru lyriky“ (Plutko, 1985, s. 137), literatúra sa napriek tomu v tom čase úplne neodkláňala od svojej estetickej podstaty. Je treba tiež podotknúť, že okrem pozoruhodných básnických zbierok významných autorov rokov predošlých (Jána Buzássyho, Štefana Strážaya, Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej a ďalších) sa na literárnej scéne začínajú objavovať aj „poetické hlasy“ nováčikov. K nim v tom čase patrili aj vybrané štyri poetky: *Mila Haugová*, *Anna Ondrejková*, *Dana Podracká* a *Viera Prokešová*, ktorých tvorba bez nejakých väčších výkyvov napĺňala estetické<sup>12</sup> kritériá a nebola odrazom všeobecne, najmä spoločensko-politicky daných trendov a vyhýbala sa vnucovaným stereotypom. Naopak, z básní vyznieva potreba hľadania vlastnej individuality, vyúsťujúca do bytostných prejavov tvorivosti autoriek – autentická výpoveď o človeku vo svete, v určitej historickej situácii, niekedy dokonca v jednom jedinom okamihu. Uvedené tvrdenie môže vyznievať do istej miery protirečivo, no zvolený predmet bádania vo mne z podobných príčin isté paradoxy vyvoláva, z čoho potom vyúsťuje aj „potreba“ venovať sa tomuto výseku našich literárnych dejín o čosi podrobnejšie, poodhaliť a bližšie rozvinúť najmä problémové miesta.

Publikovanie ako prejav verejného akceptovania autora je jednou z primárnych funkcií aktuálnej prezentácie súdobej tvorby v každej z etáp literárneho vývinu. Avšak v rámci slovenského kontextu sa táto samozrejmosť nie vždy javila bez problémov a jednoznačne. Dianie a pomery okolo literárnych časopisov v tejto etape výstižne zhrnuli vo svojom referáte<sup>13</sup> už Peter Zajac a Eva Jenčíková (Jenčíková – Zajac, 1989, s. 49): „V roku 1968 zanikol časopis *Kultúrny život* (v roku 1969 jeho následník *Literárny*

<sup>12</sup> Estetický v pravom zmysle slova; vo význame príjemne pôsobiaci na zmysly.

<sup>13</sup> Prednesenom na konferencii Literárnovedného ústavu SAV usporiadanej roku 1988 v Smoleniciach.

život), čím slovenskí spisovatelia na devätnásť rokov stratili verejnú platformu svojho novinárskeho styku s literárnou verejnosťou.“ Týždenník mal v tom čase podstatný význam, keďže sa v ňom okrem článkov týkajúcich sa kultúry otvorene publikovali aj také, ktorých obsahom bolo spoločenské, a teda aj politické dianie. „V roku 1970 zanikol časopis pre mladú literatúru *Mladá tvorba*, čím na devätnásť rokov zanikla samostatná platforma mladej literatúry a všetky náhradné realizácie (*Nové slovo mladých*, literárna príloha *Smeny na nedeľu*, *Dotyky* ako príloha časopisu *Romboid*) ostali polovičatými riešeniami, rovnako ako príloha časopisu *Nové slovo Nedeľa*.“ Na tomto mieste by som rada doplnila, že práve okolo Mladej tvorby sa celkom prirodzene vytvorila (výpoveďou) veľmi silná generácia autorov, spomeniem napríklad Osamelých bežcov či solitérov Štefana Moravčíka, Mikuláša Kováča a ďalší. „V roku 1973 sa stal literárnokritický a teoretický časopis *Romboid* časopisom knižnej kultúry, takže v rokoch 1973–1977 mala slovenská spisovateľská obec k dispozícii prakticky jediný literárny časopis *Slovenské pohľady*.“

V rámci historického pozadia *Nové slovo* vzniklo v čase SNP (1. číslo vyšlo 24. septembra 1944), avšak po jeho potlačení hneď zaniklo a obnovené bolo až niekoľko mesiacov neskôr – 1. júna 1945, zásluhou Gustáva Husáka. O päť rokov neskôr sa stalo tlačovým aparátom KSS pre kultúrne, politické a hospodárske dianie. O. i. narastal tiež počet pravidelných rubriek, čoraz častejšie sa na jeho stránkach vyskytujú príspevky spisovateľov či kritikov, reportáže autorov ako Dominik Tatarka a Ladislav Mňačko.

K ďalším represívnym udalostiam došlo koncom apríla 1952, keď bolo jeho vychádzanie opätovne potlačené v rámci boja proti „buržoáznemu nacionalizmu“, keďže doň predtým pravidelne prispievali mnohí z odsúdených. Tento status potom pretrvával nasledujúcich šesťnásť rokov, až do obnovenia v roku 1968, keď zasa na podnet Husáka bolo jeho vychádzanie obnovené 23. mája t. r. (pričom na obnove sa podieľali už i rehabilitovaní Ladislav Novomeský, Vladimír Mináč, Daniel Okáli, Miroslav Válek, Vojtech Mihálik a i.). Na stránkach *Nového slova* bol reflektovaný komplikovaný spoločenský vývin na konci šesťdesiatych rokov. V rozpätí rokov 1972–1977 vychádza pravidelne rubrika *Z najnovšej poézie* (začiatok v 5. čísle *Nového slova* z roku 1972), vedená práve Vojtechom Mihálikom, ktorého cieľom bolo formovanie mladých začínajúcich básnikov. Tú následne v roku 1978 vystriedala samostatná mesačná osemstranová príloha *Nové slovo mladých*, ktorej priestor pre reflexiu básnických prvotín autorov sa výrazne zmenšil. Príloha venovala značný priestor pre

texty prozaické, ako aj recenzie a rozhovory s autormi či literárnymi vedcami. Takisto poskytovala miesto pre vyjadrenia k filmovému, divadelnému a výtvarnému daniu. Redakčná rada bola zo začiatku naďalej vedená V. Mihálikom a neskôr Vojtechom Kondrótom, výkonnou redaktorkou bola Oľga Feldeková (kým V. Mihálik zotrval už len pri mentorovaní v podobe záverečných odkazov a rád autorom v otázkach veršovania, rytmiky a iných teoretických aspektov „správnej“ poézie). V celkovom vyznení bolo redigované oveľa liberálnejším spôsobom. V čase trvania Nového slova mladých bolo vydaných šesť ročníkov, pričom záverečným 12. číslom bez zjavného dôvodu *„prestáva Nové slovo mladých vychádzať ako pravidelná mesačná príloha Nového slova a starostlivosť o začínajúcich autorov preberá Smena, denník Slovenského ústredného výboru Socialistického zväzu mládeže“* (Feldeková, 1983, s. 9).

Popri prílohe Nového slova mladých sa od roku 1982 (v 18. čísle týždenníka) začala v pravidelnom týždňovom intervale objavovať kultúrno-politická príloha Nedeľa – redigovaná Jozefom Puškášom a vydávaná v spolupráci so Zväzom slovenských spisovateľov, ktorá sa neskôr transformovala na Literárny týždenník. V rámci redakcie pôsobili napríklad Ladislav Ballek, Vincent Šabík a, samozrejme, aj Vojtech Mihálik. Príloha Nedeľa existovala paralelne s Novým slovom mladých až do jeho zániku v roku 1983. Samotné Nové slovo však vychádzalo i naďalej, a hoci ponovembrové udalosti do určitej miery zasiahli charakter periodika, ideová nadväznosť s orientáciou na obdobie pred rokom 1989 bola stále zrejma.

Rozporuplná postava kultúrneho a literárneho diania druhej polovice dvadsiateho storočia, Vojtech Mihálik, ktorý vo viacerých aspektoch – kladných i záporných – zasahoval dlhé obdobie do kultúrneho diania a svojimi stanoviskami ovplyvnil aj vývin slovenskej poézie (ako jeden z hlavných iniciátorov vzniku literárnych príloh Nového slova), bol básnikom, publicistom, prekladateľom a zastával tiež vysoké štátne funkcie. Vo svojom snažení formovať nastupujúcu generáciu básnikov na úkor individuálneho príspevku však, s odstupom času a objektívnosťou nazerania, nebol úspešný a jeho úsilie nahradiť novou „správnou“ generáciou oddanou ideologickým požiadavkám generáciu autorov rokov šesťdesiatych, ostalo v zásade nenaplnené. Mihálik v prvotnom ponímaní, v jeho autorských začiatkoch vnímal poéziu ako najvyššie umenie, čoho potvrdením je najmä debutová zbierka Anjeli (1947) a okrem iného tiež jeho bezprostredný kontakt ako prekladateľa s najvýraznejšími osobnosťami svetovej

literatúry, z textov ktorých abstrahoval aj svoje hodnotové východiská. Počiatočná Mihálikova tvorba predstavuje sociálne ladenú lyriku, v básňach dominuje silná tendencia k zmyslovej obraznosti. Do popredia zreteľne vystupuje autorova inšpirácia R. M. Rilke (napríklad častými motívmi anjela či vo formálnej rovine, využívaním elégií, sonetov), čím nadviazal na poetiku katolíckej moderny, a takisto sa hlási k odkazu a tradícii symbolistickej (kraskovskej), postsymbolistickej alebo tiež hviezdoslavovskej, čo dosvedčuje aj jeho teoretickú bázu poznania princípov klasickej i modernej poézie. Mihálikove básnické texty v tomto období kládli dôraz na posolstvo, boli reflexiou závažných udalostí a odrážali postoje povojnovej reality. Túto tendenciu v písaní však opúšťal, čo je zreteľné už v zbierke Plebejská košeľa (1950). Od zvnútornej výpovede prešiel k dobovo angažovanej, no zároveň esteticky deformovanej poézii, z ktorej sa k východiskovým postojom vracal už len veľmi fragmentárne. Mihálik v princípe osciloval medzi týmito dvoma líniami, až napokon angažovanosť presiahla akýkoľvek iný aspekt. V podobnej nejednoznačnosti postoja – medzi ideologickým a literárnym – sa ocital i v rámci určovania smeru na stránkach Nového slova (spoločenskú angažovanosť pokladal za primárne a jediné možné východisko, no k absolútnemu naplneniu tohto zámeru však nedošlo).

Rozporuplnosť bola konštantou doby, v spojení s osobou Vojtecha Mihálika sa často prejavovala i formou polemík (napríklad s Viktorom Kocholom na stránkach Romboidu a Nového slova v roku 1979 alebo už v roku 1975 medzi Mihálikom a Fedorom Matejovom v Novom slove a Tvorbe, ako aj nemálo ďalších). A nakoniec, rozporuplné sa do určitej miery javia aj konkrétne názory, dnes prístupné najmä prostredníctvom osobných spomienok viac či menej zainteresovaných účastníkov tohto obdobia. Jedným z takýchto textov je kniha básnika a esejistu (tiež debutanta Nového slova) Miloša Žiaka Mrzáci studenej vojny (2003), v ktorej – okrem iného – autor objasňuje vlastnú skúsenosť a kontakt s Mihálikom v sedemdesiatych rokoch, jeho vytriezvenie nad mierou Mihálikovho pokrytectva, ktorého – podľa slov autora – „nedojímala úprimnosť a bolesť nášho (to jest Miloša Žiaka a Mariána Kubicu – pozn. M. P.) hľadania [...]; náš talent mal byť nehanebne zneužitý výlučne na upevnenie Mihálikovej slávy a zásluh v očiach komunistických normalizátorov, a teda na velebenie komunistického režimu“ (Žiak, 2003, s. 59). Do opozície voči Žiakovým kritickým slovám možno uviesť iné svedectvo autorky Roselyne Chenu, niekdajšej zástupkyne medzinárodnej spoločnosti pre slobodu kultúry, ktorá na jednej zo strán svojej

denníkovej knihy *Žít svobodně je umění* (2007) z obdobia sedemdesiatych rokov reflektuje, paradoxne, Mihálíka v inom svetle a uvádza druhú polovicu skutočnosti. V snahách o vydanie antológie československej poézie v júli roku 1970 pre francúzske vydavateľstvo Seuil a získaní na to potrebných prostriedkov v rámci slovenskej časti s akousi úľavou uvádza, že je nutné v tejto veci rýchle jednanie „*dokud je Svaz spisovatelů v současném stavu a dokud mu předsedá Andrej Plávka [...]; a co více, předseda slovenského národního parlamentu, Vojtech Mihálik, je sám bývalým předsedou Svazu spisovatelů*“ (Chenu, 2007, s. 124), takže sa táto skutočnosť javí ako vskutku pozitívny a podporný faktor pre vznik antológie. I takýto text teda dotvára obraz jednotlivých perspektív súčasníkov na Mihálíka.

Z literárneho hľadiska sa teda ako relevantné javí vychádzanie Nového slova medzi rokmi 1972 až 1977, respektíve 1978 až 1983 (rozpätie rokov existencie literárnej rubriky a následne prílohy). Tieto dva publikačné priestory Nového slova mali v kontexte slovenskej literatúry predsa len špecifické postavenie – práve tu debutovala podstatná časť význačných básnikov dnešnej strednej generácie. Nie je preto nutné vnímať spojitosť s týmto publikačným priestorom ako akúsi stigmatu (ako je zvykom určitej časti slovenských literárnych vedcov, prípadne na strane druhej, túto skutočnosť zamlčovať). Na ilustráciu uvediem okrem štyroch vybraných autoriek, ktorých tvorba je predmetom dizertačnej práce, aj ďalšie poetky a básnikov, napríklad Danielu Hivešovú, Margitu Dobrovičovú, Janu Kantorovú-Bálikovú, Evu Lukáčovú, Daniela Heviera, Rudolfa Juroleka, Jozefa Urbana, Karola Chmela a i. – s ktorými nielen staršia, ale i mladšia generácia literárnych teoretikov počíta ako s relevantnými osobnosťami slovenského literárneho kontextu; ich knižné debuty vychádzali v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch. Otáznou ostáva tiež úvaha, akým spôsobom by sa posúval literárny vývoj tohto obdobia bez tohto publikačného priestoru, ale takéto „špekulácie“ by nemali byť predmetom uvažovania literárnej vedy. Pozitívny aspekt však treba uznať v tom, že i napriek možno nejednoznačným začiatkom mali vyššie uvedení básnici – a nielen tí – možnosť sformovať sa do autorských osobností zreteľných kvalít s kultivovaným prejavom, ako aj s vlastnými osobitosťami. A treba podotknúť tiež fakt, že i napriek enormnému úsiliu Vojtecha Mihálíka značná väčšina autorov po celý ten

čas, a ani nikdy potom, nepodľahla jeho snahám o ich preformovanie/deformovanie<sup>14</sup>. Nie je možné popierať primárnu intenciu smerovania periodika v súlade so všeobecným ideologickým smerovaním spoločnosti (ako aj neprimeranosť niektorých Mihálikových taktík), avšak je nutné uvedomiť si jeho význam aj mimo tejto naznačenej skutočnosti. Nové slovo prinášalo možnosť primárneho kontaktu s mladou poéziou a to, že určitá časť autorov sa výraznejšie nezapísala do literárneho vývoja, je len prirodzeným javom. Pozornosť si však zasluhuje najmä tá línia autorov, ktorí napokon i vlastným autorským gestom potvrdili ich otvorenosť voči pozitívnym, nezdeformovaným hodnotám a poézia si, koniec koncov tak ako vždy, našla vlastné smerovanie.

Medzi počiatocnými básňami niektorých mladších autorov „generácie Nového slova“ však možno nájsť aj básne písané v súlade s dobovým kánonom<sup>15</sup>. Okrem toho však v rovnakom čase (rozmedzie rokov 1972–1977 alebo len o niekoľko rokov skôr) je situácia totožná i v prípade niektorých autorov strednej generácie, ktorých začiatky tvorby sú ukotvené o desaťročie prv, v šesťdesiatych rokoch. K takýmto textom patria básne autorov ako Ľubomír Feldek, Ján Šimonovič, Ján Stacho (a ďalších predstaviteľov trnavskej skupiny konkretistov). Mikula vykladá zjavnú angažovanosť príslušníkov trnavskej skupiny (konkrétne Jána Stacha, Jozefa Mihalkoviča, Ľubomíra Feldeka a Jána Šimonoviča) ako možnosť znovuoživenia poetizmu (samotnej jeho techniky básnenia), kým jeho „sociálny utopizmus“ je podľa autora len akousi zámienkou na jeho „prepašovanie“ do veršov. No už začiatkom šesťdesiatych rokov vychádza, v tomto význame značne príznačný, Mihalkovičov básnický cyklus Cement (1961) na stránkach Mladej tvorby či Feldekova básnická skladba Severné leto (1960)<sup>16</sup> o rok skôr v Slovenských pohľadoch. Takéto texty sa nezriedka objavujú tiež neskôr v sedemdesiatych rokoch, kedy neprekvapia básne podobného vyznenia u Stacha, Šimonoviča či iných. O čosi trífalejšie však vyznieva Mikulova interpretácia časti Rúfusovej poézie, ktorý v jeho „imperialistických básňach zbierky *Až dozrieme*“ –

---

<sup>14</sup> „[...] vývinové trajektórie viedli inými smermi, než to projektoval Mihálik v NSM (a to aj v diele samotného Mihálika); z dielne NSM sa autorsky uplatnili len tí mladí básnici, ktorí si našli vlastnú cestu k poézii (Hevier, Hivešová, Haugová, Podracká) a ako principiálne nemožný sa ukázal poručníkovský spôsob formovania mladej generácie [...], ktorý nerešpektuje vnútornú diferenciaciu literatúry ako elementárnu podmienku jej vývinovej hybnosti“ (Jenčíková – Zajac, 1989, s. 57).

<sup>15</sup> Na stránkach rubriky Z najmladšej poézie vychádzajú takéto básne napríklad Anne Ondrejčkovej (Most, Partizán, Vyznanie) či Viere Prokešovej (Stavbári, Komunisti).

<sup>16</sup> Ktorý, podľa pasáže citovanej Mikulom, vskutku presvedčivo na stránkach Kultúrneho života prehlásil: Takýto „postoj tvárou k socializmu považujem za samozrejmy; narodili sme sa tu a nie sme slepi a hluchí; myslím si, že nie je možné, aby sme chceli robiť iné umenie ako súčasné; ak sa súčasnosť nedostane do básne, nie je to vec chcenia, ale jednoducho sa báseň nepodarila“ – čo však nevyznieva nezainteresovane (Mikula, 2004., s. 40).



podľa autora – „*protestoval v súlade s politickými úvodníkmi výhradne proti západnému imperializmu*“ (Mikula, 2004, s. 36). Medzi týchto básnikov nepochybne patrí tiež Miroslav Válek, ktorý sám povzbudzoval k obdobnému spôsobu písania, kontroverzný svojimi textami, ako aj postojmi v spoločenskom živote, ktorého osoba vyvoláva diskusie ešte i dnes<sup>17</sup>.

Ako paradox voči týmto výkladom vyznieva úvaha Viliama Marčoka, ktorý práve spomínaných príslušníkov skupiny konkretistov a Rúfusa, ba aj Miroslava Válka vyzdvihuje ako jedných z mála v slovenskej poézii pre ich schopnosť odvážiť sa pozrieť na „nahého človeka“ zbaveného determinácií spoločnosti. Poetistickú inšpiráciu konkretistov Marčok chápe na úplne inej rovine. Ich básnickú výpoveď vníma ako nezaťažené autorské gesto, ako číri prejav básnického umenia, ako „*obnovovanie bezprostredného senzuálneho kontaktu človeka s realitou, bez filtra historickej skúsenosti aj ideológie*“, ako „*obnovovanie estetickej svojbytnosti lyrickej výpovede [...]*“ (Marčok, 1991, s. 82). Hoci, ako u starších, tak i u mladších básnikov, nejde o nosnú časť ich poézie, pri analyticko-interpretáčnom čítaní básní tohto obdobia je pre otvorenú vedeckú diskusiu nevyhnutná zmena ťažiska z osobných záujmov<sup>18</sup> k objektívnemu prístupu a uvedomeniu si, nakoľko alebo akým spôsobom jednotlivé autorské výkony prispeli ku komplexnosti celého literárneho organizmu.

---

<sup>17</sup> Pre spresnenie uvádzam, že predstavitelia trnavskej skupiny sa svojimi básnickými debutmi prejavujú na začiatku dekády šesťdesiatych rokov, hoci ich publikačné časopisecké začiatky siahajú do desaťročia predtým, kým básnici ako Milan Rúfus či Miroslav Válek publikovať začínajú v štyridsiatych rokoch a ich debutové zbierky vychádzajú už v druhej polovici rokov päťdesiatych (1956; 1959).

<sup>18</sup> „*Bolo by nespravodlivé, ak by sme sa z úrovne dnešného poznania pokúšali celú túto tvorbu bagatelizovať len ako naivnú, netaľentovanú či zbavenú subjektívnej opravdivosti [...]*“ (Marčok, 2006, s. 31).

### 1.3 Postmoderná *moderna* či moderná *post-moderna*?

V nadväznosti na predchádzajúce kapitoly textu považujem za dôležité sa v rámci úvodných náčrtov svojej dizertácie aspoň čiastkovo dotknúť problematikosti pojmu postmoderna, ktorého definície, časové a významové vymedzenia vnímame aj v súčasnosti za stále rozporuplné, premenlivé či nejednoznačné. Nenárokuje si však vytvárať vlastné teoretické koncepty, skôr mám v úmysle priblížiť a popísať svoj pohľad a spôsob, ako uchopujem pojem postmodernity v širších spoločenských a umenovedných súvislostiach ja, a nakoľko je relevantnou súčasťou mojich úvah a interpretácií textov vybraných poetiek obdobia posledných dekád dvadsiateho storočia.

V súvislosti s vymedzením významového poľa pojmu postmodernity je jedným z najviac frekventovaných aspektov jednak snaha teoretikov o jej striktné zadefinovanie, čo je vcelku pochopiteľné. Vo všeobecnosti máme tendenciu „uzatvárať“ entity sveta do definícií, do vzťahov – usúvzťažňovať ich s inými entitami, vytvárať pojmové, úvahové, činnostné štruktúry. Na druhej strane je to do istej miery potreba triediť jednotlivosti sveta okolo nás podľa takto definovaných kategórií na postmoderné a ne-postmoderné, čím však automaticky vzniká polarita biele-čierne. Je však dávno jasné, že nič na svete sa po takýchto trajektoriách bezvýhradne nepohybuje, že je skôr pravidlom sa z nich vychyľovať, o to viac to platí pri čomsi natoľko pestrom, mnohotvárnom, premenlivom (a prijímanom nie primárne skrz prizmu rozumu), ako je samo umenie. Treba preto nazerať hlbšie a snažiť sa určiť, čo sa za týmto zhlukom písmen skrýva, aká je skutočná podstata pojmu *postmoderný* – nie je to predsa len prosté lingvistické rozloženie slova na morfémy... Je to „iba“ čosi, čo prišlo „po moderne“? A ak áno, čo z toho vyvstáva a čo je toho dôkazom? Čo zreteľne, jednoznačne moderné sa pretransformovalo do svojej novej, po-modernej podoby? Keďže už samotná formálna rovina pojmu do seba explicitne implikuje pojem moderny, nebude azda zásadným omylom myslieť si, že podstatu postmodernity môžeme pochopiť a uchopiť prostredníctvom uvedomenia si, čo vôbec predstavuje moderna (i z chronologického hľadiska sa javí, že – zjednodušene povedané – postmoderné „začína“ tam, kde moderné „končí“). Ako je možné, že mnohé postupy, ktoré sú príznačné pre myslenie postmoderného človeka, sa uplatňujú už v čase pred postmodernou, či dokonca ešte pred modernou? A ďalej, čo možno považovať za

presvedčujúci dôkaz, že postmoderné „novinky“ nie sú len obnovené, upravené estetické a filozofické trajektórie moderného diskurzu?

V spojitosti s tým, ako sa vo mne pri uvažovaní o probléme vynárajú tieto otázky podnecujúce množstvo úvah, si dovoľím použiť jednu z metafor slovenského filozofa súčasnosti Miroslava Marcelliho – „*Keď Alica vstúpila do domu za zrkadlom, zistila, že všetko, čo bolo vidieť už zo salónu, bolo obyčajné a nezaujímavé, no všetko ostatné bolo celkom odlišné. Možno, že nás za zrkadlom modernej doby a jej myslenia čakajú podobné prekvapenia. Treba len vstúpiť do tejto neznámej krajiny. To však vôbec nie je jednoduché, pretože najskôr sa musíme zbaviť viery, že zrkadlo moderného rozumu nám sprostredkúva celú skutočnosť. Skrátka, treba spochybníť univerzalistické nároky moderných totalizácií a prebudiť v sebe schopnosť vnímať udalosť ako udalosť. Alica ju prejavila vo chvíli, keď začala byť zvedavá, či chodba v zrkadle naozaj pokračuje tak ako tá, čo dôverne pozná. O nepredvídateľné pokračovania známych chodieb ide v tomto období, ktoré už niektorí nechcú nazvať moderným, pretože im modernosť splýva s ideálom jednoty, predvídateľnosti a ovládateľnosti.*“<sup>19</sup> Napriek tomu, že tento problém nie je v uvažovaní o svete žiadnou novotou, základom posunu ďalej zostáva byť neprestajne zvedavý a klásť si otázku, kam teda vedie *chodba*?

Jednoznačnú odpoveď môžeme dostať asi len ťažko. Možno ju budeme môcť získať iba v prípade, že sa dokážeme posunúť v uvažovaní od starých, zabehnutých koľají. Úloha je to však naozaj neľahká, ešte stále pre nás postmoderný svet nemá svoju pevne danú štruktúru, jeho pomyselné hranice sú premenlivé a dočasné, nie je daný smer ani cieľ. Kým v staršom období chýbajúce medzery a myšlienkovy nedourčené miesta si človek dotváral napríklad cez prírodný svet či inštanciu Boha, aby interpretoval neuchopiteľné, moderný svet sa zmieril s chaosom. Už v moderne sa pretláča prirodzene do popredia individualizmus a subjektivismus, všeobecné odcudzenie sa, vzťahy sa anonymizujú, čoraz častejšie si uvedomujeme tlak konzumu. Postmoderna však v tomto ohľade prílišné posuny neponúka – najzákladnejšou sa stáva práve otázka vlastnej identity, vnútorná potreba sebaidentifikácie v premenlivom svete, v ktorom len s ťažkosťou nachádzame aké-také pevné opory. Sociológ Zygmunt Bauman vo svojej úvahe *Spor o postmodernitu*<sup>20</sup> tvrdí, že všetky absolútne pravdy ľudstvo už vyčerpalo a ucelený výklad sveta, života neexistuje (čo platí aj v prípade

---

<sup>19</sup> Gál – Marcelli, 1991, s. 12.

<sup>20</sup> Bauman, 2006, s. 7.

literárneho textu, každej jeho interpretácie – keďže text žije dovtedy, dokým má svojho príjemcu, čitateľa; pokiaľ je to tak, definitívne uzavretý nemôže byť ani jeho výklad). Neexistuje univerzálna koncepcia, nič nie je dané, všetko sa vyvíja, pretože o všetkom možno (ba priam treba) pochybovať. Ľudskú skutočnosť chápe ako sféru spontánnych procesov a zdôrazňuje, aby sme ju za každých okolností vnímali ako súbor možností, nikdy celkom nedourčených. Snažiť sa upustiť od snahy nájsť absolútnu pravdu, radšej hľadať všetky možnosti. Postmodernosť je neustávajúci pohyb, posun k inakosti.

Ďalším problematizujúcim aspektom vzťahu moderny a postmoderny je otázka chronologizácie, časového vymedzenia, ktorého určenia sú takisto do značnej miery rozbiehavé. Netreba však celkom zabúdať ani na to, že istý významový odtienok či akýsi posun nastáva aj medzi tým, čo a kedy sa vo všeobecnosti prejavilo ako postmoderné, a čo a v akom časovom určení za také možno považovať v rámci slovenského literárneho kontextu.

Za priveľmi všeobecný (skôr až laický) názor možno označiť výklad, že postmoderné smerovanie sa začalo prejavovať až po zásadnej spoločensko-politickej zmene reprezentovanej Novembrom 1989, čo by však protirečilo tvrdeniam (a reálnym príkladom, ktoré nájdeme vo veľkej časti umeleckých textov predchádzajúcich dekád) teoretikov o tom, že isté postmoderné tendencie bezpochyby možno vymedziť vo vývinovej fáze „akéhosi uvoľnenia“ slovenskej literatúry druhej polovice dvadsiateho storočia, a teda v šesťdesiatych rokoch. Ak sa však obzrieme ešte o čosi hlbšie do minulosti, istá strnulosť (kríza – ako sa s obľubou často uvádza) modernity sa prejavuje na tvorbe generácie literátov a výtvarníkov už koncom tridsiatych rokov dvadsiateho storočia, práve siahaním po nových (postmoderných?) postupoch, témach, motívoch... Do určitej miery paradoxne, či aspoň zmätočne, potom vyznieva „definícia“ umenia moderného, podľa ktorej pretrváva od konca devätnásteho storočia po sedemdesiate roky storočia nasledujúceho. Zásadný zlomový okamih však ani v prípade moderny, ani postmoderny nemožno hľadať v jedinom konkrétnom momente, a to z dôvodu, že sa jedná o dynamický vývinový proces sprevádzaný zmenami a výkyvmi.<sup>21</sup> Aj preto nie je

---

<sup>21</sup> Zaujímavý pohľad na vývin pojmu podáva Wolfgang Iser, ktorého úvahy v článku s názvom „Postmoderna“ si možno priblížiť vďaka prekladu Petra Zajaca (Iser 1989, s. 102–116).

správne vymedzovať zmysel pojmu postmodernity v opozícii voči modernej, azda len voči modernej unifikácii (v protiklade s postmodernou pluralitou).

Vynárajú sa elementárne otázky: je teda postmoderna čosi celkom nové, nový spôsob nazerania na svet, na to, ako ho uchopiť? Alebo je pokračovaním moderny, ktorej sme dali len iné pomenovanie, pretože sme nevedeli určiť, interpretovať posuny, ktoré sa s týmto uvažovaním spájajú? Moderné spoločenstvo myšlienkovy smerovalo k univerzálnej jednote, no svet sa, naopak, roztrieštil a odrazu mu bolo možné lepšie porozumieť práve vďaka pluralite, rôznorodosti. Pravdepodobne to, čo teraz označujeme ako postmodernú etapu v umení a spoločnosti, nahradí v rámci prirodzeného vývinu dejín neskôr čosi iné, čo bude vychádzať z aktuálneho stavu (môžeme sa pýtať, či v súčasnosti už postmoderným tendenciám odzvonilo a ak áno, opätovne vzniká potreba túto súčasnú štruktúru sveta nanovo uchopiť). A teda ani nová perspektíva, myšlienkový smer, postmodernity nenahradí v pravom zmysle slova, ale v nej bude mať svoje východisko nový spôsob interpretácie štruktúr sveta, hodnôt a postojov.

V neposlednom rade v rámci týchto úvah nemožno opomenúť ani „pána autora *filozofického postmodernizmu*“<sup>22</sup> Jeana-Françoisa Lyotarda. Jeho základné filozofické postoje týkajúce sa otázky postmodernity zhrnul vo svojich úvahách z rokov 1986 (Postmodernity vysvetľované deťmi) a 1979 (Postmoderní situácie)<sup>23</sup>, v ktorých dominuje myšlienka, že hranicu medzi moderným a postmoderným určuje „zlyhanie moderného projektu emancipácie ľudstva“. Prízvukuje dôležitosť kroku prijať pluralitu za východisko, oprostíť sa od posadnutosti všeobecnou jednotou – v súvislosti s tým prízvukuje význačné postavenie a úlohu literatúry (umeleckej tvorby vôbec) pre spoločnosť. Práve tá je prostriedkom na vyjadrenie čo najosobnejšej skúsenosti každého človeka, prostredníctvom jazyka dokážeme v umeleckom texte poukázať aj na čosi, čo sa nedá sprítomniť. Rozporuplným momentom je však opäť naše dychtenie po jednote, celistvosti, po spoľahlivom uchopení reality či „po zmierení pojmu a toho, čo je možné vnímať zmyslami“. Možné je to len do istej miery, vo fragmentoch, pretože dochádzame k základnému bodu moderného-postmoderného rozporu, a síce: objektívna realita neexistuje. V prvom z uvedených textov Lyotard formou listov-esejí predkladá svoje explikácie tohto rozporu. Filozof píše: „*Jsme v okamžiku ochabnutí,*

---

<sup>22</sup> Pojem W. Welscha (tamže, s. 111, zvýraz. M. P.).

<sup>23</sup> Obe publikované v knihe s názvom *O postmodernismu* (Lyotard, 1993).

*hovořím o atmosféře doby*“ (Lyotard, 1993, s. 17). V jeho ponímaní modernita stroskotala práve preto, že pripustila roztriešenie celistvosti života, a preto za nevyhnutnú považuje zmenu postoja v otázkach estetiky – zdôrazňuje najmä problém vytvorenia si vzťahu k problémom existencie, k historickej situácii. A hoci v každej etape histórie sú vymedzené isté „pravidlá“ krásna, či už samotnou spoločnosťou, politikou, do určitej miery historickými východiskami alebo všeobecnými životnými podmienkami, estetická skúsenosť podľa Lyotarda nesmie podliehať obyčajnému vkusu. Estetika nemusí za každých okolností reprezentovať estetiku krásna.

Rovnako dôležité je si v tomto bode pripomenúť význam foucaultovskej gnómy o tom, že naše myslenie, poznávanie a konanie sú podmienené spoločensky, kultúrne, ale nemajú vplyv na ne majú tiež historické a politické východiská. Preto teda nikdy nie sú celkom slobodné a objektívne, prispôsobujú sa aktuálnemu spoločenskému usporiadaniu a vonkajšej moci, ktorá vlastnými spôsobmi kontroluje a ovplyvňuje uvažovanie a správanie jednotlivcov. Špecifické prejavy poznáme najmä z vyhrotených dejinných období. V takých sa hlas jednotlivca zastávajúceho iný ako majoritný názor zväčša strácal v ideovej mase ľudí reprezentujúcich hlavný ideový prúd. Umenie je súčasťou spoločnosti, je reflexiou sveta v podaní umelcov, je jednou z možných interpretácií tohto sveta, no napriek veľkej miere individuálnosti, ktorá sa v ňom zrkadlí, ho nemožno odčleniť, vymedziť od sveta, ktorý „stojí ako model“ týchto osobných interpretácií.

Hoci sú vysvetlenia nemalej skupiny teoretikov umenia, literátov, filozofov či sociológov v mnohom rozbiehavé, za spoločný prvok všetkých pohľadov však možno považovať skutočnosť, že zásadnou sa stáva v texte vyššie spomenutá otázka identity (tá praobyčajná podstata, ku ktorej sa viaže elementárna filozofujúca otázka človeka a jeho bytí vo svete) a z toho vyúsťujúca potreba neabsolutizovať žiadnu interpretáciu. No i napriek tomu zastávam názor, že zjednocujúci postmoderný kánon v umeleckej literatúre stále nejestvuje. Marcelli sa však možno nemýli a my budeme schopní pochopiť pravdu až vo chvíli, keď sa vzdáme presvedčenia, že zrkadlo moderny odkrylo celú skutočnosť. Možno práve naše očakávania jednoznačných odpovedí na naše otázky sú dôkazom toho, čo spôsobuje tú nejasnosť, rozdrobenosť názorov; možno je zásadným problémom naša nevôľa odpútať sa od starých pozícií moderny.

## 1.4 Báseň ako fenomén

Každý výklad histórie, literárnej nevynímajúc, každý pokus o reflexiu, analýzu a čo najobjektívnejšie zhodnotenie implikuje nielen určité kvantum informácií a interpretácií tieto informácie ozrejmujúce. Každý text – na ktorý je nazerané z hľadiska vied humanitných – má veľkú tendenciu byť takmer vždy zaťažený istým konštruktom. Slovenská literatúra druhej polovice dvadsiateho storočia nemá núdzu o sporné vývinové výseky či konkrétne autorské osobnosti. Tie literárnych vedcov priťahujú v snahe osvetliť a pokúsiť sa definovať podstatu toho, čo je nejednoznačné, rozbiehavé, a ukotviť ich tvorbu v kontexte doby, udalostí a umelecko-kultúrneho života. Prioritou *literárnovedného* bádania by však malo zostať primárne sa držať prehodnocovania atribútov samotnej *tvorby* autorov a upustiť od všetkého ťaživo osobného a politického. Na hodnotenie totalitných systémov má lepšie nástroje politológia a história, literárna veda je uspôsobená na čosi iné. V týchto súvislostiach Fedor Matejov hovorí o „*samočinnej historizácii*“, ktorá je v slovenskom kontexte určovaná „*sedimentáciou literárneho diania, rastúcou časovou dištanciou a relatívne faktickou uzavretosťou*“. Táto „*historizácia*“ podľa autora „*navodzuje aj napriek podnes aktuálnym politickým, kultúrno-politickým a ideologickým implikáciám už voči päťdesiatym a šesťdesiatym rokom literárno-historiografický prístup, kým sedemdesiate a osemdesiate roky si vyžadujú prístup, ktorý by na jednej strane pulzujúce literárne dianie predčasne fiktívne nehistorizoval, hodnotovo nepetrifikoval a na druhej strane nezostával iba pri identifikovaní bezprostredne sa ponúkajúcej aktuálnej hodnoty literárneho diela bez jej vecného preverenía a presnejšieho literárneho, resp. kultúrneho situovania*“ (Matejov, 2010, s. 289–290). Zjednodušené povedané, uchopenie ktoréhokoľvek historického obdobia literárnych dejín si vyžaduje ucelené a čo najobjektívnejšie zachytenie podstaty udalostí – nie je možné oddeliť pozadie literárneho života od jeho základných výstavbových entít, to jest umeleckých textov ako takých, vyvíjajúcich sa za konkrétnych podmienok.

Vo všeobecnosti historicizmus predstavuje prístup ku skutočnosti, ktorý sa v čase mení a vyvíja. Ak teda v súvislostiach s obdobím sedemdesiatych rokov prijmem tvrdenie Fedora Matejova o predčasnej fiktívnej historizácii literárneho diania, žiada sa pre tento výsek literárnych dejín prístup, ktorý by dokázal aktuálnu hodnotu diela identifikovať a ukotviť i na pozadí (aj časovo) širšieho odborného

a spoločenského kontextu. Dobová literárna situácia, situácia umeleckého textu ako kultúrneho fenoménu sa nám potom vyjavuje prostredníctvom pojmu „*literárneho života*“, ktorého definovanie považuje Milan Šútovec za určujúce kritérium „*pre vzťahy literatúry a jej vonkajších determinantov*“. Pomocou tejto kategórie je potom možné aj samotné „*ujasnenie okolností, za ktorých sa sám literárny život stáva akýmsi formátorom či aspoň stimulansom literárneho vývinu a na druhej strane jeho brzdou či rovno deformátorom*“ (Šútovec, 1999, s. 144).

Nutné je teda dôkladné, no nezaujaté pristupovanie k pojmu literárneho života tohto nejednoznačného a rozporuplného dejinného času, ale najmä tiež zreteľná otvorenosť a objektivita voči textom literárnych vedcov pri spätnom literárnohistorickom zhodnocovaní<sup>24</sup>. Na princípe objektívnosti, zbavení sa determinánt konkrétneho historického času v texte, v schopnosti vnímať literatúru ako takú a korektne ju hodnotiť, spočíva naplnenie pojmu otvorenej perspektívy. V konkrétnom prípade má takýto prístup svoj význam aj v prípade literárnych príloh *Nového slova*, ktoré sú ukotvené v reálnom čase sedemdesiatych až osemdesiatych rokov a o ktorom podávajú isté svedectvo. A hoci majú do značnej miery podobu pre dnešok uzavretého systému, treba si uvedomiť, že mnohí prispievatelia, autorské osobnosti, už aj v tom čase výrazným spôsobom, kvalitou a vyznením ich básnickej výpovede, otvárali perspektívu smerom ku skutočnej literatúre.

Ak sa odrazíme od tohto postoja a položíme si otázku, čo má byť primárnym aspektom pre korektné hodnotenie básnického textu, odpoveď nie je celkom jednoznačná. Ako podstatu však možno uchopiť súhrn základných aspektov básnického textu, akými sú schopnosť textu komunikovať s čitateľom, dispozície autora narábať s jazykom, so slovom, a tým aj účinnosť spojenia týchto slov rezonovať a napĺňať sa vo vedomí percipienta. Schopnosť preniesť do jeho vedomia intenzitu individuálneho tvorivého gesta – prenesenie pocitu, záblesku myšlienky, vnútorného rozpoloženia či postoja. Báseň však predstavuje viacúrovňový systém prvkov. Definície jednotlivých jej rovín vychádzajú z teórií vzťahujúcich sa k lyrike už od čias Aristotela. Tá časť básnického textu, ktorá je na prvý pohľad zrejmalá, daná a nemenná, je jej formálna, jazyková

---

<sup>24</sup> Odmietat' prostoduché oscilovanie medzi dvojicami polarít, vyhýbať sa postojom posudzujúcim „*hodnotové pohyby slovenskej literatúry v historickom čase*“ len do ich základného usporadúvania „*do podoby jednoduchého lineárneho smerovania od nižšieho k vyššiemu, od horšieho k lepšiemu, od nepravdivého či menej pravdivého k pravdivejšiemu*“ (Bílik, 2008, s. 172).



podoba – výber lexikálnych jednotiek autora, syntaktická štruktúra a podobne; ďalšiu predstavuje jej zvuková rovina – opakovania hlások, rýmy, zvýznamňovanie interpunkčných znamienok a i.; a napokon sémantická rovina, teda tá, ktorá na čitateľa priamo pôsobí (veľmi zjednodušene povedané to, čo robí báseň básňou, estetický efekt, intenzita umelcovho prejavu). Poetický text je však organizmus, štruktúra, a teda platí, že jednotlivé jej zložky navzájom súvisia – a tak aj zvuková či jazyková rovina ovplyvňujú a spoluvytvárajú sémantické vyznenie básne.

Špecifickosť poézie spočíva tiež v tom, že pri samotnej interpretácii usúvzťazňuje hneď niekoľko „individualít“ – autorskú, čitateľskú, individualitu lyrického hrdinu – a deje sa tak prostredníctvom náznakov, momentiek, impresií... zachytávanými zmyslami či intuitívne, s pomocou vlastnej skúsenostnej kompetencie interpreta, jeho znalosťami o svete<sup>25</sup>. V básni však ešte väčšmi platí, že predmety a javy z reálneho sveta, na ktoré sa pozeráme, s ktorými prideme do interakcie, nie vždy musia mať len jeden význam, ktorý máme pred očami. Žiadnu zo zložiek básnického textu netreba podceňovať alebo preceňovať, pre komplexné uchopenie sú rovnako dôležité. Vo svojej práci ale zdôrazňujem a za základné východisko považujem interpretačný prístup, preto ich sémantické vyznenie vysúvam do popredia.

Okrem hľadania fundamentálnej estetickej hodnoty poézie je dôležité aj uvedomenie si jej významu pre literárno-spoločenský kontext, nech pri interpretovaní textov nejde len o hľadanie jednotlivín či kuriozít autorov (v niektorých literárno-vedných textoch až hyperbolizovaných). Odborný text bude najprospešnejší, keď ostane priestorom pre zachytenie mnohovrstvovosti, plurality, priestorom priblíženia sa k pravde (azda i za cenu nie absolútnej vedeckej striktnosti).

---

<sup>25</sup> „Poskytovať náznaky alebo ich rozpoznávať u niekoho druhého môže znamenať viac, než dávať a nachádzať úplnosť, všetky dostupné znaky, vnímateľné tvary, ba hotovú definíciu významu. Aj obraz, ktorý má podrobne vykreslenú evokáciu a stojí na perfektnej štylistike, môže byť iba bombastickou fasádou,“ uvádza A. Bokníková (2012, s. 182).

## 2 POETKY S VLASTNÝM UHLOM VIDENIA

Poézia žien nebola po dlhé stáročia vôbec samozrejmosťou, stretala sa s nevôľou spoločnosti, bola považovaná za menejcennú, nízkych kvalít, patetickú. V rôznych dejinných časoch a rôznych kultúrach ju sprevádzali predsudky. Moderné umenie až veľmi neskoro umožnilo rozvinúť sa aj tejto sfére. Voľnejšie možnosti básnenia ženských autoriek (či písania vôbec) sa spájajú vo svetovej literatúre až s obdobím neskorého 19. a počiatkov 20. storočia.

V kontexte slovenskej ženskej poézie bola prvou vydanou zbierka *Z vesny života* (1895) poetky, prozaičky a autorky kníh pre deti Ľudmily Podjavorinskej<sup>26</sup>, ktorá svojou poetikou akoby predznamenala príchod blížiacej sa básnickej moderny v prvých dekádach 20. storočia. Dovtedy ženy-autorky publikovali výhradne časopisecky. V súvislosti s nastupujúcou literárnou modernou spomedzi tvorkýň poézie nemožno opomenúť Mašu Haľamovú<sup>27</sup> – poetku, ktorej tvorba má svoje pevné miesto aj v súčasnosti. Kvantitatívne marginálna sa ženská poézia stala na dlhé obdobie nasledujúcich desaťročí, výraznejšie prejavy sa spájajú až s druhou polovicou storočia. Generačne o čosi mladšou bola Lýdia Vadkerti-Gavorníková (debutová zbierka *Pohromnice* publikovaná v roku 1966) – možno ju zaradiť k tej línii básnikov, ktorých umelecké počiatky sa spájajú s časopisom *Mladá tvorba*<sup>28</sup>. K slovenskej poézii písanej ženami významne prispela triezvymi autentickými textami, pre ktoré je príznačná konkretistická rýdzosť výrazu.

K nepopierateľnej zmene došlo ako v spoločnosti, tak aj v literatúre po auguste 1968. Udalosti, ktoré nastali, som sa snažila výstižne načrtnúť v úvodnej prvej kapitole – do literatúry za neľahkých okolností vstupovali mladí autori, ktorí sa však snažili nájsť si vlastnú cestu tvorivého vyjadrenia a obísť všeobecne preferovanú metódu socialistického realizmu v podobe, v akej je nám známa z rokov päťdesiatych. Dôkazom, že čistá estetická výpoveď si predsa len našla spôsob, ako sa prejaviť aj v sedemdesiatych rokoch, je bezpochyby aj tvorba vybraných debutantiek Nového slova: Mily Haugovej, Anny Ondrejčkovej, Dany Podrackej a Viery Prokešovej.

---

<sup>26</sup> Za zmienku stojí skutočnosť, že po vydaní zbierky Podjavorinská na reakcie dobových kritikov reagovala tým, že sa začala venovať výhradne písaniu prózy, najmä novelám a humoreskám.

<sup>27</sup> Debutovala básnickou zbierkou *Dar* (1928). Okrem poézie sa venovala tiež esejistike a tvorbe pre deti a mládež.

<sup>28</sup> Literárna kritika pracuje s termínom „generácia Mladej tvorby“.

Po „šalení“ rokov sedemdesiatych prichádza v nasledujúcom období v slovenskej literatúre akési umiernenie – kolektívne *my* ustupuje individuálnemu *ja*. V konfrontácii s „normalizačnými sedemdesiatkami“ osemdesiate roky so sebou prinášajú uvoľnenie, zbavujú sa stigiem a čierno-bielej optiky – naopak, perspektívy sa zmnôžujú (rozumej onú postmodernú diverzitu). V rámci takéhoto pluralizmu sa čoraz väčšmi k slovu dostáva individualita. Rovnako na to upozorňuje aj René Bílik, ktorý však zdôrazňuje, že tento proces individualizácie nadobudol u nás o čosi iné charakteristiky, „jeho východiskom akoby bol práve intenzívne pociťovaný pocit prázdnoty“, pričom „zaujímavým prostriedkom na jeho tematizáciu sa stal problém každodennosti“ (Bílik, 2008, s. 76). Problém identity s prepojením na aspekt každodennosti spomínam na tomto mieste celkom zámerne. Ide totiž o výrazný atribút, ktorý má poézia vybraných poetiek spoločný a je silno prítomný v každej ich zbierke. Normálny život odohrávajúci sa na pozadí kulís priestorov dôverne známych interiérov, kde lyrický subjekt prežíva svoju obyčajnú, no zároveň nevšednú, intímnu a hlbokú každodennosť.

Koncepčne ucelených prác, ktoré by sa podrobnejšie venovali poézii druhej polovice minulého storočia nie je veľa a názory medzi teoretikmi – najmä v otázke periodizácie – nie sú jednotné. Upozorním aspoň na už spomínaného Viliama Marčoka<sup>29</sup> (Marčok, 2006, s. 133– 134, ktorý toto obdobie významným spôsobom zachytával dlhodobo.

Novšie dejiny (aj) z prelomu storočí nateraz azda najpriliehavejšie vykladá zástupca mladšej generácie súčasných literárnych vedcov Jaroslav Šrank, ktorý vo svojej práci okrem generačného „triedenia“ na základe veku, resp. rokov narodenia básnikov skicuje štyri tendenčné okruhy básnictva slovenských autorov. Prvý predstavujú takzvaní nekonformní individualisti, a k tým radí autorov, ktorých texty sú akousi revoltou voči systému a riadenému a nútenému kolektivismu. Ďalším sú básnici súkromia, ktorí sa prezentujú civilnými veršami zachytávajúcimi atmosféru bežných dní a reflektujú pocity individua v ich plynutí. Takáto perspektíva vnímania je silno prítomná aj v poézii štvorice vybraných autoriek<sup>30</sup>, najmä však Viery Prokešovej

---

<sup>29</sup> K statiam Dejín slovenskej literatúry III o poézii výrazne prispel aj ďalej menovaný Jaroslav Šrank.

<sup>30</sup> Na doplnenie sa mi žiada uviesť informáciu o tom, že spomedzi mladšej generácie literárnych vedcov štvoricu vybraných autoriek usúvzťažňujú okrem J. Šranka takisto aj R. Passia a I. Taranenkova pod označením „ženské poetky staršej generácie“ (2014) a interpretácií novších básnických textov sa venuje takisto Ivana Hostová (2014).

či Mily Haugovej, ktorých lyrické hrdinky sú v priestore veršov súčasťou svojich autonómnych mikrosvetov. Spirituálne orientovaní básnici hľadajú spôsob, ako sa vysporiadať so svetom, v ktorom sa strácajú etické a morálne princípy, cez duchovno. V akejsi opozícii voči tomuto prístupu stojí tendencia poslednej skupiny experimentálno-dekonštruktívnych básnikov, ktorí deformujú zaužívané pravidlá, prevracajú už tak narušené hodnoty a inklinujú k estetike škaredosti (Šrank, 2013, s. 45).

Na Šrankov text (*Individualizovaná literatúra*) upozorňujem tiež z dôvodu istej nadväznosti, keďže ponúka obsiahly náhľad a myšlienково celistvý výklad modernej slovenskej poézie prelomu storočí, pričom ťažiskové sú pre neho premeny po novembri 1989. Vo svojej práci však neopomína ani autorov debutujúcich pred týmto medzníkom, naopak upozorňuje na plynulé pokračovanie ich tvorivých trajektórií.

Samotnej interpretačnej časti môjho textu bude predchádzať stručné intro v podobe náčrtu básnických osobností ženských autoriek. V istom smere podobné životné skúsenosti, generačná blízkosť, totožná východzia situácia vzhľadom na publikačné možnosti, ako aj skutočnosť, že základnou matériou pracovného života bola pre celú štvoricu literatúra<sup>31</sup>, sa odrážajú v ich básňach a do istej miery sa podieľajú na podobnosti ich poetík. Tieto prieniky a paralely zmienujem v texte neskôr.

Ich poéziu sa pokúsím priblížiť a ozrejmiť najmä s prihliadnutím na tvorivé počiatky a ranú tvorbu (spadajúce do obdobia sedemdesiatych a osemdesiatych rokov minulého storočia, na ktoré upriamujem vo svojej práci pozornosť). Ako uvádzam vyššie, otázka periodizácie slovenskej literatúry druhej polovice 20. storočia je nejednoznačná. Hoci za periodizačný medzník začiatku dekády je považovaný už rok 1968 (spojený s augustovými udalosťami) a v osemdesiatych rokoch sa ako „uzatvárajúci“ rok častokrát vymedzuje rok 1989<sup>32</sup> (kedy prebehla nežná revolúcia), svoj výklad rámčujem rokmi 1972–1988. Prvý uvedený je rok začiatku vychádzania literárnej prílohy *Z najmladšej poézie*, v ktorej boli v júli publikované prvé dva básnické texty poetky Anny Ondrejčkovej (*Iba slová; Z diaľky*), a ten druhý označuje rok, v ktorom vyšla *Slnečnica Viery Prokešovej*. Ide teda o akúsi syntézu textov, keďže

---

<sup>31</sup> Slovo a jazyk v rôznych podobách a formách (prekladateľky, redaktorky, recenzentky či knihovníčka, literárna vedkyňa), a teda sa pohybovali v kultúrnom, literárnom prostredí.

<sup>32</sup> Pričom situácia sa uvoľňovala, liberalizovala už v druhej polovici osemdesiatych rokov.

poznanie literárneho procesu aj cez periodiká, myslím si, poukazuje na jeho dynamiku autentickejšie, podrobnejšie a živšie než iba knižne vydané zbierky básní.

## 2.1 Poézia náznakov Viery Prokešovej

V prvej polovici sedemdesiatych rokov sa súčasťou slovenského literárneho kontextu stala poetka, prekladateľka, literárna vedkyňa, esejistka a redaktorka Viera Prokešová (2. 8. 1957 Bratislava – 31. 12. 2008 Bratislava).

Prokešová absolvovala štúdium slovenčiny a bulharčiny na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1981). Po skončení vysokej školy lektorovala jeden rok v Bábkovom divadle v Nitre ako dramaturgička, následne pracovala v redakcii vydavateľstva Slovenský spisovateľ a neskôr pôsobila v Ústave svetovej literatúry SAV, v rámci ktorého zastávala aj miesto redaktorky časopisu Slovak Review. Naplno sa venovala takisto prekladateľskej profesii či redakčnej práci pre vydavateľstvo Slovart, opakovane bola tiež členkou porôt rôznych literárnych súťaží. Široká škála pracovných skúseností veľkou mierou prispela k cibreniu jej poetickej reči a básnictva. V roku 2007 jej (spoločne s prekladateľkou Libušou Vajdovou) bola udelená Cena Jána Hollého za umelecký preklad básnickej zbierky rumunského romantického básnika M. Eminesca Krídla z vosku (2007). Za zmienku tiež nepochybne stojí antológia starej čínskej poézie ženských autoriek Krehké ako chryzantémy, na ktorej spolupracovala s prekladateľom Mariánom Gálikom, a verše prebásnila do slovenčiny. Túto skutočnosť neopomínam z dôvodu, že i v tomto prípade zbierka nesie znaky, ktoré sú blízke charakteru Prokešovej písania (subtílna skice nálad, pocitov, prchavých momentov...). Nepopierateľne prítomná je (žensky) bytostná potreba zahrnúť do veršov citovosť, ktorá však automaticky nemusí byť v synonymnom vzťahu k sentimentu či k prehnanému pátosu. Svedčí to tiež o tom, že jej literárny svet je konzistentný – skúsenosti poetky, prekladateľky, redaktorky a literárnej vedkyne navzájom ladia. Aj básne samotnej autorky boli preložené do viacerých jazykov (nemčiny, francúzštiny, bulharčiny...) a publikované – či už časopisecky, alebo knižne – v niekoľkých zahraničných antológiách.

Hoci jej básnické dielo nevyniká rozsahom, zato však rezonuje svojou hĺbkou a silou autorskej výpovede. Prokešovej poézia dopĺňa diapazón súdobej reflexívnej lyriky, a práve meditatívny charakter veršov do značnej miery definuje tiež poetiku vybraných autoriek. Východiskom je pre ne intímny svet lyrických hrdiniek, vyúsťujúci z okruhu momentiek bežných dní vo svete, ktorý ich obklopuje, a je akosi kulisou

životných skúseností. V literárnom (postmodernom) prostredí konca 20. storočia autorka umelecky vyrástla na senzúalnu poetku, z ktorej básní vyplýva energia dotýkajúca sa čitateľa. Je autorkou piatich básnických zbierok: debutová *Cudzia jej hneď* v roku vydania (1984) priniesla cenu Ivana Krasku. Už v nej sa hlási o slovo osobitý lyrický charakter, ženská individualita. Prokešová je autorkou poézie striedanej vo vyjadrení emócií – z emocionálne vypätej poézie niektorých ďalších slovenských autoriek sa vymyká aj použitím scivilnených výrazových prostriedkov. „*Jej poetika vyviera z napätia každodennosti, z obhajoby vnútorného sveta pocitov a reflexii [...]. Ide o lyriku hľadajúcu autentickú podobu medziľudských vzťahov.*“<sup>33</sup> Napriek všeobecným dobovým preferenciám v používaní viazaného verša, Prokešová programovo písala voľným veršom, ktorý jej však poskytoval dostatočný a plnohodnotný priestor pre lyrickú výpoveď.

Ženskosť jej umeleckého pohľadu, spočívajúca najmä v spôsobe lyrického výrazu, zvyšuje mieru autentickosti autorkinho umeleckého gesta, hoci subjekt básní nie vždy ponúka plynulé a významovo jasné výpovede. Uvedené možno čítať aj v zbierkach, ktoré nasledovali a nesú decentné subtilne názvy *Slnečnica* (1988), *Retiazka* (1992) a *Pleť* (1998)<sup>34</sup>. Súčasťou poslednej menovanej sú aj texty piesní z muzikálu Mária Stuartová. Za formálne jednoduchým veršom možno tušiť mnohoznačnosť. Poetka je „*skvelou pozorovateľkou detailov*“, jej verše sa vyznačujú „*kultivovaným básnickým jazykom, jemnosťou a krehkosťou*“ (Hochel, 2007, s. 74), sú akýmisi impresionistickými momentkami: nálady, vnemy subjektu sprostredkovávajú častokrát len cez náznak, skicu. Lyrická protagonistka básní sa aj napriek meditatívnym momentom nevzdáva realite sveta, neuznáva pózu, nekladie (si) ultimáta – hľadá krásu, zmysel a nepriamo tiež odpovede na otázky. Autorka sa neostýcha podať čitateľovi „holý“ pocit v podobe, v akej sa objavil. Nie výnimočne sa dostaví skepsa, nie všetko možno vyriešiť, nie všetko možno pochopiť, nie všetko sa stotožňuje s očakávaniami lyrického subjektu. Päťicu uzatvára zbierka *Vanilka* (2007), v ktorej poetka ponúka tiché, intímne texty, pričom aj v tomto prípade dominantné miesto zastáva „pocitovosť“ a sebvýjadrenie lyrického subjektu spôsobom pre ňu vlastným. Svoju poetiku rozvíja smerom, ktorý načrtla v predchádzajúcich zbierkach – v popredí stojí detail, atmosféra, zrejme aj preto formálne neopúšťa priestor básnickej miniatúry.

---

<sup>33</sup> Maťovčík – Cabadaj – Parenička, 2008, s. 392.

<sup>34</sup> Len pre zaujímavosť upozorním, že ide zakaždým o jednoslovné substantívne pomenovanie v ženskom rode. Rovnako aj v prípade ostatnej zbierky básní *Vanilka*.

V básňach načrtáva bipolárnosť pocitu samoty a radosti byť s Niekým, dôraz kladie väčšmi na výraz ako na tému. Ak sa autorka v istých základných motívoch opakuje, robí tak celkom zámerne. Za výstavbový princíp možno považovať zmyslový charakter obrazov (do veršov najčastejšie komponuje vizuálnu a auditívnu metaforu).

Prokešovej básne vyšli tiež v súbornom vydaní pod názvom *Ihla* v roku 2005 a portfólio tvorby dopĺňa súbor desiatich posmrtno vydaných básní s názvom *Eva*. Publikované boli v roku 2010 v knihe *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia*, predtým uverejnené v časopisecky<sup>35</sup>. Dominantným motívom básní cyklu je blížiaci sa smrť, ten má čitateľ možnosť si všimnúť pri pozornom čítaní už aj v predchádzajúcich zbierkach, hoci v oveľa striednejšej podobe. To sa do istej miery spája tiež s autobiografickou skutočnosťou, že sama poetka roky bojovala so zákernou chorobou, čo napokon nedopadlo v jej prospech a život, a teda aj možnosť pokračovať v tvorivej práci, predčasne ukončila poetkina smrť. Zostala však po nej nezmazateľná stopa najmä v podobe básnických zbierok či množstva prekladov.

---

<sup>35</sup> Prokešová, 2008, s. 27.



## 2.2 Poézia poznania Dany Podrackej

Len s drobným časovým odstupom po vstupe Viery Prokešovej do literatúry svoje juvenílie v rámci rubriky Nového slova Z najmladšej poézie začala uverejňovať aj ďalšia zo štvorice vybraných poetiek Dana Podracká (9. 3. 1954 Banská Štiavnica). Tá je autorkou básnických zbierok, esejistických textov a kníh pre detského čitateľa. Okrem toho svojou prácou dlhoročne prispieva v oblasti kultúry, politiky či literárnej vedy.

K formovaniu akýchsi „vnútorných šablón“, ktoré jej neskôr boli (a sú) pomôckou pri tvarovaní vlastných veršov, prispelo zaiste aj študijné a neskôr rôznorodé profesijné zameranie. Podracká sa po skončení štúdia psychológie na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave (1978) venovala vedeckej práci v Psychologickom ústave Filozofickej fakulty Univerzity Komenského, ale od roku 1988 pôsobila v redakcii Literárneho týždenníka. Neskôr sa pracovne orientovala na politickú sféru a následne sa vrátila k literatúre – aj v súčasnosti pracuje v Literárnom informačnom centre v Bratislave, kde má na starosti sekciu pôvodnej slovenskej literatúry. Za svoju pisateľskú prácu získala niekoľko významných ocenení a žiada sa mi upozorniť, že pole jej literárnej pôsobnosti je vskutku pestré. Nosnou je však rola poetky – nateraz má na svojom konte trinásť autorských zbierok básní<sup>36</sup>, pričom debutová *Mesačná milenka* (1981) bola odmenená cenou Ivana Krasku. V rámci básnického kontextu bolo ocenených aj niekoľko ďalších jej kníh, vydaných v deväťdesiatych rokoch: *Grizly v spiacom dome*, *Hriech*, *Meno* či *Slovenské elégie* z roku 2011. Podrackej básne sú preložené do angličtiny, do množstva slovanských jazykov alebo napríklad aj do exotickkej arabčiny a sú súčasťou mnohých cudzojazyčných antológií. Nemenej výrazná je však aj Podracká-esejistka. Esej je pre ňu akousi „predĺženou rukou“ jej poézie (hoci možno tvrdiť, že ide o vzťah recipročný). Vo svojich ôsmych knihách esejistických textov sa častokrát vyslovuje k otázke národnej, no nielen to. Autorka vo významnej miere prepája práve poéziu s tým, cez čo sa identifikuje vo svete: so ženskosťou. Tá je pre ňu životným princípom, prepojením/spojením hmotného (telesného) a duchovného (vnútorného, emočného). A cestou k uchopeniu ženskosti je jej práve dôverne známe básnenie.

---

<sup>36</sup> Podrobný súpis tvorby všetkých štyroch poetiek je uvedený v bibliografickom súhrne v závere práce.

Podľa literárneho vedca Jána Zambora reprezentuje prúd, ktorý sa orientuje do hlbinných podstát ženského cítenia – čo vystihuje Podrackej poéziu, no toto tvrdenie možno tiež považovať za akýsi lajtmotív celej štvorice poetiek. Vnútorňý svet lyrickej hrdinky je konfrontovaný s vonkajším svetom, pričom každá z autoriek na vykreslenie tohto kontrastu využíva vlastnú škálu motívov. Pohybuje sa v opozíciách súkromné-verejné, moje-cudzie, erotické-emočné, samota-vzájomnosť, sama pred sebou determinuje svoje miesto v spoločnosti, seba-identifikuje sa. Láska je depatetizovaná, no napriek tomu zostáva podstatou všetkého (života, tvorenia).

Básnické texty jednotlivých Podrackej zbierok sú reflexívnymi úvahami, ktoré nie sú tematicky homogénne. Predstavujú akési mikropříbehy, citlivo, miestami až melancholicky formulované výseky reálnych situácií, ktoré dokážu evokovať konkrétne obrazy. Sú autorkinými hlbavými zamysleniami nad pohnutými osudmi reálnych dejinných osôb (viac či menej známych), a tie sa jej stávajú prostriedkom na odhaľovanie celospoločenských problémov; minulé pomáha odkrývať prítomné a naopak. Podracká sa nevyhýba ani obrazom nehumánných počinov z minulosti, hrôzy páchanej na nevinných a prenasledovaných, a nebráni sa pri tom siahnuť po silných výrazových prostriedkoch. Veľmi intenzívne nadväzuje na spoločenský a umelecko-kultúrny kontext a cez svoje obrazy sa dostáva až k otázke národnej identity, pričom ju plynule transformuje aj do svojich esejistických textov.

Druhú, nemenej dôležitú poetickú rovinu predstavujú texty, v ktorých je silno prítomný psychologizujúci aspekt. Za bytostne nevyhnutné považuje Podrackej lyrická hrdinka poznanie – samého seba i ľudstva ako celku v kontexte vekov. Ontologickú otázku poetka zachytáva v básnických obrazoch. Pri básnení prelína rôzne súvislosti, z ktorých stavia kulisy svojich veršov a na pomoc si k tomu berie biblické motívy, motívy z mytológie, archetypálne vzorce, intertextuálne odkazy, symboly... Medzi základné motívy jej básní patrí duša, nadzmyslové prežívanie, bytie vo svojej podstate (čím potvrdzuje nadväznosť/návrat k psychológii). Z najväčších hlbín samej seba vytvára vlastnú celistvosť sveta. Lyrickú protagonistku prežitú bolestnú životnú udalosť pobádajú k ich prekonávaniu, ku krokom vpred, k hľadaniu nových odpovedí, nepoddáva sa melanchólui – „*Podracká tak prináša zaujímavý variant pevného, silného a neochvejného ženstva*“ (Passia – Taranenkova, 2014, s. 175).

Autorkino portfólio dopĺňajú štyri knižky venované detskému čitateľovi, ako aj odborné literárne publikácie (či ich časti, na ktorých sa podieľala ako spoluautorka) –

upozorním napríklad na Podrackej výklad Proglasu v knihe *Proglas; Preklady a básnické interpretácie* (2012) alebo aj monografické dielo *Timrava vo výbere Dany Podrackej* (2017).

## 2.3 Poézia ticha Anny Ondrejkovej

Publikačne najstaršou poetkou štvorice, ktorej juvenílie sa začali objavovať v literárnej rubrike *Z najmladšej poézie* už v roku 1972 (a do periodika prispievala až do roku 1979), je Anna Ondrejková (28. 4. 1954 Liptovský Mikuláš).

Disponuje nemalým počtom talentov, ktoré sú jej zároveň aj vášňami, a okrem toho najzrejmejšieho – talentu tvoriť poéziu – sa venuje tiež herectvu, dramaturgii, tancu a výtvarníctvu. Aj tieto jej role väčšou alebo menšou mierou prestupujú do jej písania. Poetka absolvovala nadstavbové štúdium knihovníctva (1975) a svoj profesijný život strávila v Okresnej (Liptovskej) knižnici G. F. Belopotockého v Liptovskom Mikuláši, kde sa venovala tiež vedeniu Klubu mladých autorov. Je pravidelnou členkou poroty literárnej súťaže začínajúcich autorov Krídla Ivana Laučíka, na čo nadväzuje taktiež každoročné editovanie zborníka najlepších textov s názvom *Výhonky*.

Ondrejková je autorkou čistej subjektívne poézie, ktorá si našla podobu dosiaľ deviatich básnických zbierok doplnených o jeden autorský výber básní *Havrania, snová* (2007) a niekoľkých súkromných vydání veršov. Jej básne sú preložené do angličtiny, poľštiny, bulharčiny či ďalších jazykov a dva básnické výbery vyšli tiež v preklade v Nemecku. Autorským debutom je zbierka *Kým trvá pieseň* z roku 1975, za ktorý jej bola udelená Cena Ivana Krasku. Mnohé z jej textov zostávajú neuzavreté, akoby nedopovedané, sú plné kontrastov – plynú umiernené, no zároveň prekypujú nepokojom lyrickej hrdinky, ktorá je krehká a rovnako aj surová. Viliam Marčok píše o akomsi „vnútornom existenciálnom znepokojení, prameniacom z jankokráľovského rozporu vôle a srdca (pramálo živého tela a priživého srdca)“ (Marčok, 2006, s. 133). A Ondrejkovej poézia je vskutku znepokojivá, zato však číra, ľudská, tichá<sup>37</sup>, a práve toto ticho otvára priestory pre imagináciu. V zbierkach (nielen) zo sedemdesiatych a z osemdesiatych rokov je možné zreteľne rozoznať inšpiračné východiská v ľudovej slovesnosti – kulisy jej veršov majú svoju základňu v rozprávkach, piesňach, explicitne sa hlási k balade, ktorá jej slúži na vyjadrenie clivých pocitov lyrickeho subjektu, no najmä forme sociálnej balady. Prostredníctvom tej poetka formuluje problémy biedy, vojny, na úkor osobného je lyrická protagonistka akoby spolutrpiteľkou tých, ktorým je

---

<sup>37</sup> Vo viacerých svojich textoch, zaoberajúcich sa tvorbou A. Ondrejkovej, siaha po slovnom spojení *estetika ticha* literárna vedkyňa Andrea Bokniková. Cez tento aspekt upozorňuje na istú príbuznosť s poéziou Maše Haľamovej.

ubližované, ktorí trpia, vnútorná bolesť jednotlivca prestupuje do bolesti ľudstva. Svoje básne intimizuje len pozvoľna a prechádza k ľúbostným veršom s prídychom melanchólie. Formálne viac rozvetvené básne menia podobu na minimalistickejšie poetické texty, pričom verbálna úspornosť paradoxne autorskú výpoveď ešte zintenzívňuje, verše po prečítaní rezonujú veľkou silou, „zaliezajú pod kožu“, dotýkajú sa toho najvnútornejšieho v človeku. (Na margo len pripomeniem, že básnická miniatúra nie je vzdialená ani ostatným poetkám vybranej štvorice.)

Po deväťročnej publikačnej prestávke poetka postupnými krokmi prechádza od mihálikovskej formy k významovo aj štruktúrne voľnejšiemu veršovaniu, formuluje vnútorný svet lyrickej protagonistky, ktorá od vonkajšieho sveta vôbec nie je odtrhnutá, ba práve naopak, citlivo a odovzdane naň reaguje. Na druhej strane však v o čosi väčšej miere rozvíja líniu osobnej lyriky, hoci nič neidealizuje, neskĺzava k pátosu, ale tlmočí pocit v podobe, v akej sa vyskytol – neistota, melanchólia, pocit osamotenosti lyrickej hrdinky získavajú tvar napríklad cez častý motív snehu, ktorým poetka konotuje emočný chlad. Autorka siaha po rekvizitách prírodného priestoru. No túžby zostávajú nenaplnené, rozbíja sa ilúzia o harmónii medziľudských vzťahov, čas plynie a nedá sa zaradiť spätný chod. Ondrejkovej báseň má katarzný účinok, ale rovnako tak vie aj bolieť, lebo je priznaním toho najvnútornejšieho, hlboko skrytého. Drobným únikom, vykúpením z pocitov smútku je snívanie, prípadne smrť (z psychologického hľadiska ako akýsi hlboký a nekončiaci spánok). A hoci si lyrický subjekt uvedomuje a pripúšťa ohraničenosť, časovú limitáciu svojho bytia vo svete, vníma aj cyklickosť života – že zánik čohosi zároveň vystrieda počiatok niečoho nového.

Divadlo, ktorému sa poetka začala venovať v druhej polovici deväťdesiatych rokov, zanechalo jemné stopy aj v básnickom cykle *Skoromed Skorokrv* z roku 1998. Možno v ňom čítať okrem iného aj intertextové odkazy k Shakespearovmu Hamletovi – k otázke viny a ľudského bytia (za subjekt básne si zvolila dánsku kráľovnú Gertrúdu, ktorej úlohu sama stvárnila v roku 1997). Po divadelníckej lexike siaha tiež v nasledujúcich svojich textoch. Tón Ondrejkovej lyriky zostáva naprieč celou jej tvorbou tlmený, čo však neuberá nič na skutočnosti, že jej hlas v kontexte modernej ženskej poézie rezonuje dostatočne výrazne.

## 2.4 Poézia nevyhnutnosti Mily Haugovej

Najproduktívnejšou a zároveň najprekladanejšou<sup>38</sup> poetkou modernej slovenskej poézie je bezpochyby posledná zo štvorice vybraných Mily Haugová (14. 6. 1942 Budapešť).

Miera zachovávaní dobových estetických princípov, na ktoré apeloval Vojtech Mihálik u autorov publikujúcich svoje verše na stránkach *Nového slova*, bola v mnohých ohľadoch značne obmedzená, hoci sa – tak ako aj v prípade Anny Ondrejčkovej – príležitostne angažovaným básňam nevyhla ani Haugová. Vzhľadom na ďalší vývoj poetiky autorky a tiež miesto, ktoré si jej poézia v rámci slovenského básnického kontextu obhajuje dodnes, to možno považovať za súčasť procesu hľadania si vlastnej cesty v písaní. Poetka do literárnej prílohy prispievala len do roku 1980 (od roku 1975), kedy vydala pod pseudonymom Milya Srnková svoju debutovú básnickú zbierku *Hrdzavá hlina*. Ako sa snažím naznačiť v úvodnej kapitole práce, v literárnohistorickom náčrte obdobia, spôsob, akým sa dalo dostať do povedomia, k možnosti vydávať verše, bol výrazne obmedzený, a hoci *Nové slovo* bolo zdanlivo slepou uličkou, tvorba veľkej skupiny básnikov sa nezdeformovala pod ťiažou šablóny doby. Haugová na svoje počiatky preto spomína s nadhľadom – napríklad disciplinovanosť viazaného verša jej, ako tvrdí, neskôr bola k dobru pri prekladaní a nadviazala tak mnohé priateľstvá (Haugová, 2009).

V Haugovej poézii je azda najzreteľnejšie spomedzi štvorice badateľné, ako sa zrkadlí autorský subjekt v tom lyrickom. Písanie je pre ňu ako dýchanie<sup>39</sup>, smerovanie do vlastného vnútra. V podobnom vyznení sa nesú poetkine vyjadrenia na margo zmyslu poézie v jej živote, o procese tvorby, a rovnako túto svoju „potrebu“ šifruje aj do veršov. Skutočne žije svojou poéziou a jej poézia sa rodí bezprostredne z prežitých, precítených, prebolených životných okamihov. Silno prítomná autobiografická linka je vkomponovaná do poetiky cez nevídané jazykové majstrovstvo.

V roku 1964 absolvovala Vysokú školu poľnohospodársku v Nitre a následne po skončení štúdia pracovala ako agronómka, neskôr ako učiteľka a v rozpätí rokov 1986–

---

<sup>38</sup> Jej texty vyšli v angličtine, francúzštine, nemčine, ruštine a mnohých ďalších jazykoch. Okrem toho sú tiež súčasťou rôznych básnických antológií.

<sup>39</sup> *Písať ako dýchať* (2014) je tiež názov jednej z troch prozaických kníh, ktoré sú akýmiisi kolážami spomienok, denníkových zápiskov, poznámok zapamätaných snov, fragmentov básní, myšlienok či neodosláných listov poetky. Okrem nej boli vydané *Zrkadlo dovnútra* (2009) a *Tvrde drevo detstva* (2013), za ktorú bola ocenená Cenou Dominika Tatarku.

1996 ako redaktorka časopisu Romboid. Rovnako ako v prípade Viery Prokešovej, okrem pôvodnej tvorby má dôležité miesto v jej profesijnom živote aj prekladanie z anglického, nemeckého a maďarského jazyka (čo sčasti zrejme ovplyvnilo tiež poetkino bilingvistické rodinné zázemie). Naprieč jej tvorbou je možné dekódovať odkazy k veľkým menám svetovej literatúry, k čomu ju inšpirujú prekladateľské kontakty. Za jeden z jej najväčších počinov v tomto smere možno považovať výber básnických veršov *Luna a tis* (1989) americkej poetky Sylvie Plathovej, no Haugová má na svojom konte preklady mnohých ďalších zvučných mien. Okrem iného prebásňovala tiež japonské básne, čo jej poskytlo priestor cibriť svoje jazykové majstrovstvo pri písaní starojaponskej básnickej formy sedemnásťslabičného haiku. Niekoľko ukážok má slovenský čitateľ možnosť čítať vo výbere *Mávnutie krídel* (2011), na ktorom sa spolupodieľala tiež Anna Ondrejková či Dana Podracká.

Kulisy jej poézie sú vystavané najmä z prírodného sveta, pričom každý z motívov konotuje svoje skryté významy, seba-identifikácia (s ktorou sa spája špecifický priestor záhrady ako privátny svet subjektu), rola ženy v mnohých rovinách: ženy-milenky, ženy-matky, ženy-poetky. Medzi ťažiskové patrí tiež vzťah ženy a muža ako dvoch paralelne existujúcich bytostí, ktoré však na duchovnej rovine do seba nikdy nepreniknú. Haugovej básnenie má mnoho rozmerov. Inšpiračné východiská možno nájsť v rôznych umenovedných disciplínach, vo filozofii, psychológii, antropológii či v lingvistike. Vracia sa k mytológii, k náboženstvu, pracuje s archetypmi, neopomína výtvarné umenie. Jej poézia je intelektuálne náročná, no zároveň imaginatívne bohatá, vo výraze je subtilná, hoci častokrát aj drsná. Je pre ňu nevyhnutné do básní zaznamenávať nevšedné detaily aj tých najvšednejších dní. Akoby jej príležitosť na ozajstné prežitie každého pocitu – smútku, očarenia, lásky, radosti poskytovala skutočnosť, že ho zapíše, dá mu tvar a zvuk, akési telo zložené z písmen. Nemálo ráz sa vracia k vlastným veršom, varíruje ich a pretvára.

Proces autorského „dozrievania“ akoby u Haugovej prebiehal veľmi pozvoľna. V prvej zbierke sa jej rukopis, prirodzene, len formoval, autorka skúšala nájsť svoje poetologické smerovanie, a hoci bola kniha kritikou kladne prijatá, pôsobí dojmom akéhosi kompilátu básní. No napriek drobným odbočkám k pátosu, k viazanému veršu a k napĺňaniu predstáv o tom, ako by poézia mala vyzerat', odhliadnuc od toho už v debute naznačila, že do literatúry vstúpila výnimočná básnická osobnosť. V prípade ďalších zbierok je však u Haugovej dôležitým atribútom tiež spôsob štrukturácie

jednotlivých básnických textov a aj ona sama priznáva, že si svoju polohu našla až neskôr. No najpresvedčivejšia, najväčšmi prenikavá je v básňach z deväťdesiatych rokov – od toho obdobia možno badať posuny v písaní, experimentuje najmä na úrovni jazyka (novotvary, jazykové hry), ale aj kompozične.

O Haugovej pisateľských kvalitách nesvedčí len skutočnosť, že je autorkou doposiaľ dvadsiatich troch básnických zbierok a dvoch výberov, no najmä to, že každým ďalším autorským počinom nepochybne posúva svoju poetiku ďalej, odhaľuje nové zákutia básnickej obraznosti a rozvíja poetický jazyk spôsobmi, ktorým sa hodnotou môže rovnať iba nevelký počet súčasných lyrikov.

Uvedené dielčie podkapitoly majú predstavovať akýsi konzistentný náhľad na štvoricu vybraných poetiek, skratkovitý náčrt ich poetík. Životopisné informácie ako aj informácie o ich pôsobení sa snažím uvádzať s mierou a tak, aby boli pre zmysel dizertácie relevantné. Dôvodom je skutočnosť, že v mnohom ovplyvnili samotné poetologické smerovanie autoriek, spájajú sa s istými motívmi, s množinou používaných lexém, sú viac či menej skryto prítomné v básnických obrazoch. Či už sa jedná o profesijné skúsenosti z redaktorského, prekladateľského okruhu, osobné prieniky s inými druhmi umenia (výtvarníctvo, divadlo), alebo súkromné prežité zážitky, to všetko je tesne prepojené v subjektoch básní, úzko súvisia, nakoľko jeden z druhého vyúsťuje. Na autorský subjekt dolieha a formuje ho prežité a precítené, hoci do lyrického subjektu sa táto skutočnosť reflektuje v zredukovanej miere – empirický autor a subjekt básne nie sú tým istým.



## 2.5 Interpretáciou k poetike

Kapitola Poetky s vlastným uhlom videnia – druhá časť dizertácie – predstavuje nosnú stať textu, keďže základným prostriedkom k uchopeniu poetík autoriek a definovaniu spoločných atribútov ich tvorby je interpretačná analýza. Tvorivý proces vybraných poetiek pre väčšiu prehľadnosť možno rozčleniť na štyri časové úseky:

- Za akúsi prvú etapu možno považovať ranú tvorbu, básne publikované časopisecky prevažne v sedemdesiatych rokoch na stránkach Nového slova.
- Nasledujú debuty a zbierky vydané v období osemdesiatych rokov.
- „Po-novembrové“ knihy básní z rokov deväťdesiatych, v ktorých sa prejavujú zrelé básnické osobnosti, a teda sú ťažiskové v priereze tvorbou poetiek (dochádza k ustáleniu vlastných štýlov a umeleckého smerovania).
- A napokon do poslednej vývinovej etapy možno zaradiť ich poéziu z prelomu storočí a súčasnú lyriku štvorice.

Túto štruktúru uvádzam len ako pomocnú, pre lepšie orientovanie sa v ich básnických textoch, ktoré za takmer polstoročie predstavujú aj kvantitatívne hojný materiál. Hoci v úvode kapitoly prízvukujem, že otázka periodizácie slovenskej literatúry druhej polovice uplynulého storočia dosiaľ nie je koncepcne jednoznačne vypracovaná a existujúce dejinné štúdie sa líšia aj v periodizačných medzníkoch, opieram sa o toto časové členenie, samozrejme, s prihliadnutím na dôležité okolnosti literárnej histórie. Ako problematické sa javilo rámcovanie práce tiež z dôvodu jej rozsahu. Vzhľadom na výnimočne bohatý textový materiál nebolo možné sústrediť sa na komplexné súhrny poetík štyroch autoriek a zároveň si myslím, že poézii sedemdesiatych a osemdesiatych rokov s jej špecifikami nie je v rámci literárnovedného bádania venovaná celkom dostačujúca pozornosť. Zreteľ preto kladiem na preddebutové časopisecké obdobie, debuty a nasledujúce básnické knihy tej-ktorej poetky, vydané v siedmej a ôsmej dekáde minulého storočia.

Hoci platí, že v ich básnických rukopisoch možno určiť isté spoločné znaky a poetologické podobnosti, východisko majú v rovnakej publikačnej platforme a takisto

ich spája generačná príbuznosť, bolo by nesprávne vnímať tieto aspekty ako akúsi skupinovú tendenčnosť. „*Esteticky príbuzne kladú dôraz na zmysluplnosť svojej poetickej tvorby, ktorú často vnímajú ako ontologickú nevyhnutnosť, jeden zo spôsobov vlastného bytia. Robia to však vyhranene individualisticky, autorská poetika každej z nich je špecifická*“ (Passia – Taranenková, 2014, s. 163). Na konkrétnu argumentáciu týchto „špecifik“ vyhraňujem interpretačný priestor v nasledujúcom texte, ktorý si berie na mušku desať vybraných básnických zbierok, pričom v predchádzajúcich štyroch podkapitolách v skratke načrtávam paralely a posuny tvorby poetiek.

Pri uvažovaní o básnení Mily Haugovej, Dany Podrackej, Anny Ondrejkovej a Viery Prokešovej, no už pri prvotnom čítaní ich veršov, sa vo mne začali vynárať kľúčové otázky, na ktoré nie je možné nájsť jednoznačné odpovede. Za sporné sa istý čas medzi odborníkmi na literatúru považovali už samotné označenia slovnými spojeniami „ženská poézia“, „poézia písaná ženami“, „ženské písanie“, keďže spôsoby ich chápania boli často protichodné či aspoň nedostačujúce a neurčité (a o ktoré sa v rámci názvoslovia pri výklade opieram takisto ja). Nadlho konotovali skôr pejoratívne významy smerujúce k patetickosti, vágnosti či prehnanej citovosti<sup>40</sup>. V čom teda spočíva „ženskost“<sup>41</sup> tejto poézie? Stručne zhrnuté, autorky-ženy v rovine témy neinklinujú k zachytávaniu veľkých dejinných udalostí, spoločenského života, politiky, a hoci svoj individuálny mikrokozmos reflektujú na pozadí reálneho makrokozmu – v zmysle sveta ako celku – v popredí rezonujú témy súkromia. Zväčša ide o rovinu vzťahov (nielen milostných, ale napríklad aj materských), uchopovanie sveta okolo seba cez intuitívne poznanie, potreba kreatívneho seba-naplnenia, vnútorné prežívanie emócií<sup>42</sup>, ktoré sú prostriedkom k seba-poznaniu, seba-identifikácii, a teda ženské autorky majú väčšiu tendenciu k autobiografickosti. K poznaniu dochádzajú nemálo ráz skrz prežitú bolesť vyúsťujúcu do katarzie. Introspekcia ženskej senzibility, fenomenológia ženského vnímania sveta, to všetko „žije“ v básňach skrz ich lyrické hrdinky a za pomoci špecifických jazykových prostriedkov. A práve prostredníctvom kľúčových jazykových jednotiek a pomenovaní cez základnú motivickú množinu a témy sa usilujem o hĺbkovú interpretáciu, ktorá implikuje individuálnu obraznosť tej-

---

<sup>40</sup> V súvislostiach takéhoto chápania pojmov poskytuje alibi vybranej štvorici skutočnosť, že ide o poéziu, ktorá počíta s intelektuálne zdatným okruhom jej prijímateľov (či už v lingvistickej rovine, tematickej, intertextuálnej), čo, a priori, neguje akýkoľvek súvis s takzvanou červenou knižnicou, prehnaným pátosom, nízkymi témami a prvoplánovým veršovaním.

<sup>41</sup> Ak však v literatúre vymedzíme ženské písanie, prirodzene sa nám potom žiada zdefinovať to mužské.

<sup>42</sup> Básne písané ženami demonštrujú tvrdenie, že zmysel poézie je v artikulácii pocitu.

ktorej poetky. Rovnako aj schopnosť dešifrovať skryté alúzie je kľúčom k väčšmi intenzívnemu zážitku z ich poézie.

### 2.5.1 Juvenilné básnenie (Čo bolo na začiatku)

Predmetom záujmu tejto podkapitoly je interpretácia jednotlivých básní, ktoré patria do preddebutového obdobia poetiek, a teda predstavujú ich básnické juvenílie zo sedemdesiatych rokov. Ako sa usilujem objasniť v literárnohistorickom priereze v kapitole vyššie, jedinou možnú publikačnú platformu pre mladú generáciu autorov v tom období predstavovali stránky Nového slova. Sumár týchto básnických textov vybranej štvorice poetiek prikladám v závere práce v podobe samostatnej prílohy (a to vo forme prepisov získaných samoštúdiom literárnych príloh Nového slova<sup>43</sup>). Básne sú radené podľa autoriek a následne v chronologickom poradí. Tie z básní, ktoré boli začlenené či už do knižných prvotín, alebo do zbierok nasledujúcich v siedmej a ôsmej dekáde minulého storočia, už v súpise dupľovane neuvádzam, vzhľadom na ich prístupnosť.

V prípade poetky Viery Prokešovej bola prvou uverejnenou básňou s názvom Hodiny, publikovaná v májovom čísle rubriky Z najmladšej poézie v roku 1975. Poetkine časopisecké básne však nie sú súčasťou žiadnej z básnických zbierok, len v prípade básní Nežnosť a Taká tu stojím ide o akési primárne skice, ktoré sa po umiernenom prepracovaní stali v roku 1984 súčasťou poetkinho debutu Cudzia. Posledná uverejnená Návšteva je rovnomennou básňou, ktorú obsahujú tiež zbierky Retiazka (1992) a Vanilka (2007), no v tomto prípade ide o celkom odlišné poetické texty, ktorých totožný názov je ich jediným spoločným menovateľom.

Prokešovej básnické texty možno označiť za najrýdzejšie spomedzi štvorice poetiek, mám tým na mysli ich schopnosť komunikovať s percipientom a výrazný obrazotvorný potenciál (do značnej miery na to vplýva tiež autorkin výber scivilnených výrazových prostriedkov – všedné okamihy zaznamenáva prostredníctvom všednej lexiky, no neobyčajným spôsobom). Na tematickej rovine poetka v prvých časopiseckých básňach načrtáva svoju základnú tém, ktorú prepracováva ďalej už od svojho debutu. Ako sa neskôr ukáže, medzi konštantné témy jej poézie patrí poetizácia priestoru, pričom k tomuto aspektu pristupuje dvoma rôznymi spôsobmi. Rozlišuje

---

<sup>43</sup> Uvádzam odpisy, nie fotokópie, vzhľadom na obmedzené podmienky manipulácie s jednotlivými číslami novín v priestoroch Univerzitnej knižnice v Bratislave a Liptovskej knižnice G. Fejérpataky-Belopotockého v Liptovskom Mikuláši.

vnútro lyrického subjektu, ktoré na úrovni skutočného priestoru nadobúda obrysy dôverne známych priestorov spájajúcich sa s bezpečím domov, voči ktorým ako náprotivok stojí vonkajší priestor, exteriér s podobou prírodnej alebo mestskej krajiny<sup>44</sup>. Takáto polarizácia sa črtá už aj v básňach More, Stará planina či Prelietavá. V prvých dvoch prípadoch autorka spredmetňuje (a až adoruje) prímorskú balkánsku krajinu – „*ako krv, ako túžbu horúcu*“, zato však srdečnú, aj napriek tomu „*z koľkých stonov Balkán pil*“ –, na ktorú mala priame väzby, pričom báseň možno uchopiť ako reflexívny ponor do nedávnej pohnutej minulosti krajiny. Geograficky zotrúva v tomto priestore aj v texte s názvom Koprivštica, no niektoré verše básne vyznievajú mierne groteskne a prvoplánovo („*Dnes posedávam v starej chyži / a chutnám ostrú rakiju. / Hovorí, že mi neublíži; / ňou každý bacil zabijú*“). V básni Prelietavá, naopak, poetizuje bratislavské prostredie, avšak len ako kulisu ľúbostnej linky vzťahu muža a ženy. Vyzdvihnúť možno Prokešovej prácu s básnickou obraznosťou na príkladoch senzúálnych metafor, metaforickej revitalizácii frazematických jednotiek či jazykovými hrami<sup>45</sup>.

Medzi poetkinými prvotinami nájdeme tiež básne, ktoré možno označiť ako texty ľúbostnej lyriky. Príkladom uvediem text *Od srdca*, ten však definuje mierne naivný tón a prvoplánovosť niektorých veršov („*iba keď srdce bolí, vieme, že ho máme?*“; „*ach, prečo zem je vtedy najbližšia, keď lietam?*“) a na inovatívnosti jej nepridáva ani striktné dodržiavanie rýmovej štruktúry – v tomto prípade strieda obkročné a združené rýmy. Práve na zvukovej výstavbe je možné definovať vplyv mihálikovských tendencií, pretože, ako sa ukazuje neskôr, poetke sa stáva vlastné voľnoveršové usporiadanie a k tradičným formám strofy sa vo svojej neskoršej tvorbe vracia len veľmi výnimočne. Z hľadiska témy však aj túto líniu svojho básnenia prepracovala esteticky kvalitnejšie, čo sa plnou mierou prejavilo v debute *Cudzia*.

Aspekt ženstva, zásadný lajtmotív poézie vybranej štvorice, je možné prezentovať prostredníctvom rôznych polôh. Prokešová v básni *Dieťa* zvolila azda najsubtílnejšiu z možností, a tou je intímna poloha ženy-matky. Poetka tentoraz upustila od viazanej veršovej štruktúry a poetizuje túžbu lyrickej aktérky po dieťati, ktorá však

---

<sup>44</sup> Tento aspekt konkrétnejšie popisujem v texte ďalej, v rámci interpretačnej analýzy zbierok *Cudzia* a *Snečnica*.

<sup>45</sup> Frazému *ťahať medové motúzky* niekomu popod nos transformovala vo verši do podoby „*medové povrázky ti popri perách/srdci ťahám*“; záver štvrtej strofy ozvláštnila veršom „*chvíľu ťa ľúbim, chvíľu neľúbim*“, ktorý vyznieva takmer ako detská vypočítavanka.

zostala nenaplnená<sup>46</sup>: „*Si žeravé a smutné slnce / vo mne [...] zostaneš snehom, čo mi zvlhnutý a ťažký / pod čelom puchne / ako v opustenom záveji.*“ Citované verše naznačujú významovú protichodnosť ústredných motívov: kým slnko je symbolom života, energie (no zároveň dokáže byť veľmi prudké a páliť, bolieť), sneh – na ktorý sa vo veršoch transformuje – zastupuje istú pomínutelnosť, roztopí sa (a okrem toho cez svoju bielobu evokuje tiež čistotu a nevinnosť – tieto vlastnosti sa takisto tradične spájajú s detstvom). Báseň Dieťa tak prezentuje veľmi krehkú Prokešovej líniu tvorby, ktorú však zároveň považujem za najpôsobivejšiu.

Pôsobivá je Prokešovej poézia v tých polohách, v ktorých necháva naplno vyznieť básnickú obraznosť, keď na skicovanie prostredia volí prírodné motívy, podnecuje imaginatívne schopnosti čitateľa, čo sa jej darí tiež v jej básnických momentkách zachytávajúcích nenápadné pomínutelné momenty všedných dní (ako ukázala napríklad v básni *Návšteva*). Vo svojich zbierkach básní, ako sa ukáže, zostáva Prokešová verná základným tematickým a motivickým okruhom zo svojho preddebutového obdobia (pričom ich kreuje a obohacuje), no výrazne vycibří spôsob používania jazykových prostriedkov, zbaví sa mihálikovských reziduí a verše oslobodí od rýmov.

Básňou *Na motívy z Jesenina* sa v januárovom čísle *Nového slova mladých* v roku 1978 prihlásila o slovo publikačným gestom Mila Srnková. Báseň bola bez zjavných úprav zaradená do výberu debutovej *Hrdzavej hliny*, rovnako ako aj poetkine juvenilné básne publikované v tom istom roku. Výnimku spravila poetka s básňou *Jaskyňa*, ktorá bola uverejnená vo februárovom čísle literárnej prílohy v roku 1980 už pod menom Haugová, a vyšla o štyri roky neskôr ako súčasť zbierky *Možná neha* pod upraveným názvom *Jaskyňa doma*, no text nezasiahol výraznejší sémantický posun. Autorkine básne sa na stránkach *Nového slova mladých* vyskytovali v rozmedzí rokov 1975–1980, teda dokým svoje tvorivé ambície nespečatila vydaním debutovej zbierky.

V básňach, ktoré do prvých troch Haugovej zbierok zaradené neboli, poetka odhalila najmä svoju záľubu v odkazovaní na diela inonárodných kultúr, a to nie len z oblasti literatúry, ale aj hudby či výtvarného umenia. Možno v nich nájsť odvolávky na majstrovstvo hudobných skladateľov Leoša Janáčka a Igora Stravinského (ktorý

---

<sup>46</sup> Čo má v Prokešovej prípade aj autobiografické pozadie.

v poetkiných veršoch nadobúda rozprávkovú podobu vtáka ohniváka), pričom sa môže vynoriť aj predpoklad o istej miere angažovanosti s vtedajšou politickou ideológiou – rovnako ako v prípade básne Utopená Nast'ona, vo veršoch ktorej poetka odkazuje na ruskú novelu Ži a nechaj žiť z roku 1974 s (dobovo) morálno-sociálnym podtónom. Spomedzi nich však možno zdôrazniť aspoň básnický text s názvom Picasso alebo tiež Lept, v ktorom cez výtvarnú techniku poetka evokuje básnické obrazy, v ktorých poetizuje blízkosť mužského a ženského subjektu, no tiež zdôrazňuje príťažlivosť a vášeň, ktorá sa následne pretaví do obrazu milostného aktu medzi partnermi<sup>47</sup>.

Zároveň sa autorka v počiatkoch svojho básnenia celkom nevyhla ani sociálne angažovaným básňam (Afrika), či takým, ktoré neponúkajú žiaden alebo len veľmi minimálny estetický zážitok (za takú považujem báseň s názvom Nôž). Pravda však je, že poetický hlas týchto básní zostal, našťastie, skôr len šepotom, ktorý v rámci vývinu Haugovej poetiky nemá zreteľný význam, no myslím si, že to by nemalo byť dôvodom ich opomenúť, keďže aj ony dotvárajú obraz o formovaní poézie písanej ženami v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch minulého storočia.

V prípade Anny Ondrejčkovej v súhrne na záver žiadne básne neuvádzam. Hoci na seba svojimi textami upozorňovala už od roku 1975 v rubrike Z najmladšej poézie, každý z nich si v prvých troch poetkiných knihách našiel svoje miesto, a teda sú obsiahnuté v mojich interpretáciách jednotlivých zbierok.

Štvoricu uzatvárajú časopisecké prvotiny Dany Podrackej – konkrétne sa o slovo prihlásila v roku 1975, a to básňou Osudy, vydanou v júnovom čísle rubriky Z najmladšej poézie. Takisto ako v Ondrejčkovej prípade si väčšina časopisecky uverejnených básní z konca sedemdesiatych a začiatku osemdesiatych rokov našla svoje pevné miesto v poetkiných zbierkach Mesačná milenka a Zimní hostia, v prípade dvoch básní však autorka pozmenila názov. A tak báseň Tvarou v tvár možno nájsť v debute pod názvom V byte bolo bez krásy a báseň Bieda sa v rovnakej knižke objavila s názvom V úcte ku skutkom.

---

<sup>47</sup> „Primknutí k sebe po vnútornej strane krivky – / vzdialenosť medzi nami presne / na šírku Michelangelových dlaní [...] pod ťažkou maľbou rýchla skica tváre. / Milovanie – / staccato voní iskri v povetrí. / Vydýchnem lásku, naraz celú“ (báseň Lept).

O Podrackej básňach preddebutového obdobia sa dá povedať, že až na niekoľko výnimiek ide o do značnej miery nekonzistentné, myšlienково rôznorodé básnické texty, ktoré sú poznačené v tej dobe ešte nevyhranenou poetikou autorky. Už vtedy sa však v náznakoch objavili isté tendencie v rovine témy či motívov, ktoré sa stali základnými stavebnými kameňmi poetiky autorky. Ako poznamenávam v texte neskôr, v súvislosti s debutovou Mesačnou milenkou, Podrackej poézia má aj psychologizujúcu rovinu. V rámci nej sa jej lyrická aktérka vo veršoch často vracia k vlastným etickým východiskám, ktoré vníma ako elementárny princíp, ktorý formuje jej svet a častokrát vnútorne zápasí s tým, že v reálnom svete je to inak. Takto je vystavaná aj báseň Akísi ľudia, v ktorej lyrická protagonistka upozorňuje na povrchnosť a zákernosť ľudí, ktorí zabúdajú alebo sa im priechia základné morálne hodnoty ako je dobro, empatia, česť. Nemoralizuje však, skôr s obavou konštatuje.

Podobné obavy poetizuje v texte s názvom Otázky, v ktorom sa subjekt básne vyslovuje zo svojej obavy z egoizmu ľudí, ich nezáujmu a samoty. V Podrackej neskoršej tvorbe sa ako jeden z hlavných aspektov ukáže otázka sebaidentifikácie cez ženský princíp, no v autorkiných tvorivých začiatkoch táto línia ešte veľmi výrazná nie je. Bezbranný ženský subjekt sa stavia do opozície voči neprajnosti sveta mužského (báseň Záveje), pričom už v poetkinej knižnej prvotine sa lyrická hrdinka transformuje do podoby emancipovanej ženy, ktorá je schopná zastat' sa sama seba (na čo upozorňujem v nasledujúcich textov, v ktorých interpretujem poetkine prvé zbierky). Imaginatívny rozmer básní spojený s obraznosťou ustupuje do úzadia, prípadne silné senzúálne metafory v okamihu striedajú vágne vyjadrenia<sup>48</sup> a príležitostne sa vo veršoch vyskytnú tiež surrealistické tendencie (báseň Horúčka).

---

<sup>48</sup> „V mušelinovom tichu / padám ako lístie / poranenej brezy, / aby som zovrela zem“; „sediš vo mne ako stravník. / Krájaš ma, napichuješ na vidličku, / zapíjaš vínom krvi“ (báseň Tebe).



## 2.5.2 Vybrané dekády vo veršoch (Debut a tie ďalšie)

Keď sa v roku 1984 dočkal vydania Prokešovej debut *Cudzia*, v dobových ohlasoch literárnej kritiky figurovalo označenie „výsostne ženská“ poézia. A skutočne, túto zbierku básní môžeme považovať v tomto smere za azda najvzretejšiu spomedzi prvotín štvorice. Debutovou zbierkou sa čitateľskej verejnosti predstavila ako osobitý autorský charakter, z jej obrazov cítiť zanievanie pre jemnosť do tvrdého nečasu a pre rýdzosť života (Koška, 1985, s. 138). S každou ďalšou, prirodzene, svoju poetiku zveľaďovala a posúvala, no už v debute možno rozpoznať silné motívy a témy, ktoré prechádzali z básne do básne, z jednej zbierky do druhej.

Jedným z takýchto základných tematických vláken je zrkadlenie vzťahu muža a ženy, ich partnerského spolubytia, na poetickú formuláciu ktorého siaha do slovnej zásoby vzťahujúcej sa k poveternostným podmienkam. Hneď v úvodnej básni zbierky s názvom *Nežnosť* je zrejmy konotačný potenciál obrazov nečasu, ktoré sa spájajú s motívmi vetra, ľadu, kaluží... Až za emblematické možno označiť motívy dažďa a snehu, ktoré sa vinú naprieč celou jej tvorbou<sup>49</sup>. Poetka narába s pomerne širokou paletou lexém vzťahujúcich sa k počasiu – skrz ne lyrická hrdinka vyjadruje vlastné obavy o citovú väzbu s mužským subjektom básne. Deje sa tak prostredníctvom kontrastu: cit a neha ženskej protagonistky – ktoré necháva autorka vyznieť v podobe flórizáčnej metafory „*nežnosť sa zo mňa derie / ako prvá snežienka*“ – stoja v opozícii voči čoraz viac odmeranému partnerovi: „... *a rozvíja sa do tvojich pluští / a kvitne v tvojom / tvrdom nečase*“<sup>50</sup>. „*Neha sa tu podáva ako niečo prirodzené, zákonité, žensky archetypálne,*“ výstižne zachytáva literárny vedec a básnik Ján Zambor<sup>51</sup>. V obdobnom ladení sa nesie báseň *Dážď*. V nej sa lyrická hrdinka takisto prihovára svojmu druhovi, ktorý sa jej čoraz väčšmi vzdáľuje, Prokešová ho pripodobňuje k už spomenutému dažďu a na zvýraznenie rozdielnych emócií pociťovaných lyrickými aktérmi rovnako využíva jazykové opozície. Kým jej pokožka je „svietivá a hladká“, on je celý „bez jasu“. Je ako dažď, ktorý lyrická protagonistka na sebe viac nezachytí, hoci sama sa cíti, akoby „*ustavične / vychádzala z vody*“<sup>52</sup>, za čím môžeme tušiť, že jej city voči nemu sa

---

<sup>49</sup> Okrem toho, že sú (či ich gramatické a významové odvođeniny) stavebnými prvkami veršov, poetka ich užíva explicitne tiež v názvoch samotných básní: *Dážď*, *Náhly sneh*, *Sneží*, *O zime (Cudzia)*; *Padá sneh*, *Zima (Slniečnica)*; *Popoludnie, po daždi (Retiazka)*; *Po búrke*, *Sneh (Pleť)*.

<sup>50</sup> Prokešová, 2005, s. 5.

<sup>51</sup> Zambor, 2010, s. 23.

<sup>52</sup> Prokešová, 2005, s. 8.

však stále nezmenili. Tému odcudzenia sa dvoch blízkych ľudí posúva v obrazovej rovine o čosi ďalej v básni s názvom Noc. Ústredným pre text sa stáva motív ticha, ktoré – na pozadí kulís obytného domu – symptomatizuje ticho medzi partnermi: „*ticho hĺbené / naším dýchaním, / ktoré neúprosne rastie / do seba*“<sup>53</sup>. Stráca sa v ňom ich vzájomná náklonnosť, do ticha premieňajú to, čo je ťažké formulovať do slov. Podobne vyznievajú tiež verše básne Nič sa nestalo<sup>54</sup>, prostredníctvom ktorých autorka poetizuje rozpad vzťahu, z ktorého potichu bez slov obaja vyklzli, „*všetko medzi nimi / bolo už rozhodnuté dychom*“. Na inom mieste zbierky, v básni Rozchod, čítame verš: „*Tuším toho medzi nami / bolo priveľa: piesní, / svetla i nádherného ticha*“ (zvýraznila M. P.). Na tomto mieste upozorním na jeden z nosných aspektov Prokešovej tvorby, a tým je aspekt priestoru<sup>55</sup>. V predchádzajúcej zmienenej básni autorka naznačila kulisy domu, tie sú však v tomto prípade len nepatrným náznakom jej priestorovosti. Výraznejšie s ňou pracuje v básni Po čase alebo Bojazlivá. V nich intimizuje podrobne známy priestor lyrického subjektu, bachelardovský vnútorný priestor dôvernosti a bezpečia. Cez bežné predmety skicuje bezpečný priestor bytu, ktorého hranicu s necitlivým vonkajškom predstavuje motív okna, občasne dverí. Prokešovej svet sa delí na svet tu a tam (keď si lyrický subjekt pripúšťa pocit cudzoty či naopak miesta, kam patrí), naberá u nej oba významy, o ktorých vo svojej štúdií píše Daniela Hodrová: „*Ze zvláštní uzavřenosti-otevřenosti pokoje, do něhož otvory vniká svět a do jehož čtyř stěn se člověk uchyluje znaven světem plyne, že pokoj může být jednak místem pozorování a reflexe světa [...], jednak místem usebrání a sebareflexe*“ (Hodrová, 1997, s. 219). Poetka vo svojich obrazoch opakovane vnútorný priestor (svet ohraničený štyrmi stenami) izoluje od sveta vonku. A hoci má snahu v básni ho determinovať tým, čo je preň typické – zrkadlá, plachta... – vnútorný priestor lyrickej protagonistky i napriek tomu nemá zreteľné kontúry<sup>56</sup>. Odkrýva sa tak dôležitý psychologizujúci aspekt

---

<sup>53</sup> Tamže, s. 24.

<sup>54</sup> „... on sa ustavične / nežne odtrhol od jej tváre, / aby dovidel na okno / a cezeň na ulicu“, „... ona náhle / zhasla svetlo, / cez hlavu si pretiahla / obrovský sveter / a stratila sa v ňom“ (Tamže, s. 36).

<sup>55</sup> Na ten sa v rámci literárnovedných úvah vzťahuje niekoľko teórií. Pozornosť púta už od čias Aristotela, neopomína ho ani klasická filozofia, cez ontologickú prizmu ňaj nahlíada tiež M. Heidegger. Pre teóriu prózy má výraznú váhu kategória chronotopu M. M. Bachtina, a naopak pre oblasť lyriky pevné teoretické pozadie poskytol G. Bachelard, pre ktorého sú východiskom fenomenologické zistenia a jeho znalosti z psychoanalýzy. A špecifickým typom priestoru venuje pozornosť predstaviteľ postmodernej filozofie M. Foucault či v českom literárnom prostredí dobre známa teoretička D. Hodrová. Priestor vo všeobecnosti v literatúre je považovaný za jednu z dôležitých kategórií. Je to mnohoznačný abstraktný pojem, ktorý možno chápať viacerými spôsobmi (tie sú predmetom bádania najmä v rámci literárnej teórie a filozofie), no vo všeobecnosti platí, že jeho prostredníctvom si vytvárame istú podobu sveta.

<sup>56</sup> „*Vonkajší priestor s presnými a jednoznačnými charakteristikami sa dostáva do protikladu s vnútorným, ktorý sa vyznačuje istou neurčitou a nestálosťou*“ (Činčurová, 2004, s. 11).

Prokešovej poézii – izba je elementárnym vnútorným vesmírom lyrickej hrdinky, no nie je konkrétna, akoby ju v každej básni nanovo poznávala, čo je možné si vysvetliť tak, že je neustále tiež v procese poznávania samej seba.

Prokešová sa v jednom z rozhovorov rozpomenula na počiatky svojho písania, keď jej do veršov ako prvá vošla podvečerná krajina sídliska (Suballyová, 2009, s. 127). Svoju lyrickú aktérku však nesituuje bezpodmienečne vždy len do mestského prostredia, i keď jej súkromný a pracovný život sa spájal najmä s Bratislavou, alebo len do priestoru bytu. Na mnohých miestach zbierky skicuje tiež rurálne kulisy – pričom dedinské prostredie je zväčša spájané s predstavou akejsi idyly –, no ani takéto (nemestské) básne nemajú vždy pokojné ladenie: lyrická hrdinka básne Na dedine má síce prenajatú vlastnú izbu, cíti sa v nej však cudzo a nesvoja.<sup>57</sup> Podobnú nekompatibilitu pociťuje lyrický subjekt v básňach Cudzia<sup>58</sup>, V Bulharsku či v poetickom texte s názvom Kľúče – a hoci sa hrdinka básne môže cítiť dobre aj na viacerých miestach, i tak sa nemusí dostaviť pocit uspokojenia, naopak zreteľne sa jej dotýka neosobnosť známych miest: „*Prišlo mi to na um, / keď mi dávali kľúč od mojej miestnosti / v divadle. / Kedysi som mala iba jeden / a tak vrúcne som ho nosila / na krku, / že som bola viac jeho / ako on môj. / Rokmi ich pribudlo, / ale akoby som mala s nimi čoraz / menej spoločného. / Teraz mám kľúče od dvoch bytov, / jednej chaty a zopár iných miest, / kam nepatrím.*“<sup>59</sup> Kľúč v tomto prípade nadobúda funkciu symbolu – spája sa s uzamknutelným miestom, kde sa subjekt cíti dobre a (emočne) v bezpečí. K motívu bezpečia sa poetka neustále vracia a modifikuje ho.

Verše vsadené do prírodnej krajiny predstavujú lyriku krehkého tvaru, vystupuje z nich poetkin zreteľný cit pre detail, priliehavými jazykovými prostriedkami vytvára až akési impresionistické momentky, častokrát volí subtilne pomenovania, personifikuje, kreuje jedinečné naturifikačné, antropomorfizačné či zmyslové metafory<sup>60</sup>. Je citlivá pozorovateľka detailov a pozorovateľov robí aj z čitateľov, keďže jej básne pôsobia ako skice, evokujú obrazy, prostredníctvom ktorých vyvoláva dojem divania sa na

---

<sup>57</sup> To sa môže spájať so skutočnosťou, že hoci si individuálne každý z nás identifikuje fyzické miesto, kam sa vracia „domov“, ono samo domovom nie je; domov je abstraktným vnútorným pojmom nášho vedomia, inštinktívny pocit, ktorý nadobúdame na istých miestach, v istých situáciách, v spoločnosti istých ľudí. Je to miesto, kde je všetko tak, ako má byť.

<sup>58</sup> V tomto prípade je veľavravný už samotný názov básne.

<sup>59</sup> Prokešová, 2005, s. 28.

<sup>60</sup> V básni Jar (tamže, s. 18), v ktorej poetka naznačuje cyklické plynutie času, striedanie ročných období, môžeme čítať pozoruhodnú olfaktívno-vizuálno-auditívno-taktilnú metaforu „Po zime, / ktorá voňala snehom tichým / ako ihličie“, vo verši „*Muchy sú slabé ako muchy*“ metaforicky revitalizuje frazému byť slabý ako mucha.

fotografiu. Výrazným prostriedkom výstavby jej básnických textov je tiež veršový presah a využívajúc model minimalistickej, zväčša jedno- až dvojstrofovej básne, cez náznaky<sup>61</sup> zaznamenáva kontúry vonkajšieho sveta, ktorého prelínanie s jej osobným vnímaním vskutku citlivo. Voľný verš a tlmený tón jej lyriky však v žiadnom prípade nevedú k rezignácii na zvukovú výstavbu, práve naopak, tá je v Prokešovej básni významným kompozičným prvkom. Ženskosť jej umeleckého gesta sa naplňa v sebaidentifikácii subjektu. K tomu lyrická hrdinka dospieva prostredníctvom vyššie zmieneného partnerského vzťahu – v básni *Márnomyseľná* sa vyslovuje z pocitu samoty, pocity uzinenosti a skrehnutosti zrkadlia nielen fyzický stav spôsobený nepriaznivým počasím, ale tiež emočné rozpoloženie, a hoci samota poskytuje priestor, ako byť sám so sebou v jednote, ako nájsť cestu k sebe, otázne zostáva, či je to samota chcená, zámerná alebo nadobudnutá (Pinkola Estés, 2014, s. 334). V centre pozornosti sa teda nemálo ráz ocitá aj slabosť, nerozhodnosť, pochybnosti lyrického subjektu, no aj napriek istej miere disharmónie je výraz básní celistvý.

\*\*\*

O štyri roky neskôr Prokešová v druhej zbierke básní *Slnečnica* prehlbuje svoju poetiku v intenciách, ktoré naznačila už v debute. Jej texty sú reflexívnymi záznamami, skratkovitými zápiskami „o najkrehkejších veciach a pohyboch vedomia“<sup>62</sup> lyrickej hrdinky, ktorá sa prostredníctvom jazyka a básnických obrazov snaží uchopiť a poeticky definovať svoju úlohu, zmysel vlastného bytia vo výseku sveta, ktorým je bezprostredne obklopená.

V tematickej rovine výraznejší posun neprebehol, pri písaní sa takpovediac vracia na známe miesta, cizeluje však spôsob vyjadrenia najvnútornejších pocitov lyrického subjektu. Netreba preto ani tvrdiť (čoho sa s obľubou chytajú literárni kritici), že Prokešovej poézia druhou básnickou zbierkou dozrela – ako naznačujem vo svojom výklade o autorkinom debute, jej poézia nesie vysoké kvality hneď od začiatku. Čo je však zreteľné, v *Slnečnici* ešte väčšmi zdôraznila zmyslový charakter veršov – na tvarovaní básní sa zúčastňujú rozmanité senzuálne metafory, jazykovými prostriedkami

---

<sup>61</sup> Zambor hovorí o „snímaní fragmentov prostredia“ (2010, s. 24).

<sup>62</sup> Chrobáková, 1989, s. 75.

intenzívne pôsobí na čitateľa. Vyhyba sa používaniu ornamentálnych prvkov jazyka, naopak siaha skôr po scivilnených výrazoch, čo korešponduje s prostredím, do ktorého sú obrazy zasadené. Kým v debute bolo pre Prokešovej lyrickú protagonistku príznačné uzatvárať sa pred svetom a zotrvať vo svojej samote, v zbierke *Slnčnica* je otvorenejšia. Najmarkantnejšie to poetka potvrdzuje tým, že jej obrazy vystupujú väčšmi do exteriéru, vo veršoch figurujú motívy ulice, predmestia, vilovej štvrte, záhrady... a rovnako otvorenejšou sa teda stáva aj lyrická hrdinka. Poetizuje nové neznáme miesta, objavuje lokality, ktoré jej budú zdrojom pocitu vnútornej celistvosti, no občas paradoxne z veršov vyznieva, akoby lyrický subjekt ani nebol súčasťou skicovaných priestorov, akoby do nich nepatril, nepatril nikam. V literárnej teórii sa stretávame s názorom, že motív stojí nad slovom, nad syntagmou, vzhľadom na jeho schopnosť cez básnický obraz, v ktorom figuruje, evokovať u príjemcu množinu konotácií. Dokonca isté konštantné motívy v rámci poetiky toho-ktorého autora (či literárnych smerov) nadobúdajú až platnosť symbolu<sup>63</sup>. U Prokešovej za také možno považovať už spomínané motívy snehu/dažďa a izby. A v súvislosti s tým už len doplním, že pre Jaroslava Šranka Prokešová patrí medzi autorky, ktoré sa inšpirujú intímnym okruhom životných skúseností, a hovorí o jej vytváraní „*postkonkretistických aktualizácií symbolizmu*“<sup>64</sup>.

Poetka estetizuje mestskú krajinu. Báseň *Padá sneh* začína veršami: „*V predmestských uliciach / po noci môže byť / pekný sneh – / šumivý, detský*“<sup>65</sup> a na inom mieste zbierky (v básni *V novembrovom predpoludní*) píše: „*Celkom nové, pomenované, ešte / nedokončené sídlisko: domy / dvanásťposchodové a nižšie, / sotva začaté svetlé budovy / škôlky, obchodov, široké / mliečne blato, kríčky, / burina, semtam strom [...]*“<sup>66</sup>, akoby sa snažila o preniknutie lyrickej hrdinky do prostredia. V menovaných básňach si však možno všimnúť ešte jeden dôležitý posun: kým v zbierke *Cudzia sú dažď* či *sneh* nositeľmi záporných významov, evokujú pocity

---

<sup>63</sup> V rámci dejín novodobej slovenskej poézie sa napríklad v období moderny u jej najvýraznejšieho predstaviteľa Ivana Krasku stretávame s motívom topola, ďalšia výrazná osobnosť literárnej tradície Milan Rúfus pracuje s motívom detstva a dozrievania, pre poetiku Osamelých bežcov je príznačný motív anjela a Trnavská skupina konkretistov, inšpirovaná avantgardou, má takýchto výrazných motívov hneď niekoľko (vajíčko, soľ...).

<sup>64</sup> Šrank, 2008, s. 38.

<sup>65</sup> Prokešová, 1988, s. 22.

<sup>66</sup> Tamže, s. 16.

odcudzenia, samoty, obáv (zväčša v súvislosti s mužským subjektom<sup>67</sup>), tu nadobúdajú aj nové významy a posúvajú sa smerom k pozitívnej hodnotám – sneh môže byť pekný, oživujúci, povzbudzujúci; v druhej menovanej básni svet obklopujúci hrdinku nadobúda zmysel, je harmonizovaný práve prostredníctvom motívu dažďa<sup>68</sup>. Prokešovej sklony k používaniu lexiky spojenej s poveternostnými podmienkami je možné si všímať aj v tejto zbierke. Takisto však táto časť jej poetiky priberá nový význam – prostredníctvom jazykových jednotiek dotýkajúcich sa charakteru počasia naznačuje plynutie času, cyklickosť v striedaní sa ročných období (príkladom je lyrický text Sobota, nedeľa: časovú dynamiku implikuje prostredníctvom obrazu včiel sediacych na rastlinách, mramorového dažďa v jesennom šere, nadýchaného snehu, no potvrdzuje to už aj samotný názov básne).

Na priestore štyridsiatich štyroch básní zaznamenáva „*detaily, úlomky, tiché výseky zo skutočnosti, čo ju obklopujú*“<sup>69</sup> a takisto je Slniečnica potvrdením mojich tvrdení v súvislosti s debutom – básne evokujú fotografie, obrazy, sú impresionistickými momentkami sprostredkujúcimi atmosféru prostredia v danom okamihu (v ktorom ju poetka slovami zachytáva). To veľmi silno vyznieva v básni Nedeľný obed, v ktorej naplno rozvíja a zintenzívňuje svoje metafory: „*Smotanovo hrubé taniere / už nie sú, v izbe / jemne dýchne muškátový / porcelán. Na čistom obruse / suchoce soľ, stoja tam / poháre, ešte prázdne. / Dvanásť, uplynie čajový / vodorovný jas, okenné rámy / sú horúce. / Z okrúhlych kvetináčov / sklžnu saténové / veľké listy, / počuť zasklený štekot / psov v záhradách. Pokojné, / vláčne tóny, ťahavé / farby: obrázkov – čo všetko / ešte chýba / na trochu vlhkom plátne*“<sup>70</sup>. Báseň uvádzam v kompletnom znení z toho dôvodu, že z hľadiska básnickej obraznosti patrí medzi najsilnejšie texty poetky. Rezonujú v ňom podmanivé obrazy, ktoré pôsobia na celú škálu zmyslov čitateľa, je nasýtený taktilnými, auditívnymi, vizuálnymi metaforami, ba dokonca Prokešová kreuje metafory synestetické (v syntagme „muškátový porcelán“ sa napríklad prepája vizuálna s olfaktívnou). Brilantným spôsobom približuje náladu, dojem, najsubtilnejšie odtiene zážitku. Z významového hľadiska vykreslila priestor domova počas sviatočného obeda, čo evokuje predstavu idylickej atmosféry, avšak

---

<sup>67</sup> Vzťahová línia oproti zbierke Cudzia ustupuje. Ak je však ústrednou témou básne, ženská protagonistka sa mužskému subjektu nedokáže priblížiť, otvoriť sa. A keď ho aj vpustí do priestoru dôverne známeho interiéru, ostáva len hosťom.

<sup>68</sup> „*Náhly pocit: zatiaľ / dažď akoby jediný všetko tu / spájal, logicky komponoval / do uzavretého, harmonického celku*“ (Prokešová, 2005, s. 41).

<sup>69</sup> Tomáš, 2006, s. 5.

<sup>70</sup> Prokešová, 2005, s. 52.

Prokešovej „obrázok“<sup>71</sup> akoby nebol kompletný, niečo (či skôr niekto bližšie nekonkretizovaný) na ňom chýba. Báseň budí dojem statickosti a ostáva bez subjektu, zostáva len pozorovateľ, ktorý si všíma detaily, zvuky, svetlo. Textov, ktoré akoby mali svojho „rozprávača“, je v knihe niekoľko, lyrická hrdinka je približovaná v gramatickej tretej osobe (básne Na tiché čelo, Nevesta). Subtílnosť a úspornosť v zbierke Slniečnica sa dá okrem absencie kvetnatých vyjadrení a minimalistickému veršovému usporiadaniu chápať aj tým spôsobom, že jej básne neraz zasiahnu „len“ svojím dojmom, interpret ťažko nachádza oporné body, verše sprostredkovávajú konkrétne pocity a podnety zachytené zmyslami. V Prokešovej svete nedochádza k dynamickým zlomovým okamihom, len zľahka plynie.

Prokešová sa tiež uchýľuje k nevšednému fenoménu, a tým je duplicitné užívanie názvov niektorých básní v rôznych svojich zbierkach, pričom však zakaždým ide o celkom iný poetický text, a teda zmysel tejto voľby zostáva len v rovine dohadov. Na tomto mieste sa len krátko pristavím pri básni s názvom Katarínka, ktorá je súčasťou debutu a rovnako aj ostatnej básnickej zbierky poetky, no postava dievčatka s týmto menom sa vinie celou jej tvorbou. Prokešovej dospelý ženský subjekt častokrát zdôrazňuje pôvab detského vnímania sveta, akoby v nepriaznivých životných chvíľach bažila po nevinnosti, bezprostrednosti a priamosti, ktorá je deťom vlastná. A zároveň obdivuje to, čo sa v dospelom živote vytráca – radosť z tých najdrobnejších vecí okolo nás, viera na dobré konce. Hoci postava Katarínky môže byť len mystifikáciou, na základe blízkej väzby až materinského postoja sa domnievam, že má reálne autobiografické pozadie<sup>72</sup>.

Autorka teda vo svojom básnení udržala zabehnuté tendencie z debutu a jej básnické zbierky sedemdesiatych a osemdesiatych rokov sa celkom minuli dobovo protežovanému prúdu poézie, čím utvrdila svoje miesto v kontexte slovenskej poézie písanej ženami.

\*\*\*

---

<sup>71</sup> V súvislosti s Prokešovej poéziou sa nemálo ráz núkajú paralely s výtvarným umením (napríklad s tvorbou impresionistov).

<sup>72</sup> Hoci poetka potomstvo nemala, predlohou Katarínky mohol byť niekto z blízkeho okolia, členka rodiny (možno dcéra poetkinej sestry Evy, ktorej osobu Prokešová zakomponáva do veršov vo svojej neskoršej tvorbe a ktorej meno nesie cyklus ostatných desiatich textov z pozostalosti).

Poznámka k teoretickej rovine: v rámci terminológie varírujem pojmy (ženský) lyrický subjekt, lyrická hrdinka, aktérka, protagonistka a pracujem s nimi ako so sémanticky rovnocennými. No tak ako je v epike dôležitá rozprávačská rovina, teória naratívu a fikčných svetov, aj pri interpretácii poézie je dôležité citlivo rozlišovať lyrický subjekt, ktorý je štruktúrnou zložkou básne, a teda zároveň aj súčasťou fikčného sveta, a subjekt autorský, ktorého skúsenostný komplex sa síce v individuálnej miere zrkadlí v osobe lyrického hrdinu, no nemožno ich bezhranične stotožňovať. A možno len súhlasiť s tvrdením M. Červenku na margo interpretácie poézie – tú netreba chápať ako číry popis tém, ale skôr ako konštrukciu profilu imaginárneho hovoriaceho (lyrického subjektu pozn. M. P.) v imaginárnej situácii prehovoru, ako kreáciu hypotetickej osoby, ktorej nálady, názory, pocity... zodpovedajú interpretovanému textu. Na rozdiel od epiky sa lyrika stáva komunikáciou nevysloviteľného.<sup>73</sup> V prípade vybranej štvorice poetiek je však otázka subjektov do istej miery špecifikom ich usúvzťažňovania, keďže sebarefektívne tendencie lyrických protagonistiek básní naberajú až autobiografické črty, sú veľmi úzko prepojené so subjektami autoriek<sup>74</sup>.

Takisto pojem motív používam na zachytenie informácie, signálu, pomenovanie konkrétnosti vzťahujúcej sa na istú oblasť života, nadväzuje na ňu istý komplex skúseností, ktoré má schopnosť evokovať a v kontexte imaginatívnej lyriky má motív dôležité miesto aj z toho dôvodu, že na základe napätia medzi reálnym svetom a fikčným svetom básne spúšťa obrazotvorné procesy. Pridanou hodnotou poetického textu je práve skutočnosť, že prepojenie týchto dvoch svetov nie je plynulé, uchopiteľné plne racionálne bez duševných konštruktov jeho percipienta.

\*\*\*

Poéziu Haugovej debutu je možné označiť ako mnohotvárnú. Kým Prokešová sa predstavila prvou zbierkou ako hotová poetka a až na drobné zaváhania vstúpila do

---

<sup>73</sup> Miroslav Červenka svoju teóriu básnických možných svetov rozoberá v štúdiu *Fikční světy lyriky* (2003). Lyrické subjekty podrobne kategorizuje do štyroch skupín – subjekt diela, empirický autor, lyrický subjekt a ďalší hovoriaci v lyrickom dialógu –, pričom význam každého z nich je pre text špecifický. No aplikovanie tejto teórie na konkrétny básnický materiál pre tento moment nie je predmetom môjho záujmu. Žiadalo sa mi však na to upozorniť a uviesť na pravú mieru, akým spôsobom pojem lyrický subjekt vo svojej práci uchopujem.

<sup>74</sup> A je to jeden z dôvodov, prečo som cítila potrebu kapitoly s názvom *Poetky s vlastným uhlom videnia* začať štyrmi podkapitolami sumarizujúcimi okrem iného aj podstatné biografické informácie.



slovenskej literatúry vskutku rúznym spôsobom, Hrdzavá hlina Mily Srnkovej pôsobí nekonzistentne. Aj napriek značnému vekovému rozdielu a väčším publikačným skúsenostiam v periodikách z nej zreteľne presakuje autorkin nevyhranený štýl básnenia, chýba jej istá ucelenosť na tematickej rovine ako aj koncept štruktúracie jednotlivých básnických textov v rámci celku<sup>75</sup>. Jej úroveň bola súdobou kritikou označená za kolísavú a rozporuplnú, no i tak predstavuje v Haugovej poetike nezanedbateľný medzník, od ktorého poetka v nasledujúcom vývine kvalitatívne postupovala takpovediac míľovými krokmi<sup>76</sup>. No ona sama však za svoju skutočnú prvotinu považuje až nasledujúcu zbierku.

Tvrdenie, že každá báseň debutu je iná, by bolo prehnané, no predsa tým poukážem na jeho mnohovrstvovosť a sťažené podmienky pri pokuse o ucelený interpretačný náhľad (lepšie sa hodí azda výraz sondovanie). Treba tiež priznať, že od pozostatkov mihálikovskej básnickej školy sa poetka ešte celkom neoprostila a zreteľne sa prejavujú v básňach, v ktorých sa snaží za každú cenu dodržiavať rýmové usporiadanie, no aspoň sa odosobňuje od tradičných veršových schém (výnimkou je len Pútnikov sen – sonet zložený zo štrnástich veršov s dokonalou rýmovou štruktúrou; jeho výpovedná hodnota však nemá priveľkú váhu a naopak platí, že v prípadoch, keď Haugová svoje básne zbaví zastaralých veršových a rytmických usporiadaní, akoby tým oslobodila zároveň svoje myšlienky). Bokníková ako jednu z možných príčin, prečo sa v tomto smere v istých jej textoch odráža mihálikovské klasicizujúce gesto, uvádza, že ide o paradoxný následok jej (niekedy až prílišných) snáh o nájdenie inej cesty básnenia<sup>77</sup>.

Lyrický subjekt básní debutu pôsobí nevyhranene, výraznejšie sa prejaví len ojedinele. Protagonistka je v prvom rade pozorovateľkou. Rovnako metaforická rovina je oslabená, ale do istej miery tým poetka predznamenáva smer vývinu svojej poetiky –

---

<sup>75</sup> Čo je pochopiteľné, keďže veľkú časť tvoria práve časopisecky publikované básne preddebutového obdobia.

<sup>76</sup> Vrcholom jej tvorby sú jednoznačne básnické zbierky a texty, ktorých obdobie vzniku spadá do dekády deväťdesiatych rokov. Až po uplynutí vyše desiatky rokov si upevnila svoju autorskú polohu. Okrem „vypísanosti“, narastajúcich pracovných textologických skúsenostiach a intenzívnom kontakte s inonárodnými literatúrami za výrazne stúpajúcou úrovňou jej básní stoja tiež súkromné zážitky a životné peripetie, keďže u Haugovej je azda najzreteľnejšie prepojenie sveta poézie a súkromia – vzájomne sa prestupujú a ovplyvňujú. V ženskom lyrickom subjekte sa silno zrkadlí subjekt autorky. Poetka čo nežije, nenapíše a naopak, napísané akoby opätovne prežívala nanovo. Možno práve to je dôvodom, prečo niektoré básne pôsobia veľmi nevyvážené – ide o prípady, keď sa poetka snaží do veršov zakomponovať pridanú hodnotu v podobe filozofických postrehov. Zväčša sa tak deje pri snahe poetizovať nepoznané, neprežité...

<sup>77</sup> Bokníková, 2000.

nedefinitívne, nekonkrétne situácie u nej, paradoxne, nie sú zdrojom estetického konfliktu, skôr naopak. Haugová pracuje s náznakovosťou, funkčne zahmlieva významy, čo posilňuje originalitu veršov. Príkladom je typicky haugovská báseň *Splývanie*, ktorej veršami rezonuje subtílna viacvýznamovosť, lyrická hrdinka hľadá cestu k sebe, svoj vlastný hlas, sebaidentifikuje sa vo svete: „*Vo všetkom som, / čo sa raz zrodilo v oceáne. / V hline a piesku zanechávam / odtlačky verných dlaní / a bosých nôh, / oddeľujem sa / a potom splývam / s kameňmi, ktoré / oživila raz / Orfeova lýra.*“<sup>78</sup> Jednu z hlavných množín poetkinho debutu teda predstavujú básne, akési poetické poznámky vnútorných pocitov. Práve v tých vyznieva jej rukopis najsuverénnejšie a zároveň esteticky hodnotne, prirodzene sa jej v tejto polohe darí vyhýbať sa vzniku chaotických alebo významovo vyprázdnených syntagiem; možno sem zaradiť texty s ľúbostným podtónom, ktorý je v knižnej prvotine ešte len v zárodku, hoci časom sa práve lyrika približujúca vzťah muža a ženy stane jednou z nosných tém jej poetiky. Darí sa jej to napríklad v básni s názvom *Trochu viac, Manželstvo* či *Viem*, kedy odlieta – keď uvoľňuje veršovú štruktúru a básne tak vyznievajú úprimnejšie –, no občas ešte stále sklzáne k pátosu (báseň *Mohol by...*).

Za predzvest' originálneho a tvarovo náročného estetického systému – Haugová sa mu približovala od zbierky k zbierke – možno považovať tie básne, v ktorých odkazuje k mytológii, k filozofii alebo ktoré sú ilustráciou jej estetických kritérií vo výtvarnom umení, obzvlášť avantgarde, keď spomína veľké mená ako Vincent van Gogh, Pablo Picasso či Ludovít Fulla<sup>79</sup>. Upozorním najmä na báseň *Zelený huslista* Marca Chagalla, ktorá je komponovaná z veršov, v ktorých akoby transformovala vizuálnu avantgardu do rovnako novátorských básnických obrazov, alebo tiež text s názvom *Zemedym* – jeho úvodné slová prvého verša dali meno Haugovej debutu<sup>80</sup>. Osobitosť svojej poézie deklaruje tiež v polohe, keď je báseň len zachytením okamihu, lyrickou momentkou s prírodnými kulisami, cez ktoré spredmetňuje animálny a rastlinný svet, čo si konštantne všimajú literárny kritici a teoretici a túto skutočnosť takisto prepájajú s autobiografickými momentmi vzťahujúcimi sa k univerzitným štúdiám a k životu v Zajačej doline. Už v debute sa formuje jeden z príznačných Haugovej motívov, ktorý varíruje vo viacerých básňach –, hoci ešte celkom nedisponuje

---

<sup>78</sup> Haugová, 1980, s. 20.

<sup>79</sup> Výtvarný aspekt sa ešte väčšmi prehĺbil v zbierkach z deväťdesiatych rokov, keď odkryje tiež autobiografický motív – tým je poetkinho spolužitie s významnou maliarskou osobnosťou Petrom Ondreičkom, ktorého tvorba ovplyvnila časť Haugovej básnických zbierok.

<sup>80</sup> „*Hrdzavá hlina vábi modrý dážď...*“ (Tamže, s. 68).

pevnou množinou konotačných významov – a tým je hlina/zem. Cez ten sa následne prepracovala k motívu záhrady, ktorý naďalej rozpracováva a možno povedať, že v jej poézii postupne nadobudne význam foucaultovskej heterotopie<sup>81</sup>. Záhrada je pre lyrickú hrdinku atemporálnym priestorom, v ktorom je sama so sebou, kde sa teší aj vstrebáva vlastné smútky, kde objavuje nové a zároveň sa teší z toho, čo je v jej živote konštantne prítomné, je systémom, „náhradou raja“<sup>82</sup>, mikrosvetom, ktorý odráža práve precitované, v ktorom nachádza pokoj či prečkáva svoje vnútorné búrky, je jej privátnym únikom, kam sa utieka do bezpečia. Hoci záhradu komponovala do básní už aj Prokešová, pre Haugovú nadobúda bytostne dôležitý charakter.

V súvislosti so spomenutým nemožno opomenúť, že poetkino básnenie pozitívne ovplyvnila podrobná znalosť diel výrazných básnických osobností: na „*rúfusovský model idealizácie takzvaného prírodného, neskazeného života*“ upozorňuje recenzent Daniel Hevier<sup>83</sup> v celkom prvom súdobom kritickom ohlase Hrdzavej hlíny. Rovnako si túto podobnosť všíma Haugovej monografistka Stanislava Chrobáková-Repar, paralely možno vidieť aj s tvorbou Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, Štefana Strážaya, v utváraní akejsi osobnej symboliky dokonca s poéziou Ivana Kraska. Na to akoby však celkom zabudla v tej polohe svojho debutu, keď sa básne stávajú len akýmisi veršovanými úvahami o svete, ktorý nás obklopuje, a pôsobia vcelku nevýrazné, neoriginálne, len ako zhuk vágnych slov<sup>84</sup>. Sú nasýtené fádnyimi rýmami, nemotornými prirovnaniami ako: „*nevädza modrá ako črepy džbána*“<sup>85</sup> (báseň Pútnikov sen) a obrazmi, ktoré v niektorých prípadoch vyznievajú ako prázdne floskuly: „*Čítame vo vlašajšom lístí / odkazy jesenné: / keď sme si najviac istí – / vtedy nič nevieme*“<sup>86</sup> (báseň Bodliaky II); „*Polnočný autobus / zatvára pažerák*“<sup>87</sup> (báseň Dom č. 37). No pateticky a prvoplánovo vyznievajú najmä tie, ktoré sú účastné dobe svojho vzniku – poetka

---

<sup>81</sup> Francúzsky postmodernista Michel Foucault týmto pojmom označuje skutočné miesta, ktoré však nie sú súčasťou bežného sveta. Upozorňuje, že práve priestor záhrady predstavoval už od dávnoteky úžasný výtvar plný hlbokých významov, akýsi zvláštny mikrokozmos: „*Záhrada, to je najmenší pozemok sveta, tedy celkovost sveta; zahrada, to byla jakási šťastná, všeobjímající heterotopie [...]*“. Pre filozofa boli celé osemdesiate roky „*epochou priestoru*“ (Foucault, 1996, s. 80–81).

<sup>82</sup> Haugová, 2009, s. 70.

<sup>83</sup> Mimo toho tiež veľmi výrazný a populárny autor modernej slovenskej poézie a takisto debutant Nového slova mladých.

<sup>84</sup> No azda možno pripustiť istú mieru liberalizmu vzhľadom na Haugovej dovtedy nevykryštalizovaný poetologický smer, čo malo na prvotinu dopad presne v takejto podobe. Autorke tiež svedčí veršový minimalizmus a azda by sa uplatnil oxymoron menej je viac, no obdobné špekulácie sa vymykajú predmetu práce.

<sup>85</sup> Haugová, 1980, s. 9.

<sup>86</sup> Haugová, 1980, s. 16.

<sup>87</sup> Tamže, s. 35.

v nich napríklad adoruje revolucionárov, prípadne sa raduje nad vzletom rakety z „*delohy kozmodrómu*“<sup>88</sup>. Aj napriek týmto zaváhaniam je však dobré, že medzi poetkami zotrvala (už v nasledujúcej knihe je možné badať míľový posun), ba čo viac, že sa vypísala na špičkovú autorku pôsobiacu na slovenskej literárnej scéne štyridsať rokov a jej poéziu bezostyšne možno označiť za rodinné striebro modernej slovenskej poézie. Jej písanie je cestou za emocionálnou pravdou.

\*\*\*

Haugovej poetologický posun od debutovej zbierky k *Premenlivému povrchu* je naozaj značný, hoci časový odstup troch rokov natoľko markantný nie je. Poetkin v poradí druhý básnický súbor vniesol do kontextu osemdesiatych rokov silný závan modernej poézie, i keď to ešte stále nie je úroveň básnenia jej najvyšších kvalít, ktoré sa naplno rozvinulo v tvorbe rokov deväťdesiatych. Plynule však prešla k poetike, ktorá inklinuje k základným možnostiam fungovania človeka vo svete, základným stavom; vo veršoch rezonuje príroda, láska, telesnosť, túžba, imaginácia, snivosť, príroda, domov, osudovosť, smrť (vytvára z nich zdanlivo nesúrodé reťaze obrazov: rastlina-šťastie-bytie, sen-bolesť-nahota, túžba-pokožka-dotyk...).

Autorka na priestore niekoľkých prvých stránok zreteľne naznačila polohu, ktorou sa budú básne uberať, a tematicky ani formálne sa zásadný posun neuskutočnil ani v tých nasledujúcich. Začína sa však črtiť pevná množina motívov (o tých najvýraznejších sa zmienim v texte neskôr), ktoré bude poetka varírovať od zbierky k zbierke, čo možno chápať ako snahu o nájdenie vlastného básnického výrazu. Keď na margo debutu tvrdím, že je preň príznačné adjektívum mnohotvárny, pre *Premenlivý povrch* to zďaleka neplatí, práve naopak. Zbierku otvára päťica veršov básne<sup>89</sup>, ktorú poetka nechala bez názvu, čo ešte väčšmi posilnilo jej vyznenie ako motta. Manifestuje v nej, že slovo je pre ňu bytostne podstatné: ono jej dáva možnosť oslobodiť sa, poskytuje jej možnosť poznania samej seba, cezeň sa realizuje, formuluje neformulovateľné, je jej matériou bytia. V Haugovej poézii okrem samozrejmej funkcie fundamentálneho stavebného kameňa básní teda plní tiež úlohu tematického

---

<sup>88</sup> Tamže, s. 69.

<sup>89</sup> „*Dlho nemí. / Začínáme otvárať ústa. // Je tu slovo – / so všetkým, čo bolo pred ním // Všetko sa začína chvením...*“ (Haugová, 1983, s. 11).

komponentu<sup>90</sup>. Poetka si je však vedomá nepomernosti vzťahu týchto dvoch „veličin“, toho, že bytie nie je možné (slovom) zachytiť v jeho úplnosti – pre jeho komplikovanosť a zároveň nedostačujúce možnosti jazyka. Preto treba zostupovať pod povrch a rozpoznať jeho jednotlivé vrstvy – tak bytia, ako aj jazyka. A takýmto ponorom, ako sa v priebehu rokov ukázalo, je Haugovej poézia.

Ponor do hĺbky uskutočňuje poetka tiež prostredníctvom motívu sna, je pre ňu vstupnou bránou, transcendentálnym priechodom k najskrytejším hĺbkam ľudskej duše. V tomto zmysle sa pohybuje po predĺžených trajektóriách jungovských teórií, podľa ktorých individuálne motívy vystupujúce z našich snov majú istú súvislosť s motívom z rozprávok či mytologickým motívom, a teda sa ukazuje, že majú archetypálny charakter. Motív sna Haugová zakomponovala aj do nasledujúcej zbierky *Možná neha*, no s ešte väčšou intenzitou ukotvila vo svojich nasledujúcich zbierkach, hlavne v tých zo začiatku deväťdesiatych rokov<sup>91</sup>.

Kým debut bol v mnohých rovinách rozkolísaný, tu je tento rušivý aspekt redukovaný: na úrovni témy, zvukovej výstavby, tvarovania a výrazne upúšťa aj od konvenčnej podoby básne. To možno ilustrovať na textoch, v ktorých verš obkresáva na minimum, oslabuje ho vsúvaním jednoslovných pomenovaní, triešti ho tvarovo, ale aj významovo – pracuje s dvojicami protikladov<sup>92</sup>, a to do takej miery, že túto kontrastnosť možno považovať za výstavbový princíp zbierky.

V súvislosti s *Premenlivým povrchom* možno hovoriť o nekonvenčnej podobe ľúbostnej lyriky, tá predstavuje ústrednú linku zbierky. Zásadnou mierou je vystavaná na téme vzťahu muža a ženy, pričom ho poetizuje rôznymi spôsobmi. Haugová v básňach síce uplatňuje mužsko-ženský princíp, no pre lyrickú aktérku je dôležité prostredníctvom mužského subjektu nachádzať samu seba, svoju pravú podstatu, a hoci lyrická hrdinka priznáva, že „jeden druhému zapíňame prázdny priestor“ a „dotykmi

---

<sup>90</sup> V interpretácii zbierky *Hrdzavá hlina* kriticky konštatujem evidentné poetkino tápanie, no čo tuším ako cestu za hľadaním pravdy hneď v nasledujúcej zbierke obhajuje konkrétnym činom: text, báseň, písanie má pre ňu ontologický význam. Súhlasím však tiež s tvrdením Ivany Hostovej, ktorá tento poetkin významotvorný prvok označila za „*premenlivý a problematický*“. Báseň ako odraz bytia je voči autentickému bytiu v nerovnomernom vzťahu – je neúplné, „*existencia je nepreniknuteľná, je nemožné ju priamo prepísať*“ (Hostová, 2014, s. 68). Haugová aj preto starostlivo narúša kontúry sveta básne a sveta reálneho, rozostčuje ich hranice. Niečo je prežité, precítené, niečo len tušené, iné premyslené či snové.

<sup>91</sup> *Čisté dni* (1990) a *Praláska* (1991).

<sup>92</sup> „*Na jasnej oblohe temný vták*“ (s. 14); „*bliženci v dialke*“ (s. 17); „*nevernosť líšky, vernosť psa*“ (s. 19); „*zároveň záleží na všetkom, zároveň nezáleží na ničom*“ (s. 24)... Poetkina monografistka považuje jej spôsob užívania paradoxu ako štylistickej figúry za dôkaz schopnosti „*vnímať kontexty života a slova v ich rozporuplnosti a previazanosti*“ (Chrobáková-Repar, 2002, s. 28).

brúsime si hrany“, na partnerovi nelipne a veršami tohto ladenia sa ako lajtmotív vinie rozchod. Ako príklad možno uviesť báseň s názvom Dlhotrvajúci dážď, v ktorej cez obrazy nepriaznivého počasia poetka evokuje vzdáľovanie sa milencov: „*Krajina vykrojená z dažďa – / na meno čaká, na dotyk... / Krajina čistých tvári, / dážď – lesklé ostrie dýk. // Krajina bez ľútosti! / Ako sa podobáme! / Každý náš pohyb, / ktorým sa vyslovíme, / je dočasný / a vlastnou krehkosťou sa láme*“<sup>93</sup>. Dážď vo veršoch nadobúda vlastnosti nabrúsenej zbrane<sup>94</sup> – tá môže zraniť a spôsobiť rovnako intenzívnu bolesť ako ich definitívne odlúčenie, ktoré lyrická hrdinka už tuší, čo naznačuje záverečnými veršami. Obraz krehkosti komponuje poetka do textov opakovane (v básni Cez ústa bič, Zázemie; implicitne, skrz motívy bylín a kvetov, aj na iných miestach zbierky). S podobným vyznením na inom mieste zbierky pracuje s motívmi mrazu a snehu: „*Mráz listy zvinul. / Nasneží. / Srieň dýcha nevesta; / pamäťou plynie k láske smrť [...]*“<sup>95</sup>. A práve elementy prírodného priestoru – rastlinstvo, živočíšstvo, neživá príroda aj poveternostné podmienky – jej vstupujú do básní vlastne celkom od začiatku, cez flórizračné zmyslové metafory tvaruje muža a ženu v „čase rozlúčky“ (báseň Čistý čas rozlúčky) alebo tiež prostredníctvom obrazov, ktoré majú blízko k intelektuálnej metafore (keď napríklad v básni Keby som bola Carl Linné mužský subjekt stotožňuje s mätonohom či brečtanom, siahá však po ich latinských pomenovaniach<sup>96</sup>). Kým v Hrdzavej hline kontúruje priestor záhrady, jeden z ústredných motívov svojej poézie, v Premenlivom povrchu pridáva do obrazov konkrétne atribúty rastlinného sveta. Žiada sa mi však doplniť, že záhrada tu nadobúda aj iné významy – okrem reálneho materiálneho priestoru zastupuje tiež nehmotné slovo, jazyk. Aj vo svojich prozaických textoch motív záhrady použila ako súčasť metafory, ktorou vyjadruje podstatu tvorivého procesu. Lebo tak ako je pri zakladaní záhrady potrebné pripraviť vhodné podmienky, podľa autorky aj proces básnenia vyžaduje precíznu prípravu a treba mu venovať plnú pozornosť. „*Záhrada plná rastlín. Písať text tak, ako zakladať záhradu. Porýľovať, pokopať, pohrabať, zasiat semienka alebo zasadiť planty, polievať, okopávať a hlavne plieť burinu (autocenzúra) a možno zbierať (trochu) úrodu*“ (Haugová, 2009, s. 127). Písanie, text (záhrada) – to je pre poetku mikrosvet, živý, pulzujúci systém, ktorý má vlastné pravidlá.

---

<sup>93</sup> Haugová, 1983, s. 23.

<sup>94</sup> V týchto súvislostiach Chrobáková-Repar poukazuje aj na paralely s poéziou konkretistu Jána Ondruša.

<sup>95</sup> Haugová, 1983, s. 39.

<sup>96</sup> „*Bol by si / Lolium perenne, / Lolium multiflorum, / Hedera helix / ... mnohokvetý, trváci / a ešte neviem aký*“ (Tamže, s. 34).

Rovnako sa v zbierke začínajú objavovať prvé náznaky telesnosti – tie sú najčastejšie prezentované cez motív kože/pokožky. Haugovej decentný erotizmus<sup>97</sup> predstavuje konštantu aj v nasledujúcej tvorbe. Oproti debutu sú básnické obrazy omnoho viac zmyslové, prostredníctvom výrazných (nielen) vizuálnych metafor sa jej darí evokovať atmosféru medzi partnermi<sup>98</sup>, hoci o čosi menej pôsobivo, ako sa to darilo v básňach Viere Prokešovej. Lásku poetka nepatetizuje, považuje ju za nevyhnutnosť, láska je pre ňu archetypom, silou, ktorá hýbe vesmírom vzťahov, cez ňu sa vo svete identifikuje. Jadrom intímnej miniatúry s názvom *Zázemie* je animálna metafora, ľudí poetka pripodobňuje k vtákom pre ich potrebu uhniezdiť sa s druhým človekom. Lyrická hrdinka si sama kladie otázky: „*Čím som ti, / ak nie láskou? / Hniezdom, / snom z vratkých krídel? / Zázemím*“<sup>99</sup>. Haugovej láska však nie je naivná, je prežívaná s vášňou, no zároveň objektívne, emočne triezvo, pohybuje sa na hranici vypovedateľného a nevypovedateľného.

A hoci Haugová v po-debutovej zbierke ešte občas vo veršoch zavadí o vyprázdnené slovné spojenia a niekedy sa uchýli k rýmovaným formám, ktoré nedosahujú praveľmi vysoké estetické kvality, predstavuje interpretačne pomerne náročný text, a to aj napriek skutočnosti, že poetika autorky ešte nemá celkom ustálenú podobu, podlieha zmenám, vskutku je povrchom premenlivým.

\*\*\*

V poradí tretí a na dlhšie obdobie zároveň posledný Haugovej publikačný počin prišiel na rad len s odstupom jedného roka, a uzavrel tak prvú fázu jej tvorby. No básňami zbierky *Možná neha* poetka nezaznamenala zreteľnejší významový posun a skôr zrecyklovala to, čo dôverne pozná – podobne ako v prípade *Premenlivého povrchu* si za ústredný tematický aspekt zvolila partnerský vzťah muža a ženy. Musím však zdôrazniť, že v prechádzajúcej zbierke sa väčšmi podujímala na ponory do hĺbky,

---

<sup>97</sup> „*Vykúpenie na tomto svete je vždy len krátke šťastie telesného spojenia: vždy znova a znova to isté. Iné,*“ píše autorka vo svojej prozaickej knihe *Tvrde drevo detstva* (Haugová, 2013, s. 77). Rovnako v ohlasoch kritiky je jej tendencia k intimizácii milostného vzťahu na fyzickej úrovni označovaná za kľúčovú.

<sup>98</sup> Ilustruje to v básňach *Ako sa nebáši*, *Súhvezdie z piesku*, *Milovanie* a ďalších. V texte s názvom *2 x Klee a Broskyne* opätovne možno nájsť priamy odkaz na výtvarné umenie, Haugová do druhej menovanej zakomponovala výtvarný motív – zátišie s broskyňami, pričom tie sú metaforou lyrických aktérov: „*Cézanne nás maľuj / ako dve broskyne, / emailom na kov*“ (Haugová, 1983, s. 30).

<sup>99</sup> Tamže, s. 27.

posúvala sa viac smerom dovnútra – hlbšie do jazyka, do svojich pocitov a vedomia, pričom túto polohu básnenia mala zrejme v úmysle si udržať aj tentoraz, ale hoci si vybrala témy pre jej lyrický subjekt bytostne dôležité, básnické obrazy zostali oslabené, reflexívny charakter veršov je skôr v útlme a jazykovo sa posunula viac k scivilneným výrazom. Poetka nadobro opustila formálne viazaný verš a otvorila sa voľnej veršovej štruktúre, k čomu, dá sa povedať, smerovala už svojím druhým básnickým výberom.

Z hľadiska kompozície je zbierka rozdelená na tri časti: Balzam zamilovaných, Tvár zvnútra a Dvanásť dôverných listov. V prvých dvoch je markantná Haugovej tendencia nepointovať báseň, nedopovedať myslené a cítené. Akoby báseň bola skutočnejšia, ak jej zmysel zostane rozostrený, vtedy existuje, žije. Otvorenosť veršov naznačuje aj formálne troma bodkami či pomlčkou na záver syntagmy, no v prvom rade výrazne redukuje významovú štruktúru básne a zároveň tým v mnohých prípadoch redukuje aj estetický účinok. Nie ojedinele verše preto vyznievajú ako nejasné formuly, ako sled slov s rozplývavým významom (básne Naozaj hmla<sup>100</sup>, Vo mne, Áno a ďalšie). Chrobáková-Repar v súvislosti s naznačeným píše o „*prevahe asymetrickej, možno naivnej, skôr však prirodzene zvonka osvojenej a idealizujúcej fáze sebanahliadania lyrickej hrdinky*“<sup>101</sup>, ktorá sa v konečnom dôsledku stáva jadrom vnútorného konfliktu a z neho sa neskôr môže zrodiť prenikavá poézia.

Napriek týmto kritickým poznámkam v prvých dvoch častiach *Možnej nehy* sú aj pôsobivé básnické texty, k takým patria básne *Nahí*, *Ešte chvíľu* či *Tam, kde nie som*. Ide o poéziu, v ktorej Haugová ešte celkom nerezignovala na senzuálne metafory a sugestívne obrazy. Každá z nich odkrýva atmosféru medzi ženským a mužským subjektom, a to v čase, keď ich vzájomné puto slabne. Báseň je reflexiou rezignujúcej lyrickej hrdinky, ktorá sa zmieruje s bolestným, no nezvratným koncom vzťahu prítomným medzi partnermi: „*V súkolí prstov praská piesok [...] Stíchneme. Necht za nechtom / si strhávame – / rastú nám stále nové. / Ešte chvíľu rastú aj mŕtvym.*“<sup>102</sup> Prostredníctvom obrazu fyzickej bolesti Haugová evokuje emočnú trýzeň lyrickej protagonistky a naznačuje, že hoci aj ich cit je už „po smrti“, bolesť po strate partnera odznie len postupne, ešte chvíľu bude prítomná. Pozoruhodná je tiež auditívna metafora praskajúceho piesku medzi prstami, pričom takého aliteračné ozvláštnenie verša

---

<sup>100</sup> „Akoby všetky domy stáli na námestí, / akoby všetko viedlo do jedinej cesty, / akoby sme ty a ja/ spali na dne Dunaja“ (Haugová, 1984, s. 30). Hoci poetka načrtla linku vzťahu ty a ja (teda on-ona), zostáva vizuálne aj významovo vyprázdnenou veršovankou, konštatáciou či poznámkou na okraj.

<sup>101</sup> Chrobáková-Repar, 2002, s. 54.

<sup>102</sup> Haugová, 1984, s. 42.



(opakovaní hlásky p na začiatku slov) evokuje samotný pukot. Ako uvádzam v texte vyššie, pre poetkinu tvorbu je príznačné komponovanie obrazov telesnosti – tie kultivuje aj v zbierke Možná neha. V básňach figurujú „anatomické“ verše: revitalizuje motív pokožky, ktorý bol čitateľný v jej poézii už aj skôr, no okrem neho naturalizuje svoj slovník a cez obrazy kostí, šliach, vnútorností či kostnej drene túto telesnosť ešte väčšmi vyostreje. Lyrickým aktérom sa takpovediac dostáva pod kožu – metaforicky aj výrazovo – chce odkrývať podstatu, hlbinné vrstvy, prenikať do vnútra tela a v transcendentálnej rovine aj do duše. Práve koža/pokožka akoby bola pre Haugovú hranicou medzi vnútorným svetom lyrického subjektu (dušou) a vonkajším priestorom, výsekom reálneho sveta. To možno ilustrovať veršami básne s názvom Nahí, ktorá je členená na dve časti, dve vnútorné reflexie lyrických hrdinov, muža a ženy. Lyrická hrdinka tuší za ústami partnera „skryté / ešte jedno telo“ a dodáva „je pre mňa, / ale nie vždy. Nebojím sa / vyjsť z rovnovážnej polohy. / Pokožku treba jemne / stiahnuť zubami, / (možno) bude môj, / ak vydržím do konca“<sup>103</sup>. Zvliekaním z kože chce partnera obnažiť, a tak prísť k podstate, odkryť jeho tajomstvá, aby sa k nemu (možno) mohla pripútať. Podobných príkladov by sa dalo nájsť v zbierke ešte niekoľko a práve v tejto poetkinej polohe – metaforickosti založenej na zmyslovom vnímaní – verše vyznievajú esteticky príťažlivejšie a do istej miery tiež inovatívne.

Ďalšou, hoci menej pôsobivou množinou lyrických textov sú básne, v ktorých je hrdinka akoby nezainteresovanou pozorovateľkou sveta v jej bezprostrednej blízkosti. Vo veršoch zaznamenáva detaily videného, počutého, ktoré sú záchytným materiálom na skicovanie kulís mestského či prírodného prostredia<sup>104</sup> (báseň V Medickej záhrade o štvrt' na šesť popoludní). Aspekt priestoru spredmetnila tiež v básni Jaskyňa doma. Už samotný názov implikuje spojenie dvoch silných motívov: domova – ako miesta bezpečia; domov, ktorý je útočiskom a kam nedolieha bolesť vonkajšieho sveta. Tým druhým je jaskyňa – pradávny podzemný priestor vytvorený prírodnými silami, ktorý takisto chránil pred nebezpečenstvom zvonka. A tak hoci skromne, ale predsa Haugová jaskyňou oživuje okruh svojich motívov.

Rozsahom síce najkratšou, zato však esteticky najvýraznejšou je tretia časť zbierky, ktorú tvorí dvanásť dôverných listov. Ide o poetkinu dovtedy najrýdzejšiu

---

<sup>103</sup> Tamže, s. 22.

<sup>104</sup> Príroda a jej premeny spôsobené poveternostnými podmienkami sú v Možnej nehe len kulisami, kým v predošlých zbierkach priamo súviseli s vnútorným rozpolžením lyrického subjektu či odrážali pnutie v milostnom vzťahu. Svoju poéziu však Haugová inovuje prítomnosťou štyroch živlov, ktoré v tvorbe z deväťdesiatych rokov predstavujú jeden z výrazných prvkov jej poézie.

podobu ľúbostnej lyriky<sup>105</sup> a po prvých dvoch častiach zbierky pôsobí vskutku osviežujúco. Haugová týmito textami odprezentovala celkom nový odtieň svojho básnenia – kým v predošlých tematizovala problémové spolužitie partnerov, rozpad vzťahu, tu ľúbostný cit a šťastie lyrickej aktérky zo zaľúbenia vyznieva harmonizujúco, verše plynú pokojne a sú ladené pozitívne a hravo. Básne adresované priateľovi definuje eufória, autorka poetizuje aj také atribúty (nielen) mestského prostredia, ktoré sa primárne nespájajú s povznesenou náladou, očarením, no v tomto prípade sa ženskému lyrickému subjektu zdajú aj „*hroby na cintoríne zelenšie*“, „*trolejbus č. 212 bzučí veselšie*“ a všade „*tolko je tej krásy*“<sup>106</sup>. Do básne po prvý raz vstupuje Haugovej emblematický motív zrkadla, aj keď ho zatiaľ určuje skôr sémantická vágnosť, zahmlievanie obsahu, sťažená percepcia a interpretácia<sup>107</sup>. Kým v básňach predchádzajúcich častí mala lyrická protagonistka tendenciu sa vyhraniť voči mužskému subjektu, tu je to presne naopak: on a ona splývajú v jednote, ja a on poetka transformuje na my („*tvajemoje srdce hlboko v nás striehne*“<sup>108</sup> – zväz. M. P.). A hoci zbierku otvára báseň s názvom Možná neha, ktorá dala meno celej zbierke, Haugovej lyrická hrdinka akoby skutočne uverila, že neha je možná až na priestore záverečných dvanástich listov priateľovi.

\*\*\*

V predchádzajúcej kapitole som načrtla poetiku juvenilí preddebutového obdobia štvorice. V prípade Anny Ondrejčkovej je sumár básní v prílohe na záver dizertačnej práce stručný, dôvodom je skutočnosť, že značná časť vtedy vzniknutých textov sa následne stala súčasťou prvých dvoch poetkiných zbierok zo sedemdesiatych rokov, a teda aj debutu s názvom Kým trvá pieseň. Hoci autorkin vzťah k básňam toho

---

<sup>105</sup> Možno za ňou tušiť prítomný silno autobiografický aspekt. V osemdesiatych rokoch sa rozpadlo Haugovej manželstvo a následne sa jej životným partnerom stal Peter Ondreička – slovenský maliar, ktorý poetku výrazne ovplyvnil. Po vydaní *Možnej nehy* nasledovala šesťročná publikačná prestávka, nanovo sa Haugová prihlásila o slovo až v roku 1990 zbierkou *Čisté dni*. Medzitým sa poetka venovala prekladu, v roku 1989 vyšiel básnický výber poézie Sylvie Plathovej v Haugovej preklade, Ondreička zbierku ilustroval. Všetky tieto skutočnosti pripomínam z dôvodu, že každé toto spojenie (poetka-maliar, poetka-americká autorka) malo na Haugovej ďalšiu tvorbu veľmi výrazný vplyv, poetika jej zbierok sa výrazne posunula a dá sa povedať, že básnické zbierky deväťdesiatych rokov predstavujú vrchol jej tvorivého úsilia.

<sup>106</sup> Haugová, 1984, s. 81.

<sup>107</sup> Hostová, 2012, s. 42.

<sup>108</sup> Haugová, 1984, s. 77.

obdobia je do značnej miery rezervovaný<sup>109</sup>, Ondrejčkovej knižná prvotina obsahuje tiež poetické texty, v ktorých aspekt estetickosti nechýba a možno v nich badať náznak toho, čo sa v ďalšej tvorbe z rokov deväťdesiatych pretavilo do zásadných aspektov jej básnenia.

Motív piesne v názve zbierky môže implikovať predstavu klasického lyrického žánru, najjednoduchšej formy umeleckej poézie a základného útvaru ľudovej poézie, medzi ktoré patrí tiež balada, a tou explicitne poetka označila hneď niekoľko textov. Má znaky folklóru, ktorého motívmi je zbierka bohato prestúpená najmä skrz rastlinné pomenovania – zo slovnej zásoby Ondrejčková vyberá názvy kvietkov, bylínok či stromov, ktoré evokujú slovenskú prírodu (vřba, smrek, prvosenka, púpava), často poetizuje romantický motív sokola, atribúty evokujúce ľudové tradície (husličky, parta) a tiež do rol lyrických subjektov situuje zástupcov tradičných remesiel či povolání (tkáčka, pastier, drevorubač). Kulisou poetkiných veršov je exteriér voľnej prírody, ktorá vstupuje do pozoruhodných synestetických auditívno-vizuálnych metafor: „z maminých prstov / sa kľujú púčiky jabloní / a na poludnie / praskajú do kvetu“<sup>110</sup>, „slnko sa roztrieštilo na prvosenky / a letelo ku mne ako dážď“<sup>111</sup>, „bielymi potokmi hráš / najkrajšie uspávanky“<sup>112</sup>. Svoju náklonnosť k Liptovu, ktorý je autorkiným domovom, tematizovala v básni *Rodný kraj*. Text charakterizujú intímne obrazy prírodnej krajiny, subtílna metafora, refrénovito sa s drobnými variáciami opakuje verš „*kraj môj zelený*“. Ten však pôsobí skôr ako oslovenie, ktorým sa obyčajne v prehovore obraciame k živému človeku, čo svedčí o naozaj silnej väzbe poetky k domovu, azda aj z dôvodu, že sa lyrickej aktérke spája s osobou matky (priamo vstupuje napríklad tiež do básní *Z diaľky* a *Mama*). Výrazným aspektom Ondrejčkovej básnenia, ktorý sa vinie naprieč celou jej tvorbou, je aspekt farebnosti. Okrem zvyčajných výrazových prostriedkov na označenie farieb hľadá tiež pomenovania pre širokú škálu farebných odtieňov (adjektívum biely nahrádza slovom *mliečny*, červená farba je častokrát vyjadrená prídavným menom *krvavý* a podobne). To podľa Marie Langerovej súvisí s potrebou adekvátne vyjadriť vonkajší svet, ktorým sme obklopený, prostredníctvom neho totiž objavujeme a interpretujeme svety vnútorné, hľadáme výrazy pre nuansy vnútorného

---

<sup>109</sup> Žiadnu z nich nezradila ani do autorského výberu Havrania, snová. V rozhovore s Danou Podrackou prezradila: „*Nedokázala ich zobrať na milosť* (básne – pozn. M. P.)... *boli to čudné, pridusené roky*“ (Ondrejčková, 2007).

<sup>110</sup> Ondrejčková, 1975, s. 49.

<sup>111</sup> Tamže, s. 47–48.

<sup>112</sup> Tamže, s. 52.

priestoru<sup>113</sup>. Farby sú v tejto básni dôležitým nositeľom významu takisto preto, že Ondrejková poetizuje kraj Liptova v jeho premenách počas ročných období, čím sa jej dar trefnejšie evokovať atmosféru. Zaujme takisto rúfusovské<sup>114</sup> ladenie niektorých veršov – „*hlasmi vtákov nám vravíš o chlebe, / čo sádzali mamine ruky, / ponúkaš zemiaky z otcovskej role*“<sup>115</sup>.

Zreteľný výrazový posun však predstavujú tie básnické texty zbierky, v ktorých poetka nie je ľahostajná voči osudom iných ľudí (doma či v zahraničí), charakteristická je pre ne sociálna tematika, a hoci nimi práve v rovine témy do značnej miery napĺňa model dobovo angažovanej poézie, predsa len v nich možno tušiť v náznaku Ondrejkovej úprimnú starosť o druhých, ktorý je aj modelom jej bežného reálneho života. Trápi sa nad údelom osamelej starency či sa vracia k národným dejinám a vyslovuje svoj smútok nad osudmi mladých „*sokolov*“, ktorí „*nestihli doletieť*“ a padli vo výpravách Slovenského povstania (báseň *Balada* roku 1848). Takýchto „*sokolských*“ balád možno čítať v zbierke ešte niekoľko: *Balada o uväznených*, *Povstalecká balada*, *Balada o cene slobody*... Trúchlivé básne, v ktorých odsudzuje vinníkov a smúti nad smrťou nevinných obetí sa však nedotýkajú len témy histórie slovenského národa, tematizuje napríklad tiež útok nemeckých nacistických vojsk na dnešný Petrohrad, kde v čase druhej svetovej vojny prišlo o život množstvo civilného obyvateľstva – v básni *Leningradská blokáda* sa tak objavujú statické obrazy s detailmi mŕtvych ľudských tiel. Podobné ladenie majú tiež texty *O Hirošime*, *Bez nápevu a Vietnamské dieťa* (v ktorých sa dotýka vietnamskej vojny), v básni *Londonderry* poukazuje na masaker v írskom meste a podobne. Alebo bližšie nekonkretizuje, zameriava sa len na vykreslenie obrazu, keďže ľudské utrpenie zostáva utrpením bez ohľadu na zemepisné súradnice: „*Ruky ako vtáčie krídla na okne / a oči – studnička s doma / utopenými včelami. / Stmieva sa. / Sčernetý kameň múru na dosah. / Ustaté krídla padajú.*“<sup>116</sup> V už spomenutej básni *Balada o uväznených* sa poetke podarilo prostredníctvom prirovnania väzneného k vtákovi a evokovania temnej atmosféry cez motív stmievania sa a takisto v obraze čiernavého múru sprostredkovať pocity vnútorného rozpoloženia subjektu, čo završuje aj záverečný verš.

---

<sup>113</sup> Langerová, 2002, s. 435.

<sup>114</sup> Liptov bol takisto rodiskom jedného z najvýraznejších slovenských básnikov, ktorý pochádzal z obce Závažná Poruba (okres Liptovský Mikuláš).

<sup>115</sup> Ondrejková, 1975, s. 51–52.

<sup>116</sup> Ondrejková, 1975, s. 17.

Subjektami básní sú teda mnohokrát cudzí protagonisti (spomínané obeť, Jašek v Balade zo starej dediny, drevorubači a tkáčky v Starej balade o láske a ďalší), i keď v závere zbierky tento sociálny aspekt ustupuje, poetka texty subjektívizuje a o čosi viac sa do popredia dostáva ženská lyrická hrdinka, ktorej intímny vnútorný svet bude však naplno tematicky dominovať až v tretej Ondrejčkovej knižke Plánka. No tému kolektívneho utrpenia striedajú<sup>117</sup> už aj v zbierke Kým trvá pieseň básne, v ktorých možno nájsť obrazy súženia ženskej aktérky, len omnoho redukovanejšie. Jedným z takých príkladov je báseň Iba slová, v ktorej lyrická hrdinka nabrala podobu nadprirodzenej bytosti – je „*anjelom s poranenými krídlami*“, s „*rukami na mrežiach*“ a „*kúskami soli na rane*“<sup>118</sup>. V básni Porovnanie sa lyrická hrdinka prihovára milému slovami: „*som nedotknutou studňou / s krvavým kamienkom úst. / Som jabloň a moje ruky / tiché konáre*“. Hoci poetka vo veršoch nekonkretizuje, čo je príčinou takéhoto rozpoloženia lyrického subjektu, predstavuje táto polohe jej básnenia výrazný posun v celej poetike autorky. A v textoch tohto ladenia sa tiež po prvý raz objavujú Ondrejčkovej emblematické motívy jablone, krvi a medu, ktoré viac nechýbajú ani v nasledujúcich zbierkach z deväťdesiatych a takisto explicitne vstupujú do ich názvov – Sneh alebo Smutná jabloň plná nedozretých pávov (1993) a Skoromed skorokrv (1998).

\*\*\*

Druhá Ondrejčkovej zbierka Snežná nevesta bola vydaná s trojročným časovým rozostupom, no poetkin minimalizmus sa prejavil aj na kvantite básní, takže je oproti debutu rozsahovo o čosi skromnejšia – tvorí ju dvadsaťdeväť básnických textov, ktoré sú rozdelené do troch častí. Poetka sa aj v nej pridŕža hlavných dvoch svojich polôh básnenia, ktorými sa predstavila v knižnej prvotine.

Prvou polohou, ktorá je takpovediac len v zárodku, uchýľuje sa k nej len zľahka, akoby nasmelo, je tematizovanie vnútorného sveta lyrickej hrdinky. Táto intímnejšia línia však aj tentoraz ostáva viac-menej oslabená a výraznejšie zarezonuje v nasledujúcej zbierke básní. Druhú polohu zastupujú básne, v ktorých poetka priznáva

---

<sup>117</sup> Zámerné hovoriť o *striedaní*, pretože Ondrejčkovej sa tieto dve roviny básnenia v debute sémanticky ani formálne pretnúť nepodarilo, za čím môže byť len prostá skutočnosť, že jej v tom čase ešte chýbala schopnosť (esteticky) výraznejšie spracovať témy, ktoré si vybrala.

<sup>118</sup> Tamže, s. 31.

rozčarovanie zo spoločenských udalostí, pri ktorých neprávom trpia nevinní, no najmä súcitiť k tým, čo úporne znášajú svoj údel, smerujúc pritom k (zväčša predčasnej) smrti, pričom za predlohu si berie reálne osoby nedávnych dejín, no takisto sa v básňach vyskytujú vymyslené subjekty. Hoci sa tieto básnické texty javia ako pokusy autorky o zavďačenie sa v rámci dobových požiadaviek na podobu poézie v zmysle angažovanosti – na čo upozorňujem už v súvislosti so zbierkou *Kým trvá pieseň* – treba uviesť na správnu mieru, že Ondrejková svojou poéziou prvotne tento úmysel nenapĺňa. Subjekt jej básní sa dožaduje poznania celej pravdy bez jej idealizovania, snaží sa neodvracať zrak pred skutočnosťou, ktorú táto pravda odkryla, hoci ide o obrazy hrôzy a neprávosti. Práve naopak, cíti zodpovednosť aj voči nasledujúcim generáciám. Dobro má byť základnou inštanciou fungovania sveta. Dôrazne sa preto hneď úvodnej zbierke prihovára svojej generácii v básni s názvom *Mojim vrstovníkom* a apeluje na ňu, aby „*neodvracala hlavu*“ a „*natiehla si dlaň po drsnom, / skrvavenom kamení pravdy*“<sup>119</sup>. Podobné vyznenie má báseň *Priateľom*<sup>120</sup>, ktorá je tiež hlbavým ponorom nad zmyslom života. Ondrejkovej sa darí na nevelkom priestore básní, s využitím nevelkého počtu jazykových prostriedkov, evokovať silné obrazy – napríklad popravy: „*Stál si pred múrom / a potom / pokľaklo nebo pred tebou*“<sup>121</sup> (báseň *Partizán*) či väznenia: „*Tu sme, sčernetí, / žeravá reťaz nás objíma. / Korienok elektrického prúdu / vo svale*“<sup>122</sup> (báseň *Chilskí väzni*).

Zaujímavým básnickým počinom, ktorým nadväzuje na žáner balady, je *Balada o troch popravených*. Ako naznačuje názov, text poetizuje tri celkom rôznorodé lyrické subjekty pred vykonaním rozsudku smrti a vystavaný je na striedaní ich vnútorných prehovorov<sup>123</sup>. *Kým Samuel* explicitne refrénovito zdôrazňuje túžbu po živote, žiadosti po voľnosti a do poslednej chvíle sa hrdinsky nevzdáva a „*vzplína sa k životu*“, *Jaroško* akoby na situáciu rezignoval a prijal svoj údel. Trojicu uzatvára ženská lyrická hrdinka menom *Eva*, v ktorej možno tušiť onú Ondrejkovej „snežnú nevestu“, ktorá sa pred smrťou prihovára matke<sup>124</sup>. Motív nevesty, ktorý tradične evokuje nevinnosť a čistotu, sa prvý raz v poézii autorky vyskytol už v jej knižnej prvotine, v básni *Úvaha o obilí*.

---

<sup>119</sup> Ondrejková, 1978, s. 9.

<sup>120</sup> Poetka rovnako ako v prípade názvu básne *Mojim vrstovníkom* zvolila datívnu gramatickú formu slova.

<sup>121</sup> Tamže, s. 14.

<sup>122</sup> Tamže, s. 18.

<sup>123</sup> Zámerom autorky bolo týmto spôsobom text zrejme zdynamizovať, no na prvý pohľad to pôsobí ako striedanie replík v dramatickom texte (Tamže, s. 10–11).

<sup>124</sup> „*Zdrevenený sneh / mi tisne členky, / vyšľahol vo mne cudzí chlad. / Mamička moja! [...] Mamička, tu som ti, / nevesta s krvavými plecami. / Život zo mňa vyteká*“ (Tamže, s. 10).

Už tam bolo možné si všimnúť, že jej poetka nedala romantizujúcu podobu, namiesto radostných okamihov, s ktorými sa svadobný deň spája, mladá ženská lyrická hrdinka umiera. Jej smrť však mierne „prizdobila“ podobou okolitého prírodného priestoru a aj „závoj si nevesta / slabučkou myrtou okrášila“<sup>125</sup>. Bokníková poznamenáva, že Ondrejková smrť estetizuje, a upozorňuje na aspekty jej básní súvisiace so žánrom rozprávky a na poetkinu líniu mýticko-magickej poézie, vychádzajúcu z prapodstaty folklóru, v čom vidí paralely s tvorbou Maše Haľamovej či Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej<sup>126</sup>. Nevestu nájdeme takisto v básni s rozprávkovým názvom Snehulienka<sup>127</sup>. Pre Ondrejkovú akoby rozprávky, mýty, príbehy boli zdrojom porozumenia, uistením ženského subjektu postupujúceho na ceste hlbšie a hlbšie za vlastným poznaním, odkrývaním podstaty svojho ja, svojho ženstva. Akoby ponúkali odpovede na to, kde je prapodstata ženského jazyka, správania sa, intuície, schopnosti tvoriť.

Druhá časť sa však vymyká menovaným dvom polohám Ondrejkovej poetiky sedemdesiatych rokov, na ktoré upozorňujem v úvode tejto časti textu. V piatich Baladách o starých ženách poetizuje ženstvo, materstvo<sup>128</sup>, implikuje v nich motív cyklickosti života, tematizuje narodenie a smrť, čo potvrdzuje dvojverším v básni, ktorá otvára päťicu baladických textov: „*A hrob je len prevrátenou kolískou. / Detská košielka dorástla na rubáš*“<sup>129</sup>. Jednotlivé balady nesú názvy v podobe ženských mien – Evu, Justínu, Juditu, Ruženu a Agnešu spája silný materinský cit, ktorý však v prípade prvej Evy zostal nenaplnený: „*Zakríknuté materstvo / stúľilo sa v nej*“<sup>130</sup>. Je bezdetná, nikdy sa nevydala a na sklonku života, v očakávaní vlastného konca dúfa, že smrť bude mať detskú tvár. V kontraste k nej je odovzdaná Justína, päťnásobná matka, ktorá svoje nevinné deti chráni pred zlom sveta, a hoci ich ľúbi nezištne, pre seba veľa potechy nemá: „*Dni pretekajú ako plné žľaby. / Je čas / na úsmev i pokarhanie, / čas na útechu, čas / podoprieť a pozdvihnúť, / len nie na seba*“<sup>131</sup>. Azda najsilnejšie rezonuje báseň o Judite – matke, ktorá prežila smrť svojej dcéry. Osamelou matkou (no pre inú príčinu) je aj Ružena, ktorá neustále dúfa v pozornosť svojho syna, márne vyčkáva jeho návrat z

---

<sup>125</sup> Ondrejková, 1975, s. 23.

<sup>126</sup> Bokníková, 2000.

<sup>127</sup> Ludovú rozprávku evokuje aj básňou s názvom Al'onuška, ktorú otvára veršom „*z zelenej stupaje pijem*“ (Ondrejková, 1978, s. 37), pripomínajúcim rozprávku Pavla Dobšínskeho Braček jelenček.

<sup>128</sup> Žena-matka je symbolom zrodzenia, oslavy ľudského života a je tiež synonymom ochrany, vnímavosti a intuitívnosti.

<sup>129</sup> Ondrejková, 1978, s. 23.

<sup>130</sup> Tamže, s. 24.

<sup>131</sup> Tamže, s. 25.

veľkého mesta, myslí na neho a neprestáva veriť, že aspoň napíše. Záverečná balada, ktorá však významovo baladou nie je, je Agneša – momentka zachytávajúca láskavú starú matku, ktorá k svojim vnúčatám prechováva vrúcny cit – o čom svedčí aj použitie množstva zdobnenín (*„Púpavienky moje, / kvietky voňavé! // Ste moje princezničky...“*<sup>132</sup>), verí v ich sny a podporuje ich.

Až záverom Snežnej nevesty sa poetka osmelila k miniatúram, v ktorých sa ozýva hlas ženskej lyrickej protagonistky, i keď len placho a veľmi umiernené poodkrýva svoj vnútorný intímny svet, čo potvrdzujú tiež slová recenzenta Ondrejčkovej druhej zbierky, ten konštatuje, že *„básne tretej časti sú hutné, skratkovité, viac napovedajú ako dopovedávajú“*<sup>133</sup>. Príznačný pre ne je tlmený tón, lyrická hrdinka sa síce vyznáva z ľúbostného vzplanutia, s nádejou čaká na svojho milého (báseň Pri okne). No aj vtedy, keď sú si fyzicky blízko, pretrvávajú uzavretí vo vlastnom tichu, akoby malo samo priniesť nové odpovede – mlčia, *„aby sa ozvala hudba“*, *„aby sa rozoznalo srdce“*<sup>134</sup>, hoci i tak láska zostáva nenaplnená (b. Vo vetre a Cudzinka) a možno tušiť blížiaci sa rozchod (b. Na rozlúčku). Aj keď lyrická protagonistka *„bez kvetov vyprevadí na staničku nádej a sotí ju medzi surové kolaje“*<sup>135</sup>, od druhých však súcit nežiada. Atmosféru s takýmto ladením sa poetke darí evokovať skrz obrazy spájajúce sa s počasím, v ktorých slnko je zhorknuté, vetrík oslepnutý, dážď studený...

\*\*\*

V osemdesiatych rokoch poetke vyšla jediná zbierka básní a rovnako sa na takmer ďalšiu dekádu publikačným počínom k slovu neprihlásila. V Plánke badať od dovtedy prezentovanej tvorby značný odskok v poetike. Od sociálne ladených balád, v ktorých lyrický subjekt akoby stále nanovo prežíval trýzeň sveta, spolutrpel a umieral zároveň s odsúdenými a mučenými (pričom osobná línia bola silno zatlačená do úzadia) sa Ondrejčková posunula ku komplikovaným introspektívnym ponorom do intímneho vnútra mladej ženy. Na to som upozornila aj pri vybraných textoch zbierky *Kým trvá pieseň a Snežná nevesta* (i keď v nich sa tento aspekt básnenia rozvíjal len veľmi

---

<sup>132</sup> Tamže, s. 28.

<sup>133</sup> Hujík, 1978, s. 14.

<sup>134</sup> Ondrejčková, 1978, s. 41.

<sup>135</sup> Tamže, s. 36.



pozvoľna). A hoci vo veršoch poetka naďalej uchovala tragický tón, trýznivé pocity lyrickej hrdinky sú výrazne exponované až do obrazov hrozivej tiesne o osud ľudstva (čo z formálneho hľadiska evokuje premenou prvej gramatickej osoby jednotného čísla na plurál), čím Ondrejková odhaľuje svoju novú existencialistickú, autentickú a treba dodať, že aj intelektuálne náročnú líniu poézie. Medzi básne tohto ladenia patria napríklad: *Nie ďaleko*, *Bojíme sa*, *Opakujeme sa a ďalšie*, v ktorých sa vracia k hrôzam uplynulého storočia. Strach Ondrejkovej ženskej aktérky neutícha, naopak akoby sa menil na polyfóniu hlasov celého pokolenia: „*Vieme o temných hviezdach pohrúžených / v chorej zemi / (rastú ako zdivené materinské znamienka), / pripravených, pripravených / na nás [...] Vieme: možno práve teraz / niekto (len zo žartu?) / chce vyskúšať, / ako vydrží život, / ako ďaleko je smrť, / ako je blízko...*“<sup>136</sup>

Mnohé z poetkiných dovtedajších tvorivých postupov viac neplatia, niektoré majú len tlmenejšiu podobu. Zásadná zmena je však zreteľná na spôsobe, akým lyrická hrdinka o sebe hovorí, aký spôsob vyjadrovania si volí. Z veršov sa takpovediac valia pocity beznádeje, zbytočnosti až nemohúcnosti nad jej situáciou. Netajú sa z túžby po naplnení ľúbostného vzťahu, ktorý sa však zväčša len rozplynie v mlčaní oboch či aspoň jedného z protagonistov: „*Prerušené vedenie, na polceste / od slova k tebe. // Srdce na uhol.*“ Aj keď sa ženská aktérka obráti na milého v zdanlivej snahe viesť s ním dialóg, plynulosť prehovoru sa trhá a končí pri kladení si básnických otázok, z ktorých sa stanú reflexívne úvahy nad vlastným osudom, nenaplneným šťastím a snami: „*Som ešte živá, alebo / potichu sa zriekam nesplnených / snov?*“<sup>137</sup> A na inom meste zbierky si sama aj odpovedá: „*Odháňam sny ako divé včely: bodajú, / ale potom hynú. // Včely, čo nedonesú med.*“<sup>138</sup> Jej výpoveď je silná, zbavuje ju prikrášlení a pridáva dramatický afekt, čo však pri „rozhovore“ s mužským protagonistom už neplatí, „*poetke akoby sa nedostával hlas vo chvíli najväčšej úzkosti; hrdlo sa zužuje, výpoveď sa koncentruje na minimum slov*“<sup>139</sup>. Tiež upozorním, že mužský subjekt vystupuje v básňach len implicitne, dá sa tušiť skôr skrz gramatickú stavbu veršov – keď sa *mu* žena, dievčina vyslovuje zo svojich obáv a trápení. Poetka mu ani nedáva konkrétnu podobu, nenaznačí, je celkom anonymný, rovnako nespresňuje ani jeho fyziognómiu, zostáva (aj pre čitateľa) len cudzincom, čo implikuje emočnú

---

<sup>136</sup> Ondrejková, 1984, s. 39.

<sup>137</sup> Ondrejková, 1984, s. 14.

<sup>138</sup> Tamže, s. 33.

<sup>139</sup> Valcerová-Bacigálová, 2007, s. 47.

vzdialenosť<sup>140</sup>, hoci partner je súčasťou vnútorného sveta aktérky. Akoby bolo možné byť si v jednom okamihu blízko a zároveň ďaleko.

Lyrická hrdinka akoby sa cítila paralyzovaná vlastným osudom a takisto jej intenzívny smútok pramení aj z rozporu, ktorý poetka naznačila už skôr – ide o vnútorné presvedčenie ženského subjektu/Ondrejčkovej o tom, že fundamentálnou hodnotou pre správne fungovanie sveta je добрota a mravná bezúhonnosť. Tieto základné princípy však v interakciách so svojim okolím ostávajú nenaplnené, zabudnuté, čo lyrická aktérka vnútorne intenzívne prežíva.

Žena-jabloň z predchádzajúcich zbierok sa hneď v úvodnej básni, balade mení na plánku – „*ráňanú a bezbrannú*“, ktorá sa vyjadruje zväčša „*v prudkých dejoch/procesoch a gestách, miestami prechádzajúcich do povzdychov, výkrikov*“<sup>141</sup>. Táto Ondrejčkovej báseň je odkazom na slovenskú ľudovú baladu Išli hudci horou, ktorej lyrickú hrdinku zakliala matka do javora. Už na tomto mieste však poetizuje motív ohňa – základného mýtického prvku hmoty, zdroja imaginácie<sup>142</sup>, ktorý sa objavuje v legendách a ústnej ľudovej slovesnosti azda vo všetkých kultúrach na svete a okrem iných významov má tento symbol aj očisťujúcu funkciu, v príbehoch odstraňuje zlo. Podľa toho možno interpretovať aj posledné dvojveršie balady, v ktorom zakliata dúfa, že „v ohni zhorí za obidvoch“ a týmto aktom z nich sníme vinu.

V prostredí, v ktorom sa lyrická aktérka pohybuje, sa však cíti ako emočná outsiderka, nepochopená, s vnútorným svetom veľmi vzdialeným od toho skutočného. Okrem podoby plánky sa ženský lyrický subjekt prevetľuje tiež do postáv zakliatej panny či vodnej víly – v „morských“ básňach *Aj do mora vojdem* či *Vystupujem z mora* –, no až na tieto výnimky rozprávková rovina Ondrejčkovej poézie, ktorá predtým podporovala komunikatívnosť jej poetických textov, ustupuje veľmi výrazne do úzadia, čím poetka značne sťažila ich interpretačné možnosti. Morská víla je bytosť z iného, nie reálneho sveta, čo významovo zrkadlí moju poznámku, že so skutočným svetom sa celkom nestotožňuje ani lyrická hrdinka. Ondrejčkovej plánka/rusalka je rýdzo ženská

---

<sup>140</sup> Okrem tlmeného tónu výpovedí ženského lyrického subjektu poetka implikuje stagnáciu až rozpad vzťahu partnerov takisto prostredníctvom obrazov nepriaznivého počasia, ako to robí napríklad v básni *Všedná: „Uprostred nehy trpneme v predtuche / jesene. A búrka dotlieva v chladnom / mrholení“* (Ondrejčková, 1984, s. 12).

<sup>141</sup> Bokníková, 2011.

<sup>142</sup> Hlbinné súvislosti poézie so symbolom ohňa (so živlami vo všeobecnosti) možno nájsť v literatúrach azda všetkých dejinných období a proveniencií. Podrobne ich vo svojich fenomenologických esejach (*Psychoanalýza ohňa a Plameň sviece*) rozpracoval Gaston Bachelard, ktorého spomínam už v súvislosti s aspektom priestoru v poézii Viery Prokešovej a podrobnejšie sa jeho výkladu o básnickej obraznosti venujem v nasledujúcej tretej kapitole.

a zraniteľná, no v citoch úprimná a triezva. Sťažka sa však otvára druhému človeku, lebo vtedy sa cíti bezbranná (v básni Pritťažké je). Je trpiteľkou, nositeľkou bližšie neurčenej viny, no ovláda ju dezilúzia z nemožnosti naplniť svoje „*plaché túžby*“, ako aj celej generácie: „*Už neprebrodíme cestu k hviezdám, / nedotkneme sa múrov Atlantídy, / neomarí nás svätajánske papradie*“<sup>143</sup>.

Pri interpretácii predošlých dvoch zbierok sa z hľadiska obraznosti vynímali najmä Ondrejčkovej vizuálno-auditívne metafory, na ktoré som niekoľkokrát upozornila. V Plánke sa však rozplývajú v tichu a mlčaní lyrických protagonistov a poetka siaha skôr po príležitostných taktilných metaforách („*nedozretých nás ráňa letný vietor*“<sup>144</sup>) a rovnako vo veršoch ustupuje aj kolorizmus. Z okruhu motívov sa vytráca nevesta, implicitne prítomná je azda len v básni s názvom Cez prah ťa prenesú. Hoci ju tentoraz Ondrejčková v obraze priamo nespojila s aktom smrti, takisto ani tu nepodáva jej idealizovanú podobu, „*dusia ju ťaživé kvety*“ a ona „*pod hrubým závojom predošlé lásky v krvi*“. Poetka sa nevzdáva ani svojho emblematického motívu, ktorým je sneh – ten „*dozrieva*“ v lyrickej hrdinke ako bolesť a smútok. V Plánke je tiež často poetizovaný motív krvi, ten zastupuje a zvyrazňuje intenzitu trýznivých pocitov, obáv a nemohúcnosti ženského subjektu, ktoré sa premenia do tlmivejších tónov až v poetkinej tvorbe deväťdesiatych rokov.

\*\*\*

Štvoricu debutov uzatvára Mesačná milienka, ktorá už v čase svojho vyjdenia jasne naznačila, že líniu poézie písanej ženami doplnila výrazná osobnosť a Podracká sa týmto počínom prejavila ako hotová poetka. Spolu so zbierkou Cudzia Viery Prokešovej ich považujem za knižné prvotiny disponujúce najväčšou intenzitou básnickej výpovede spomedzi vybranej štvorice ženských autoriek.

Podrackej básne stredného rozsahu vyznievajú ako myšlienково uzavreté celky, niekedy evokujúce fotku či obrázok, inokedy akoby tlmočili krátky mikropříbeh. Autorka v nich poetizuje vlastné skúsenosti a zážitky, avšak celkom triezvo. Nepotrpi si na veľké poetické gestá, lebo silný estetický účinok sa jej darí dosahovať vďaka

---

<sup>143</sup> Ondrejčková, 1984, s. 19.

<sup>144</sup> Tamže, s. 34.

bravúrnej práci s jazykovými prostriedkami, ktoré skladá do inovatívnych obrazov: „*s košom bez dna ako v sukni / budem chodiť s pieskom po vreckách*“ (z básne Balón), „*tanečnica v kolese padá, / udiera krásou o kameň a dvíha sa až / k zraku lane*“ (Byť diaľkou) a podobne.

Zbierka je vystavaná z troch častí<sup>145</sup>, pričom podtitul každej z nich zľahka naznačuje tóninu obsiahnutých veršov. V prvej akoby sa lyrický subjekt skutočne vydával na pomyselnú cestu, plný energie a odhodlania, s túžbou zmocniť sa života vo všetkých jeho polohách: s túžbou učiť sa ľúbiť (aj samu seba), prijať smrť aj sklamania ako jeho súčasť a za žiadnych okolností sa nevzdávať tých najdôležitejších zásad a istôt – za žiadnych okolností sa nevzdávať. Zambor v súvislosti s Podrackej poéziou hovorí o jej fascinácii utrpením a zároveň vzdore voči nemu, ilustráciou čoho sú podľa neho tragické ženské postavy Ofélie či Jany z Arcu. Rovnako však tento aspekt zastupujú aj poetkine „vlastné“ lyrické hrdinky, vidieť to možno v básni Slavín či Spravodlivosť, v ktorej ženská aktérka na vraždu partnera nereaguje zrútením sa a rezignáciou, práve na opak, jej hnev a odhodlanie nepoddať sa osudu autorka poetizuje veršami: „*Vtedy žena zvesila pušku / a podopretá v bokoch / zastrelila boha*“<sup>146</sup>. Táto nepoddajnosť, dynamickosť lyrických hrdiniek je naznačená aj prostredníctvom názvov niektorých básní, keď poetka volí jazykový tvar verbálnych substantív – Cítienie, Prúdenie, Videnie... Pri poslednej menovanej sa pristavím: „*Pod strechou sa hompáľalo / ráno v pavučine, z podstienky / zoskočilo do sedla s postrojom / a dobehlo až k izbe, ktorá / voňala pôrodom. // Vietor / kotúľal suchý fazuľový struk / ako najnežnejšiu hrkálku, / cibulky vo vrkoči / tajili biele slzy*“<sup>147</sup>. Autorka v nej koncentruje výrazné senzuálne metafory, cez ktoré komponuje podmanivú báseň – antropomorfizuje v nej ráno, kedy prišlo na svet dieťa. U Podrackej zaujme najmä spôsob, akým si do veršov volí jazykové prostriedky, prepája na prvý pohľad nezlučiteľné entity a pracuje s veršovým presahom. Motív dieťaťa a detstva nie je v tomto prípade celkom ojedinelý, v básni Veno lyrický subjekt zdôrazňuje váhu toho, vychovať z dieťaťa človeka – odovzdať mu najdôležitejšie, ukázať mu nádej a naučiť pretrpieť zlé. Aj cezeň dáva poetka najavo, že životným princípom, ktorý vstupuje aj do jej textov (rovnako v jej esejistických prácach z deväťdesiatych rokov), je sebaidentifikácia cez ženstvo. A napokon v súvislosti

---

<sup>145</sup> Cesta, Miesto hlasov, Dvojica.

<sup>146</sup> Podracká, 1981, s. 16.

<sup>147</sup> Tamže, s. 19.

s touto básňou upozorním aj na bohatý výskyt bielej farby v celej zbierke<sup>148</sup>, ktorú vyjadruje priamo prívlastkom biely alebo tiež evokuje prostredníctvom obrazov ako „*podlaha z vápencových dosák*“ (ktorý okrem iného určuje aj marériu) či „*vtáčik z mamutieho kla*“<sup>149</sup>.

V druhej časti lyrická protagonistka *miesto hlasov* volí skôr tlmenejší tón. Či už sa zamýšľa nad témami presahujúcimi individuálny priestor (egoizmus ľudstva, nevšímavosť a odmietavosť voči druhým, zabúdanie na základné etické hodnoty), alebo sa ženský básnický subjekt chýli do seba v samote svojho domova a reflektuje vlastný vnútorný svet, „*skúma svoj život*“ (v básni *Táto dlhá samota*). V takých chvíľach sa napríklad cez fotografie vracia do minulosti, spomína si na detstvo, rané mladé roky, vybavuje si momentky zážitkov, kým ju prúd myšlienok nedoviedie k otázke pomínutelnosti života. Je pozorovateľkou detailov všedných dní, ale zároveň je pre ňu dôležité fixovať najsilnejšie pocity výnimočných okamihov. Pre Podrackej lyrickú hrdinku je nanajvýš dôležitá túžba po sebaopoznaní a je si vedomá vlastnej ostýchavosti v niektorých rozhodnutiach, pre čo sa trápi: „... *pomalšie zrejem, bez úžasu / pátram v sebe, / zo zvyku sa cítim [...] Keby nebolo také jednoznačné / čakať na túžby*“<sup>150</sup>. Netajú sa ani svojou túžbou po šťastí po boku druhého človeka, po vrúcnosti a spoločnej intimite, takisto starostlivosť o iných ju naplňa pocitom radosti, „*vída ich prichádzať z hmly*“, „*rozpráva sa s nimi*“, „*v zime vymetá záhradu a rozkladá pre nich ležadlá na slnenie*“. „*Nemám odvahu neľúbiť*“, priznáva ženská protagonistka v básni *Všetkých*, čo neprestali cítiť, čakám<sup>151</sup>.

Ľúbostnou lyrikou možno označiť básne záverečnej tretej časti (hoci nie vždy majú idealizovanú podobu) – autorka v nej poetizuje citové vzplanutia *dvojice*, a to najmä do podoby silných vizuálnych a auditívnych metafor. Do básní zaznamenala ľúbostné poryvy partnerov, avšak bez zbytočného sentimentu, a rovnako sa nevyhýba ani decentným náznakom erotiky<sup>152</sup> a milostného aktu. Muž a žena častokrát vystupujú v opozícii svetla a tmy, čím poetka naznačuje ich protipólne postoje, zväčša

---

<sup>148</sup> „*Duša ako jaspis biela*“ (s. 9), „*biele brány*“ a „*beloba paží*“ (s. 12), „*biele slzy*“ (s. 19)... Biela farba má pozitívne konotácie, symbolizuje nevinnosť, čistotu, slobodu, rýdze city, je vyjadrením nového začiatku, vyvoláva dojem svetla, ale aj ľahkosti.

<sup>149</sup> Podracká, 1981, s. 20.

<sup>150</sup> Tamže, s. 39.

<sup>151</sup> Tamže, s. 42.

<sup>152</sup> „*Na chrbtoch rýb / ako na strechách / svetielkovali naši telá*“ (s. 47), „*naplnil si ma farbami / a rúže mojich úst / vyzdobili ťa ako farbotlač*“ (tamže), „*obliekaš si ma vlhku / [...] v bozkoch sa opakujem*“ (s. 50), „*muž zadúša sa v drobnokresbách / po plátne tela štetcom pier*“ (s. 59) a ďalšie.

v prejavoch väčšej alebo menšej pasivity voči tomu druhému. Podracká sa však nebráni priznať aj kritické momenty vzťahu, ktoré neraz vyústia do rozchodu a opätovnej samoty lyrickej hrdinky. Vo veršoch básne Pílenie napríklad poetka skicuje ženský lyrický subjekt do podoby stromu s odlomenými konármi („*akoby som tlieskala, / keď sa mi lámu konáre, / a vzd'aľujem sa ti s krikom*“<sup>153</sup>), ktorý má zvädnutú korunu, spílené z tela, zostal z neho len „*tichý vkorenený peň*“. Cez zrakové a sluchové metafory Podracká evokuje schátranú drevinu, ktorej vzhľad má odrážať citové rozpoloženie lyrickej protagonistky po rozchode s partnerom. Hoci prežíva smútok a trápenie, zostáva silná, nezlomná, chce si na neho zachovať peknú spomienku (Obrázky)<sup>154</sup>. Je si vedomá, že sa rozchode nesú obaja rovnaký podiel viny, nemá tendencie štylizovať sa do role trpiteľky, chuderky, ba dokonca sa v niektorých prípadoch nebráni priznať ochladnutie citov – skutočnosť, že práve ona je tá, ktorá zo vzťahu uteká, tá, ktorá ublíži –, čo poetka najlepšie ilustrovala básňou Mesačná milenka, ktorá prepožičala meno poetkinmu debutu. V nej tiež celkom výnimočne dochádza k premene lyrického subjektu zo ženského na mužský. Partner sa v básni vyslovuje z citu voči žene, keď ju našiel, „*bola biela, bez viny*“ (na sémantický význam bielej farby v Podrackej knižnej prvotine upozorňujem v texte vyššie). Ženská protagonistka bola partnerovou inšpiráciou, menila jeho svet, prázdny dňom plným samoty vdýchla život, no po čase ho aj tak opustila – „*do vzduchu nakreslila krídla / ako najmenší dirigent / a cez zavreté dvere odišla*“<sup>155</sup>. Krídla v tomto obraze evokujú voľnosť, slobodu, a teda naznačujú jej nezájum o záväzok s mužským subjektom.

Poetka do svojich veršov zakomponováva tiež intertextuálne odkazy či odvolávky na inonárodné kultúry (Don Quijote, Majakovskij, Beethoven) a takisto siaha po motívoch a symboloch z Biblie a antickej mytológie<sup>156</sup> (Lótova žena, Hérakleitos), pričom tento aspekt svojho básnenia od zbierky k zbierke čoraz hlbšie prepracováva.

\*\*\*

---

<sup>153</sup> Podracká, 1981, s. 48.

<sup>154</sup> „*Podrackej ženský lyrický subjekt, hoci rovnako prechádza mnohými krízami a nenaplnenými vzťahmi, zostáva vždy silný, čoho dôvodom je presvedčenie, že vlastné pády a zlyhania posúvajú vpred*“ (Passia – Taranenkova, 2014, s. 175.).

<sup>155</sup> Podracká, 1981, s. 51.

<sup>156</sup> Čím istou mierou môže pripomínať poetiku Mily Haugovej.

Hoci je vydanie Podrackej Zimných hostí datované len o tri roky po autorkinom debute, posun v poetike zaznamenala veľmi výrazný. Od imaginatívneho básnenia sa posúva väčšmi k reflexívnym úvahám lyrického subjektu, no ani ten oproti debutovej Mesačnej milenke nemá jednotnú podobu, v rámci jednotlivých básnických textov podlieha metamorfózam a aj spôsob narábania s jazykovými prostriedkami (v zmysle gramatickej osoby) je omnoho premenlivejší. Tentoraz jej jazyk vyznieva ťažkopádnejšie, čo však súvisí tiež so skutočnosťou, že poetka sa na priestore veršov púšťa do ešte hlbších myšlienkových ponorov, jej reflexie sú komplikovanejšie a texty nie vždy pôsobia významovo jednoznačne. Toto Podrackej nevyhranenie sa však len potvrdilo jej autorské kvality a druhou zbierkou sa už naplno rozvinula jej psychologizujúca poloha básnenia.

Poetka texty koncipovala do štyroch častí, pričom zbierku otvára a uzatvára šesticou myšlienково prepojených básní. V obidvoch prípadoch sa Podracká posúva k nadindividuálnym témam, vystupuje z osobných hĺbkových ponorov a smeruje k veršom so širšou, univerzálnejšou platnosťou. V úvodnej časti, označenej spoločným názvom Farizeji, poukazuje na spoločenské neduhy ako sú pokrytectvo, márnosť či zbabelosť, na neúprimného povrchného človeka bez tváre, ktorému chýba vôľa a topí sa v ničote, a ktorý sa vzdáva základných životných istôt zámenou za zisk, moc a kúsok „šagrénovej kože“. Týmto odkazom na Balzaca upozorňuje na univerzálnu silu zla bez ohľadu na historický čas a verše uzatvára inou literárnou odvolávkou, a to na Gogoľovho bezcharakterného Čičikova. Poetka teda hneď úvodom pokračuje vo svojom poslanstve z debutu a neprestáva hľadať morálne hodnoty, hoci cesta k nim znamená položiť si tie najpálčivejšie otázky o zmysle bytia človeka. Ako jeden z ústredných motívov zbierky (a tiež Podrackej poézie vôbec) sa odкрýva motív duše. Všetko, čo si všimame, s nami nejakým spôsobom komunikuje; má význam, keď po niečom túžime, ide o akýsi proces zrkadlenia. Duša je tým, čo determinuje subjekty básní, hoci len v rovine abstrakcie<sup>157</sup>, rovnako ako je to aj v reálnom živote, a pre čo najkonkrétnejšie zachytenie významov siaha po odvolávkach na inonárodné literatúry, mytológiu, náboženstvo, prípadne pracuje s množinou symbolov. V záverečnej Hodine citu poetka akoby hľadala jazyk, vydala sa na prieskum neznámym územím, azda aj z toho dôvodu atmosféru básní o čosi viac intimizuje, lyrický subjekt myslí na druhých, ktorí sú preň v transcendentálnych sférach bytia neustále prítomní. Zdanlivo

---

<sup>157</sup> „Duša ma strhne na dno / duše, do víru, pod ktorým je / nepoznaná zem“ (s. 28).

automatické radenie slov a obrazov vo veršoch záverečnej časti vyvoláva svojou poetikou dojem surrealistických malieb<sup>158</sup>.

Podracká je výrazovo prenikavá najmä v tých polohách, kde uchováva zmyslový charakter obrazov, konštante sa takisto drží svojej hodnotovej škály (dobrota, láska, detstvo, súciti s druhými a d.). Nadalej zvyznamňuje vo veršoch bielu farbu – spojenú s mravnou čistotou – , hoci už menej intenzívne než v debute. V básni s poetickým názvom *Túžboslovie* odkazuje na detské spomienky, cez vizuálny aspekt metafor skicuje obrázok či skôr budí dojem fotografie, pričom vyznením má báseň blízko k textom poetkinej knižnej prvotiny. Prostredníctvom zrakovo-čuchovej metafory „*keď myslím na domov, z diaľky / tak neuchopiteľne / živitou obrastá les*“<sup>159</sup> autorka poetizuje vôňu, ktorá lyrickej hrdinke evokuje domov, a miniatúrnou alegóriou subjektu-dcéry a matky, zovretých v ľadovom prúde potoka, sa snaží vymaniť z pocitu samoty<sup>160</sup>: „*Bežíme s mamou k zrázu / a v potoku nám telá zovrie / ľadový prúd*“.

Aj napriek redukovanej obraznosti a čoraz opakovaným prienikom individuálneho so sociálnym sa poetka pridáva aj overených tém svojho písania, konkrétne smerujem k tej línii jej písania, v ktorej sa ženský subjekt básní sebaidentifikuje skrz vzťah s partnerom. Partnerstvo Podracká chápe predovšetkým v zmysle vzájomného dopĺňania sa a aj napriek skutočnosti, že jej lyrické protagonistky predstavujú silné, vytrvalé a nezlomné typy hrdiniek, vzťah s mužom teda neznevažuje, práve naopak, aj cezeň prichádza sama k sebe. Takéto sebaopoznanie sa u nej môže tiež spájať s už avizovaným erotizmom, ako to naznačuje vo veršoch básne *Hlbina*: „*bola to moja ruka, jašterička, / vyhrievajúca sa v teple tvojho lona, / vo výkriku vášne som objavila / svoj hlas, / nehanbila som sa byť*“<sup>161</sup>, a ešte intenzívnejšie a priamočiaro naň naráža v básni *Viditeľnosť hviezd*: „*zvrátená túžba tak konkrétne preniká moje zmysly*“<sup>162</sup>. Nemá však tendenciu vzťah idealizovať a zostáva úprimná voči sebe i partnerovi – do výberu aj tentoraz začlenila básnické texty, pojednávajúce o kríze vo vzájomnom spolužití a rozchode, pričom ochladnutie vzájomných citov, emočnú

---

<sup>158</sup> Za podobné výrazovo expresívne možno označiť aj verše: „*voda / rozčesla jej nohy do prameňa, / tiekla chodníkom ako slnečná*“ (s. 62) z básne s názvom *Naveky ranená je žena*, v ktorej Podracká poetizovala okamih pôrodu, čím sa tiež opätovne ukazuje dôležitosť sebaidentifikácie poetkinej lyrickej hrdinky cez vlastné hlbinné podstaty.

<sup>159</sup> Podracká, 1984, s. 29.

<sup>160</sup> Bokníková, 2000.

<sup>161</sup> Podracká, 1984, s. 60.

<sup>162</sup> Tamže, s. 61.



cudzotu poetizuje priamo<sup>163</sup> alebo cez obrazy priestoru, kam nepatrí<sup>164</sup> (báseň V Kronenborgu).

Lyrická hrdinka zbierky *Zimní hostia* prechádza procesom uvedomenia si, že je lepšie sa vzdať toho, čo je nevyhnutné, neľutovať, čo sme stratili, lebo niekedy práve prostredníctvom týchto strát objavíme seba; učí sa prijať skutočnosť, hľadať vo svojich prežitkoch hlbšie súvislosti a významy. Podrackej ženská protagonistka sa okrem reflexívnych „rozjímaní“ nad ženskou podstatou bytia zamýšľa aj nad čoraz väčšou absenciou šťastia v živote človeka, radosti z najdrobnejších vecí, nadšením z objavovania nových miest a konštatuje: „*ubúda z veľkej, vášnivej / prirodzenosti / akoby už nebolo hrdinstvom / čisto žiť*“<sup>165</sup>. Je žena-matka, žena-(mesačná) milenka, žena-poetka; situuje sa do postavy Ofélie (v básni *Potočné vášne*). Podracká sa v súvislosti s aspektom ženskosti priznáva tiež k inšpiračným východiskám spomedzi svetových poetiek ako napríklad Edith Södergranová či Marina Cvetajevová (ktorá mala vplyv takisto na tvorbu Mily Haugovej) – inšpirujú ju ženy silné a emancipované, vášnivé a odvážne v prístupe k životu. A zdá sa, že čosi z nich má v sebe aj ženský lyrický subjekt poetkinej druhej knihy básní.

---

<sup>163</sup> „*Spomínam si, bol si to ty – / stál si vo dverách, ja som / rezala orgován a na stole / ležalo Tolstého vzkriesenie. / Medzi tým všetkým / a tebou / nebola žiadna spojitost', áno, / bolelo to / práve kvôli tej ničote*“ (z básne *Úlomky*, s. 51).

<sup>164</sup> Čo Viera Prokešová poetizovala najčastejšie cez obrazy spojené s poveternostnými podmienkami, presnejšie s nepriaznivým počasím – dažďom, mrazom či pľúšťami; chlad v cudzej krajine predstavoval paralelu k chladu, ktorý pociťovali partneri medzi sebou.

<sup>165</sup> Podracká, 1984, s. 38.

### 3 PRIENIKY A SÚVISLOSTI

Kým v predchádzajúcej kapitole som sa na bohatom textovom materiáli vybranej štvorice poetiek snažila výstižne zachytiť a popísať základné atribúty charakterizujúce ich tvorbu sedemdesiatych a osemdesiatych rokov, s doplňujúcim komentárom k časopisecky publikovaným básňam z preddebutového obdobia, v tejto záverečnej časti dizertácie poukážem na súvislosti, ktoré sa mi po samotnej interpretácii žiada spomenúť. Ide o akési presahy do sféry úvah o poézii v teoretickejšej rovine, nie priamo na príklade básnických textov. Poézia je totiž istým spojivom vnútorného sveta, sveta imaginácie s realitou, a nech už báseň pojednáva o hocičom, zakaždým akoby nás zoznamovala s istou sférou nášho ja, akoby nás nepriamo nútila zvoliť si postoj k danému výseku sveta, akoby nás neustále konfrontovala s naším vlastným bytím.

### 3.1 K fenomenológii básnickej obraznosti

Poetický text má schopnosť „komunikovať“ prostredníctvom básnických metafor, ktorých primárnou kvalitou je schopnosť vytvárať obrazy<sup>166</sup> vo vedomí percipienta, a je teda jedným zo základných stavebných princípov básnenia. Obraz sa sémanticky spája s vizuálnou kvalitou, a preto aj v tejto súvislosti platí, že metafory majú najčastejšie vizuálnu podobu (na tie najvýraznejšie som sa snažila upozorniť v rámci interpretácie jednotlivých básnických zbierok poetiek). Metafora je kreatívnym prostriedkom na vyjadrenie emócií subjektu básne, metaforická práca poskytuje najautentickejšiu „definíciu pocitu“ a predstavuje vždy osobný proces, v ktorom objekt nesie osobitý význam, čo súvisí s jej antropocentrickou podstatou. Potreba človeka uchopiť svet a pomenovať jeho vnútorné štruktúry je aktuálna už od čias antiky a je stále rovnako páľčivá, no i napriek tomu neexistuje jednotná teória, ktorá by dokázala obsiahnuť a uspokojivo vysvetliť všetky problematické miesta. Tak ako je každá metafora otvorená interpretácii, čím vytvára priestor pre vzájomný dialóg, tak zrejme zostanú neuzavreté aj teoretické úvahy o nej.

Jeden z takýchto uhlov pohľadu zachytáva vo svojom uvažovaní o básnickej obraznosti a metafore práve fenomenologický mysliteľ, už spomínaný Gaston Bachelard, ktorého literárnovedný prístup považujem za zdroj inšpirácie aj pri interpretácii poézie vybranej štvorice poetiek. Jeho filozofická práca zasahuje širokú oblasť záujmov, no kľúčové sú poetiky štyroch živlov, vystavané na psychoanalytických princípoch<sup>167</sup>. Psychoanalytická fenomenológia sa zameriava na nadčasové podoby hmoty a nadväzuje na teórie pradávnych kolektívnych vzorcov (archetypov), ktoré sú reflektované v ľudskej duši a ku ktorým patria aj živly – oheň, voda, vzduch a zem. A ďalej, mu v obrazotvornom skúmaní umožňuje obrazné poňatie hmoty, „*uchopit onu sympatii, s níž člověk přistupuje k přirozenému světu, a zkoumat její projevy v poezii, kde jsou intenzivnější*“<sup>168</sup> (ako uvádza J. Hrdlička v doslove k Poetike snění). Bachelardovi po odpútaní sa od racionalistického postoja už nejde v prvom rade len o spôsob, akým poznávame skutočnosť, ale hlavne o psychologické podmienky, ktoré určujú náš vzťah

---

<sup>166</sup> Okrem toho prispieva tiež k emocionálnej sile výpovede, expresívnosti či miere subjektívnosti básnického textu.

<sup>167</sup> Prostredníctvom tých prechádza k obraznému snovému mysleniu a od ktorých sa neskôr prikláňa k voľnejšiemu ponímaniu fenomenológie básnického obrazu.

<sup>168</sup> Hrdlička, 2010, s. 214.

k nej. Aby bolo možné filozoficky objasniť otázku básnického obrazu, treba poznať fenomenológiu obraznosti, ktorá popisuje súbor skúmaných javov so snahou dospieť k veciam samým – k odhaleniu akejsi esencie istého javu, pričom základom tohto procesu je analýza základných štruktúr sveta žitej skúsenosti. Tým sa rozumie štúdium fenoménu básnického obrazu vo chvíli, kedy sa vynára vo vedomí ako priamy výtvar srdca, duše, bytosti človeka zachyteného v jeho aktualite. Na povrch sa derie otázka – základná otázka pre uvažovanie o zmysle poézie vôbec – ako je možné, že taká zvláštna udalosť, akou je zjavenie básnického obrazu, môže spätne pôsobiť na iné duše? Fenomenológia vidí odpovede práve v poézii – bázou nemôže byť nič obecné ani usporiadané, lebo práve básnický obraz vyžaduje, aby bol priamo prežívaný ako akási náhla udalosť života<sup>169</sup>. Bachelard hovorí o schopnosti básne „zmocniť sa“ čitateľa, čo je neklamným fenomenologickým príznakom. Básnický obraz je vo svojej podstate nestály, rodí sa v aktuálnom okamihu v duši básnika, pri príležitosti vzniku verša, zrkadliac psychiku jeho pôvodcu<sup>170</sup>. Poetické myslenie schopné v neočakávaných obrazoch a metaforách zachytiť skutočnosť. I z tohto dôvodu je pre autora pri fenomenologickom určení obrazov podstatný intuitívne a subjektívne užívaný slovný aparát, a hoci je nutné prekročiť isté citové rezonancie, s ktorými každé umelecké dielo prijímame, samo vnímanie poézie je zaťažené značnou mierou osobnej interesovanosti.

Vo všeobecnosti možno povedať, že obraznosť je príznakom podieľajúcim sa na genéze a recepcii umeleckého diela, a teda je primárne predmetom skúmania estetiky. Zároveň je tiež súčasťou každého prirodzeného jazyka a komponentom ľudskej psychiky. Problematickým sa však javí terminologické vymedzenie pojmu obraznosti – v rôznych kontextoch sa uvádzajú synonymá ako obrazotvornosť, imaginácia či predstavivosť, ktoré však v jednotlivých označeniach nenesú vždy rovnakú sémantiku. Hoci som si vedomá istých terminologických odchýlok u jednotlivých teoretikov, venujúcich sa otázkam básnických metafor, vo svojich interpretáciách užívam pojmy metafora a básnický obraz v synonymnom postavení<sup>171</sup>.

---

<sup>169</sup> Čo potvrdzuje moje slová v súvislosti s básnením Mily Haugovej: poetka čo nežije, nenapíše a naopak, napísané akoby opätovne prežívala nanovo. Cíti bytostnú potrebu tieto náhle udalosti svojho života verbalizovať v podobe metaforických obrazov.

<sup>170</sup> „Protože básnění přebírá onu tajuplnou míru, proto mluví v obrazech. Proto jsou básnické obrazy dílem obrazotvornosti ve zvláštním, význačném smyslu: nejsou to pouhé fantazie a iluze, nýbrž obrazy jako viditelná proniknutí toho, co je cizí, do podoby důvěrně nám známého“ (Kubínová, 2002, s. 235).

<sup>171</sup> Pojem básnický obraz striktno neobmedzujem len na určenie vizuálnej metafory.

Skúmanie umeleckého obrazu zaujíma v rámci estetiky a literárnej vedy dôležité postavenie. V čom sa však všeobecné chápanie básnického obrazu vzdáľuje chápaniu Bachelardovmu je jeho širšie poňatie, a síce básnický obraz je vymedzený ako estetická kategória zahrňujúca všetky formy obraznosti prestupujúce každú jeho zložku, kým filozof vzťahuje pojem básnickej obraznosti viac špecificky – prvoradá je materiálna stránka obraznosti, jej hmotný aspekt, jedine cez materiálnu stránku básnického obrazu sa dá skutočne preniknúť k tomu, čo je večné, nadčasové. Zároveň verí v to, že v literatúre môže ísť o priame obrazy hmoty (a práve v súvislosti s touto hmotou rozoznáva štyri živly). A takisto tvrdí, že formálna stránka nie je dôležitá – básnické dielo využíva prostriedky formálnej krásy len na to, aby zaujalo čitateľa.

Základnou formou umeleckého obrazu je metafora, ktorá je s obraznosťou spätá mnohými súvislosťami – takto je metafora chápaná v bežnom ponímaní –, pričom však u Bachelarda pojmy obraz a metafora delí hranica. Pre neho básnický obraz nie je „len“ metaforou. Kým metafora stelesňuje obťažne vyslovený dojem, vzťahuje sa na psychické bytie od nej odlišné, obraz získava celé svoje bytie z obraznosti. Metaforu nemožno fenomenologicky študovať (nemá fenomenologickú hodnotu – je „vyrobeným“ obrazom bez hlbokých, skutočných koreňov), je falošným obrazom, pretože nemá priamu schopnosť obrazu tvoriaceho výraz<sup>172</sup>. Obraznosť nikdy nemôže povedať: je to len toto – vždy je tu viac než len toto<sup>173</sup>. „*Obrazu na rozdiel od metafory môžeme venovať své čtenářské bytí; obraz je dárcem bytí. Obraz, čistý výtvar absolutní obraznosti, je fenoménem bytí, jedním ze specifických fenoménů hovořící bytosti*“<sup>174</sup>. Obrazný svet má svoje vlastné zákonitosti a štruktúry, obraz je rečou, presahujúcou bezprostredné naplnenie zmyslu viet a slov.

Po objasnení významových rozdielov je takisto na mieste pozastaviť sa v krátkosti pri pojme poetika. Z literárnovedného nazerania sa za poetiku berie náuka o výstavbe a formálnom tvare umeleckého diela, ako aj samotný súhrn umeleckých zásad a prostriedkov diela určujúcich. Jej predmetom je skúmanie a popis kompozície, jazykovej roviny a členenia textu a do istej miery ako jej súčasť možno chápať niektoré

---

<sup>172</sup> „*Zatímco v touze říci něco lépe, říci to jinak, jsou metafory často pouze přenesením myšlenek, obraz, opravdový obraz, je-li základním životem imaginace, opouští kvůli smyšlenému, imaginárnímu světu svět reálný... pomocí vysněného obrazu poznáváme tuto absolutní podstatu snění, které je básnickým sněním*“ (Bachelard, 1997, s. 12).

<sup>173</sup> Básnický obraz uvádza do pohybu jazykovú aktivitu a imagináciu čitateľa – obraz *červený tulipán* nie je len spojením slov, označujúcich červený kvet, z hľadiska básnickej obraznosti môže predstavovať pohár; *červené ruže*, vo svojej korune majú zapálené uhličky, horia a pod.

<sup>174</sup> Bachelard, 2009, s. 91.

čiastkové disciplíny (metriku, verzológiu a pod.). Ako náuka o tvare diela je poetika jednou z poddisciplín literárnej vedy, ktorá sa formovala už od čias Aristotela (jeho Poetika) a z ktorej sa literárna veda ako taká vyvinula. Pri užití pojmu poetika u Bachelarda však nejde o proces formovania literárneho diela. Je presvedčený, že sugestívne pôsobenie básnického obrazu je závislé na tom, do akej miery sa v ňom odrazia isté bytostné tendencie psychiky človeka. Preto bolo jeho ústrednou snahou vypracovať akúsi metapoetiku, ktorá by objasňovala súvislosť básnickej obraznosti so silami ovplyvňujúcimi ľudské snenie. Podstata jeho koncepcie materiálnej obraznosti teda spočíva na úvahe, že „*hmota tak, jak je prožívána našimi smysly [...] přestává sice hrát roli v moderním vědeckém poznání, ale pro naše citění zůstává nadále ztělesněním sil, s nimiž jsme konfrontováni ve svých nejelementárnějších prožitcích*“<sup>175</sup>

V súvislosti (nielen) s poéziou Viery Prokešovej poukazujem na autorovo jasné vymedzenie, ku ktorému sa prikláňa a ktorému je venovaná azda celá práca Poetika priestoru, a tým je vymedzenie obrazov šťastných priestorov, obrazov, ktoré ho priťahujú – obrazov intimity a s nimi spojená dialektika otvoreného a uzavretého princípu. Za základný obraz vyberá obraz domu<sup>176</sup>, ktorý sa mu stáva nástrojom na analýzu ľudskej duše, dom sa stáva miestom nášho intímneho bytia. Pre fenomenologické štúdium hodnôt intimity vnútorného priestoru je dom privilegovaným bytím, má svoju vnútornú energiu ako komplexný celok, ktorá je však v detaile zreteľná vo všetkých jeho komponentoch – príkladmi sú zásuvky, skrine, truhlice (Prokešovej váza, záclona...). Dovolím si však na tomto mieste vtesnať poznámku k spôsobu jeho nazerania na aspekt jazyka. Chcem podotknúť, že ak sa v súvislosti s menom autora častokrát objavuje názor, že predstavuje filozofa s dušou básnika, nemožno to poprieť v súvislosti s pasážou, v ktorej rozoberá (nadväzujúc na intímny priestor domu) sloveso *chúlit' sa*, ktoré podľa jeho uvažovania patrí k fenomenológii slovesa obývať. Intenzívne obýva len ten, kto sa vie chúliť – takáto poznámka sa v skutku môže zrodiť len v duši básnika. V obraze domu sa subjektu prezentuje celý jeho vesmír, komplexnosť je skrytá v miniatúre, v intímnom a dôverne známom priestore izieb. Základom je teda uchopiť

---

<sup>175</sup> Pechar, 1997, s. 226–227.

<sup>176</sup> I v tomto prípade ide o akýsi „uzavretý kruh“ ideí, usúvzťažnených v celom Bachelardovom myslení – s príkladom domu sa spája myšlienka intimity a bezpečia, čím sa autor navracia do obdobia detstva a spomienok naň: „*Tak jsem si zvolil fenomenologii s nadějí, že novým pohledem znovu prozkoumám věrně milované obrazy, zachycené v paměti tak pevně, že již ani nevím, zda si vzpomínám nebo představuji, když je nacházím ve svých sněních [...]*“ (Bachelard, 1997, s. 8).

jadro bezprostredného, ústredného šťastia a v každom príbytku nájsť pôvodnú ulitu<sup>177</sup>. Zaujímavým spôsobom prepája obraz domu s obrazom matky, hovorí o „materskej povahe domu“<sup>178</sup>, s čím sa spája ďalšia z rovín klenúca sa básnickou obraznosťou u filozofa, a tým je jeho chápanie a interpretácia mužského a ženského princípu.

Idealizujúce snenie dotýkajúce sa vzťahov mužskosti a ženskosti<sup>179</sup>, sa ukazuje ako výkon obrazotvorného života. Spojenie mužského a ženského princípu je teda viditeľný v myšlienke, že človek v plnosti svojej bytosti nemôže byť len mužom alebo ženou, ale musí vlastniť vyššiu jednotu oboch pohlaví a uskutočnením tejto jednoty je teda ich vzájomná jednota. Obrazným spôsobom argumentuje tiež dialektiku vnútra a vonkajška domu ako rovnováhy týchto princípov, keď píše: „*V intimní rovnováze stěn a nábytku si uvědomujeme dům vybudovaný ženami; muži umějí stavět domy pouze z vnějšku*“<sup>180</sup>. Aj keď upozorňuje na istú opozíciu, v konečnom dôsledku táto dualita vytvára harmonizujúcu rovnováhu samotného obrazu. Pomáha si výpožičkou dvojice Jungových pojmov – *Animus* a *Anima* –, ktorými chce len podporiť svoju úvahu o dualite každého človeka. Podľa neho sa v každej psychike, muža alebo ženy, vyskytuje *Anima* aj *Animus*, ktorí niekedy spolupracujú, inokedy si protirečia (podľa Bachelarda sen spadá pod *Anima*, čisté snenie naplnené obrazmi je prejavom *Animy*).

Okrem snenia sa teda vnímanie obrazov deje tiež prostredníctvom fenomenologických živlov. Hoci sa vo svojich skorších prácach Bachelard vyslovuje ku každému z nich, ja poukázať na tie dva, ktoré v jeho diele o básnickom obraze rezonujú najväčšmi a s na ktoré v podobe motívov narážam aj pri interpretácii vybraných textov, a teda o vode a o ohni. Predtým však podotknem, že autor subjektívne člení obraznosť podľa typu materiálneho prvku – štyri básnické/ psychologické prvky zviazané so štyrmi živlami – ohňom, vodou, vzduchom a zemou, pričom každý z prvkov má svoju hĺbku. Zásadným zmyslom, významom obraznosti je pre neho „*schopnost vytvářet obrazy, které skutečnost přesahují*“<sup>181</sup>. V obraze vody sa spája jedna z opozícií: na

---

<sup>177</sup> „*První snahou života je vytvořit ulity*“, ulita je u autora emblémom nášho tela, ktoré vo svojej schránke uzaviera dušu oživujúcu celú bytosť (Bachelard, 2009, s. 124).

<sup>178</sup> Dom označuje ako priestor vzpruhy a intimity, ako priestor, ktorý má intimitu sústrediť a brániť (Bachelard, 2009, s. 67).

<sup>179</sup> Opätovne sa ukazuje zaujímavá súvislosť aj v tomto prípade. Keďže od začiatku pracujem s ukotvením tvorby vybraných autoriek v kontexte slovenskej poézie písanej ženami a ženský princíp sa, prirodzene, stavia do významovej opozície voči mužskému. Okrem toho je v rámci tematických rovín zrejma obsažnosť tohto aspektu v poézii všetkých štyroch poetiek.

<sup>180</sup> Bachelard, 2009, s. 85.

<sup>181</sup> Bachelard, 1997, s. 24–25.

jednej strane voda „*dokáže stvořit celý svět a rozpustit temnoty*“<sup>182</sup> a je tiež obrazom hlbkej materskosti (keďže je prítomná v pukoch kvetov, tryská z prameňov, ktoré predstavujú nepretržitý zrod, vitalitu, vznikanie niečoho nového) – Bachelard doslova píše o „*ženském charakteru vody*“<sup>183</sup>, no v druhom význame je akýmsi symbolom poslednej cesty, spájajúcej sa s kultom smrti, čomu je najlepšie porozumieť na základe statí o Cháronovom a Oféliinom komplexe, ktoré autor konkrétne popisuje v eseji *Voda a sny*. Či už ide o obraz prievozníka, sprostredkovateľa cesty na druhý svet, alebo o obraz mladej Ofélie topiacej sa vo zvlnenom toku rieky – v oboch uvedených obrazoch, nadobúdajúcich platnosť symbolu, je voda „*pravou, ryze ženskou hmotou smrti*“<sup>184</sup>. Voda je teda živlom ambivalentným, živlom smrti i zrodu. Dominujú v nej však hodnoty a predstavy smrti, pomínelosti, zániku.

Živel ohňa<sup>185</sup> v mnohých aspektoch Bachelard konfrontuje s ostatnými živlami, ktoré symbolizujú rôzne pozície vzťahov, ale sú tiež dôkazom autorovho dynamického ponímania psychiky; oheň je pre neho počiatkom i koncom (plameň je východiskom žijúcej bytosti; život je oheň). Na motíve ohňa ukazuje, „*jak prvotní subjektivní a citové vztahy k fenoménu ohně vytvářejí v člověku ucelené kulturní komplexy, jež se posléze projevují jak ve vědeckém bádání, tak v literární tvorbě [...]*“<sup>186</sup>. Každé zamyslenie, každé snenie nad ohňom, plameňom sa premieňa na obrazy. Na rozdiel od ohňa, ktorý spôsobuje zánik jednorázovo a intenzívne, voda evokuje zánik neustále, plynule. S vodou je späť odchádzanie, rozpúšťanie všetkého živého, čo navodzujú obrazy plynutia prúdu vo vodnom toku alebo tiež padanie dažďa. Vodu preto označuje za ženský živel, pričom naopak oheň považuje za vyslovene mužský element.

Touto svojou úvahou som sa snažila upozorniť na spôsob, akým autor vníma básnický obraz, z akej stránky pristupuje k obraznosti, čo chápe pod pojmom poetiky a podobne. Na záver mi však ostáva otvorená otázka zdroja, ktorý poskytuje samotný obraz básnika. V tejto súvislosti je nutné pochopiť hranicu medzi pojmi sna a snenia, ktoré majú každý vlastné určenie a nie je možné ich významovo stotožňovať. Básnické snenie považuje autor za akýsi medzistav medzi bdením a spánkom, stav, v ktorom sa rodí

---

<sup>182</sup> Tamže, s. 17.

<sup>183</sup> Tamže, s. 22.

<sup>184</sup> Tamže, s. 98.

<sup>185</sup> Symbol ohňa vystúpil do popredia v poézii Anny Ondrejčkovej, výraznejšie spomedzi trojice vybraných zbierok naň naráža v zbierke *Plánka*.

<sup>186</sup> Pelikán, 1997, s. 157.



inšpirácia sama, v takomto básnickom snení sa prebúdzajú a harmonizujú všetky zmysly. Snené svety, svety denného snenia za plného bdenia spadajú pod elementárnu fenomenológiu; kozmické snenie je fenoménom samoty, fenoménom, ktorý má svoje korene v duši snivca.

Kauzálny rozdiel medzi snením a snom je taký, že kým snenie prenáša myšlienky bez ohľadu na súvislosť, sen chce vždy rozprávať nejaký príbeh, „*snění je velmi přirozeným duchovním jevem na to, abychom je pojímali jako odvozeninu snu a bez diskuze je zařazovali do řádu snových jevů [...] a právě za pomoci fenomenologie může být distinkce mezi snem a sněním vyjasněna*“<sup>187</sup>. Na tomto mieste tiež možno pripomenúť pasáž z úvah Sigmunda Freuda, v ktorej sa venuje riešeniu problému duality snenia a sna (ide teda o psychoanalytický prístup k interpretácii). Ten snenie v Bachelardovom chápaní označuje pojmom „denného sna“, ktorým rozumie výtvary fantazijnej činnosti, ako dôsledok toho, za čo sa hanbíme, čo sme vytesnili. Pre Freuda je básnik človekom snívajúcim aj cez deň, ktorého výtvormi sú práve denné sny – umelec je teda človekom, oddávajúcim sa snom (resp. sneniam u Bachelarda)<sup>188</sup>. Niektoré básnické snenia sú hypotézami životov, ktoré rozširujú náš život, pretože nás zdôverňujú s vesmírom – „*v našem snění se formuje svět a je naším světem*“<sup>189</sup>. Písať poéziu a čítať ju, interpretovať, majú teda jednu spoločnú podmienku – tou je schopnosť vidieť bežné veci z neočakávaného zorného uhla.

---

<sup>187</sup> Bachelard, 2010, s. 16.

<sup>188</sup> Freud, 1989, s. 85–86.

<sup>189</sup> Bachelard, 2010, s. 14.

### 3.2 Metafora v kontextoch

Bachelardov fenomenologický prístup k ponímaniu metafory by bolo možné označiť za *tradičný*. Zostručnene preň platí tvrdenie, že metafora je darom ducha, iracionálnou kategóriou. Humanitné vedy nás však učia, že svet funguje v opozíciách, a teda rovnako aj v tomto prípade existujú medzi literárnymi vedcami, estetikmi, filozofmi či lingvistami rozporuplné názory na spôsoby jej výkladu. Narážam na *moderný* postoj, ktorý zaujímajú zástupcovia o čosi mladšej generácie teoretikov a metaforu považujú za vedomý produkt ľudského intelektu<sup>190</sup>. Preto by som záverečnú časť vzťahujúcu sa k problematike metafory chcela uzavrieť úvahou nad dvoma kontroverznými prístupmi moderných teoretikov k otázke problematickosti parafrázovateľnosti metafory, no už samotné slovné spojenie sa môže javiť ako rozporuplné – ak má byť metafora autentickým zachytením pocitu jej pôvodcu v konkrétnom momente, v ktorom sa objavil (tu a teraz), skutočne bude schopná zachovať si tento svoj špecifický náboj aj v situácii, keď bude voľne pretlmočená, parafrázovaná? Ak by platila prvá podmienka, parafrázou predsa získame akúsi meta-metaforu, v ktorej sa väčšou alebo menšou mierou odrazí skúsenostný komplex, situácia, okolnosti, ba dokonca aj mentálne rozpoloženie toho, kto parafrázuje; autentické tu a teraz sa zmení na inokedy a inde.

Metafory sú všade okolo nás, no nie každá metafora je básnickou. Je javom v jazyku, je jeho matériou, kým ale čistá, básnická metafora sa manifestuje ako estetická skutočnosť, je nemateriálnym, ideálnym prvkom. Samotný jazyk má protikladný charakter; na jednej strane predstavuje materiálny fakt a na strane druhej je nemateriálnou (ideovou) štruktúrou.<sup>191</sup> Metafora je teda básnický aj jazykový jav. Aby bola javom básnickým, musí predstavovať súčasť básnickej štruktúry a je nutné ju vnímať ako estetickú skutočnosť v kontexte estetických hodnôt celého básnického textu. Lebo ona nie je novým, samostatným slovom, termínom, ale novým významom istého slova v istom vymedzenom kontexte. Je zmenou charakteru významu, je posunom od pojmového k emocionálnemu významu. Zámerom básne predsa nie je vyjadrovať nejakú konkrétnu tému, ideu, ale formulovať postoj, pocit človeka; básnikovu skúsenostnú kompetenciu najzreteľnejšie odrážajú aj reálie, predmety, ktoré sa stávajú

---

<sup>190</sup> Konkrétne prívrženci americkej novokritickej školy.

<sup>191</sup> Aj Paul Ricoeur v stati *Metafora a symbol* zdôrazňuje potrebu rozlišovať medzi kognitívnym a emocionálnym jazykom (Ricoeur, 2007, s. 66–97).

súčasťou jeho obrazov. Báseň je vo svojej podstate rytmickou artikuláciou pocitu. Tvorenie metafor má predsa aj hlbšiu, bytostnú motiváciu – nie je len akýmsi estetickým radením slov a ich nových významov.

Ako som upozornila, v rámci historického vývinu tohto pojmu sa principiálne stretávame s dvoma protichodnými postojmi, medzi ktorými osciluje spôsob uchopenia metafory. Jedným z nich je názor, že pri zrode metafor ide o vnútorný proces, ktorý nie je možné ovplyvniť vôľou ani nie je rozumovo odôvodniteľný, a preto je jej ucelený a racionálne presný výklad nemožný. Takýto prístup má svoju tradíciu už od Aristotelovho ponímania literatúry. Podľa jeho tvrdení by sa mala metafora odvodzovať od predmetov blízko príbuzných, ale nie každému zjavných na prvý pohľad. Dobrá metafora predpokladá intuitívnu percepciu podobnosti nepodobných vecí, ktoré prostredníctvom práve tejto podobnosti objasňuje.<sup>192</sup> Voči tomu stojí postoj amerických novokritikov, podľa ktorých metafora predstavuje vedomý produkt ľudského intelektu, a teda je možné, aby podliehala vedeckej analýze.<sup>193</sup> K celistvosti mozaiky týchto úvah nepochybne prispievajú aj Cleanth Brooks a Stanley Cavell, ktorí vo svojich esejách predstavujú množstvo zaujímavých skutočností, hoci nie vždy a bezvýhradne s nimi možno súhlasiť.

Cleanth Brooks vo svojom prístupe k poézii zdôrazňoval „vnútorný život básne“ a upevnil princípy „pozorného čítania“, ktoré sa stalo i základom jeho novokritického prístupu a formovalo jeho postoje. Novokritický prístup podriaďoval formu literárneho diela jeho významu, pričom však nemožno tieto dve entity od seba oddeliť<sup>194</sup>; predmetom literárnej vedy nie je literatúra, ale samotná podstata umeleckého textu, ten jeho aspekt, ktorý je zdrojom jeho estetickej hodnoty a ktorý určuje jeho status ako umeleckého diela. Brooks zastával stanovisko, že kritik môže efektívne interpretovať a vyložiť umelecký text. Vo svojej štúdií *The Heresy of Paraphrase*<sup>195</sup> sa venoval kontroverznej otázke možnosti parafrázovania poézie, metafory. Jeho pojem parafrázy je polemickým vyjadrením voči kritickým tendenciám, redukujúcim básnický text na

---

<sup>192</sup> Aristoteles, 2009.

<sup>193</sup> Hoci nemožno pochybovať o prínose americkej teoretickej vlny novej kritiky v minulom storočí (a vskutku ťažiac z ich prínosu dodnes), prekročovanie hraníc rozličných obrazných vyjadrení niektorých teoretikov vedie v súčasnosti k návratu k aristotelovskému ponímaniu metafory.

<sup>194</sup> Hoci Gaston Bachelard trval na svojom presvedčení, že forma dôležitá nie je a že básnický text používa prostriedky formálnej krásy len na zaujatie čitateľa.

<sup>195</sup> Brooks, 1949.

obyčajnú správu, akýsi parafrázovateľný základ. Podľa autora kritik sa má vyhnúť vymedzovaniu metafory len do podoby jednoduchej parafrázy, ako aj jej výkladu na základe historických či životopisných súvislostí. Parafrázovanie, historické a biografické hľadisko prijíma len ako prostriedok na ozrejenie interpretácie.

Keď Brooks prirovnáva jednotlivé námety básne k farbám na palete, toto obrazné pomenovanie sa mu stáva prostriedkom na vyjadrenie toho, čo chápať pod pojmom kvalitatívnej podstaty básní. „Obsah“ rôznych básní, prirodzene, nie je totožný, hoci môže byť v mnohých ohľadoch umelecky prítlačlivý (nápaditosť „poetického námetu“<sup>196</sup>, voľba básnických umeleckých prostriedkov, spôsob užívania jazyka atď.). Jednotlivé menované atribúty básne nesú so sebou istý umelecký potenciál, prítlačivosť, krásu či estetickú hodnotu (tak ako ju majú i jednotlivé farby palety – každá z nich má schopnosť evokovať istú emóciu, náladu či postoj), no nie každý z nich je možné uplatniť v každom príklade, prípade básne.<sup>197</sup> Brooks upozorňuje, že je nevyhnutné striktné oddeliť krásu určitej veci a krásu básne ako celku, ako ucelenej štruktúry snúbiacej všetky jednotlivosti.

Prevládajúce poňatie básne sa teda ocitá na oscilačnej línii medzi tým, či je nutné báseň posudzovať podľa určitej filozofickej, vedeckej, politickej platnosti v nej, alebo ju treba určovať na základe jej formy, ktorá sa však vymyká bezprostrednej ľudskej skúsenosti – čím kritik stojí pred istou dilemou. Na tomto mieste potom naráža na samotný pojem parafrázy či parafrázovateľnosti: Brooks je presvedčený, že kritik je pri interpretácii pri minimálnom úsilí schopný primerane vyjadriť, „o čom báseň je“. V takom prípade sa parafráza môže bez problémov stať prostriedkom tohto vyjadrenia. Treba však brať na zreteľ, že parafráza nezastupuje skutočné jadro významu, ktoré tvorí podstatu celej básne. Metafory, rytmus básnického textu nie sú priamymi sprostredkovateľmi jadra významu (ani tá najprostejšia báseň naň nepoukazuje priamo). Každý z atribútov poetického textu – ktorý by mal stelesňovať jeho význam – v konfrontácii a stojac vedľa ostatných stavebných, štruktúrnych elementov, tento

---

<sup>196</sup> „Poetic subject“ (Brooks, 1949, s. 158).

<sup>197</sup> Van Goghova *Siesta*, ktorá v tom danom prípade, na konkrétnom plátne absolútne vystihuje atmosféru miesta, kde jazyk farieb tlmočí impresiu do obrazu a je dokonalou konštrukciou založenou na kontraste modro-fialovej a žltó-oranžovej farby – nemôže „prepožičať“ genialitu spojenia napr. Botticelliho *Venuši*, ktorá reprezentuje celkom inú rovinu estetického zážitku (a ktorá je tiež nemenej krásna). Na sýtožltých stohoch slamy nie je nič neobvyklé, tak ako nemusí byť neobvyklá istá metafora, no v konečnej súhre, v spojení teplej ostromodrej farby letnej oblohy či v súhre ďalších nasýtených, intenzívnych metafor, brilantnosti básnického jazyka a pod. vzniká jedinečný pôvab.

význam pretvára. Akýkoľvek pokus vyjadriť význam básne jednoduchými slovami, ktoré je možné parafrázovať, stroskotáva (dekonštruuje básne).

Brooks tiež rozvádza pojem „estetickéj intuície“<sup>198</sup> – keďže univerzálne súvislosti nemožno vyjadriť primeraným spôsobom priamo, je nutné ich deklarovať nepriamym spôsobom, prostredníctvom toho, čo vnímame na základe intuície. V takom prípade za najmenej nebezpečné považuje parafrázy, ktoré s básňou zaobchádzajú ako s „propagandou“, kým naproti tomu stoja tie (pevne ukotvené v mnohoznačnosti jazyka), ktoré začínajú „parafrázovateľnými“ prvkami básne a ostatné prvky sú im podriadené. Racionálny význam básne (nadradenosť jeho výkladu) považuje autor za značný prejav „parafrázovej herézy“<sup>199</sup>.

Na vysvetlenie toho, čo mieni pod pojmom štruktúra básne, sa hodí paralela s divadelnou hrou. Prepojenia s poéziou vidí v súbore rovnováh a súladov, ktoré sa vyvíjajú v istej časovej schéme; v nastolení konfliktu. Štruktúra poézie je pre neho podobná štruktúre drámy. Dynamická povaha drámy umožňuje vnímať tento konflikt ako istú akciu. V básni sa týmto konfliktom „s akciou“ stáva nie doslovné tvrdenie o čom básne pojednáva, ale spôsob, ako toto tvrdenie deklarujeme (a tu narážame na všetky pre lyriku špecifické atribúty, na to, čo robí básne básňou – rytmická artikulácia slov, asociatívnosť významov, modely obraznosti, rozostieranie nových významov slov v nových súvislostiach...). Hlavný zmysel teda nie je v tom, že by lyrika i dráma boli len pocitovými, bez akejkoľvek zmysluplnejšej myšlienky. Podľa Brooksa sa básne pohybuje v rovine, ktorá myšlienky nevyklúča, no navyše zahŕňa i postoje. Každé tvrdenie, ktoré básne vyjadruje, nemožno brať ako abstrakciu, ale ako istý princíp, ako špecifický prvok básne. Naproti tomu však vyvstáva logická otázka – nebolo by potom možné sformulovať priamo tvrdenie, ktoré by vyjadrovalo hlavnú ideu básne, ktoré by bolo zhrnutím toho, o čom básne vskutku pojednáva? A prečo takéto tvrdenie nesformuloval priamo sám autor či kritik alebo prostý čitateľ? Ak by však autor pristúpil na túto cestu, ak by takéto tvrdenie predložil priamo, stratil by sa tak absolútne zmysel prítomný pri napísaní básne. Kým čitateľ/kritik o toto tvrdenie usiluje sám pre seba, v rámci snahy lepšie uchopiť a formulovať zmysel básnického textu. No žiadne z týchto tvrdení nemožno považovať za podstatu básne. Kritik má ukázať formu a štruktúru diela takým spôsobom, že sa jeho význam nezjaví v parafrázovateľnej

---

<sup>198</sup> „Aesthetic intuition“ (Brooks, 1949, s. 163).

<sup>199</sup> „Paraphrastic heresy“ (tamže).

podobe, ale len nepriamo skrze vedomie toho, ako sú zjednotené rôznorodé a protikladné prvky básne. Význam diela nie je to hlavné: najdôležitejšia je *koexistencia protikladného a rozmanitého materiálu v rámci jednotnej formy*. Pre lepšie uchopenie pracuje tiež s pojmami približnosť, presnosť/exaktnosť či paradox, čo súvisí s úlohou jazyka v celkovom procese tvorby básne. Kým termíny sú abstraktnými symbolmi, priamymi denotátmi, ktoré sú vopred definované a nie je treba „pretvárať“ ich do nových významov, básnické pojmy týmito vlastnosťami nedisponujú. Ak by sme mali snahu definovať „ideálny jazyk“ – pre každý pojem by existoval jeden konkrétny význam a súvislosť medzi nimi by bola nemenná, avšak básnické slovo, poetický jazyk nemožno chápať ako samostatný prvok významu, ale ako jeho možný potenciál či dokonca zhuk významov. Ak je báseň skutočnou a pravdivou, simuluje realitu (je teda „imitáciou“) v tom, že skutočne je skúsenosťou a nielen prostým tvrdením či dokonca abstrakciou skúsenosti. Básnikovi nestačí svoju skúsenosť definovať určením jednotlivých jej častí, jeho zámerom je túto skutočnosť práve zjednotiť, predstaviť jednotu samotnej skúsenosti a to takým spôsobom, ako ju poznáme i my sami. Aby báseň ostala básňou, spôsob, akým uchopuje skutočnosť nemôže vychádzať zo skutočnosti prijatia racionálnej myšlienky rozkúskovanosti sveta. Na to, aby potom dobrý básnik nevyhnutne dramatizoval jednotu skúsenosti, použitie mnohoznačnosti a paradoxu je náležité. Tým nám poskytuje pohľad, v ktorom je zachovaná jednota skúsenosti a zároveň zdanlivo protikladné či protirečivé prvky zjednocuje do nového spoločného rámca.

Stanley Cavell sa vo svojej štúdií *Aesthetic Problems of Modern Philosophy* javí ako zástanca paradoxu v každom veľkom umení. Parafrázovať metaforu je možné za predpokladu, že báseň predstavuje „výrok“ nejakého druhu. Rovnako všetky formulácie toho, o čom báseň pojednáva vedú od centra básne (nie k nemu); parafráza nie je skutočným jadrom významu, ktoré tvorí základ básne, nereprezentuje vnútornú štruktúru. Cavell na vystihnutie vzťahu medzi skutočným významom metafory a jej parafrázou používa prirovnanie k strelke kompasu. Vracia sa k Brooksomu výkladu pojmov „približný“ a „exaktný“. Strelka kompasu je parafrázou ukazujúcou na báseň (na sever), no nedotýka sa jej podstaty, čím podporuje názor, že parafráza a báseň fungujú na rovnakej úrovni a sú rovnakými druhmi. Jedna parafráza môže byť približne rovnaká, môže mať približne rovnaký význam ako ďalšia parafráza. Parafrázovateľnosť

je jednou z definitívnych charakteristík používania jazyka, ktorú niektoré výrazy majú, niektoré nie. Rozlišuje však medzi doslovným a metaforickým používaním jazyka, pričom dochádza k jednoznačnému názoru, že metafory sú parafrázovateľné a pokiaľ by sme metaforu parafrázovať nedokázali, znamená to, že jej nerozumieme, nedokážeme ju jazykovo uchopiť.

Jedným z príznačných rysov metafory je „pučanie“ nových významov básnických obrazov<sup>200</sup>, pričom v tejto črte sa metafory líšia od mnohých iných literárnych prejavov. Líšia sa od obdobného mechanizmu podobnosti, akým disponuje prirovnanie: pridanie „ako“ do výrazu mení rétoriku. V prípade metafor významy neustále narastajú, kým prirovnanie touto vlastnosťou tak celkom nedisponuje. Je nevyhnutné porozumieť bežnému použitiu slov, ktoré sú v metafore obsiahnuté, čo je základom správneho uchopenia jej významu, a tiež uvedomenia si skutočnosti, že tieto slová nie sú použité v slovníkovom význame. Metafora v niektorých prípadoch azda vyznieva ako bežné tvrdenie, avšak možno nevytvorené bežnou myšliou, no jej celkom doslovný výklad je nesprávny. Na druhej strane, v prípade idiomu, jeho doslovnosť nemusí byť až tak pravdou, niečo sa však nedá vyjadriť inak ako metaforicky; znakom špecifického prístupu jazyka (básnického, poetického jazyka) je nemožnosť sprostredkovať parafrázu. Na rozdiel od metafor, počet idiomov v jazyku je limitovaný. Pri určovaní zmyslu ide častokrát o akési jeho prekladanie v rámci jazyka.

Ako jeden zo základných problémov sa teda javí otázka, či je alebo nie je možné metaforu parafrázovať. Jedným z fundamentálnych kritérií je si uvedomiť rozporuplnosť novej odpovede na túto otázku, ktorá vychádza z dvoch postojov či uhlov pohľadu. Po prvé, pri vedeckom, teoretickom nahliadaní (literárneho kritika) parafráza vystupuje ako podporný prostriedok interpretácie; ide o pokus pretlmočenia cudzej myšlienky, avšak za takých podmienok, že nikdy nebudeme schopní presne pretlmočiť význam metafory (potom by metafora nemala zmysel), keďže tlmočíme vskutku samotný obraz vedomia, pocitu – racionálne, logicky často neuchopiteľnú entitu, z čoho tiež vzniká priepasť medzi pojmi exaktný a približný.

Na druhej strane, pri umeleckom, estetickom nahliadaní na text mnohokrát ani necítíme potrebu pre seba metafory, obrazy parafrázovať – o to viac, ak sú dobré,

---

<sup>200</sup> Cavell pripomína výstižný pojem W. Epona, ktorý hovorí o „tehotenstve metafory“ (Cavell, 2002, s. 79).

umelecky intenzívne a dost' prít'azlivé na to, že dokážu aj bez ich ďalšej explikácie vzbudiť umelecký a emocionálny zážitok. „Uvedomenie si“ básne neprebíha na základe akýchsi logických sústav, ba často sa zdá, že práve naopak (kým vedu definuje „exaktnosť“ tvrdení, výsledkov, umenie je „približné“ vo výjave, ktorý chce pretlmočiť, pocite či zážitku, ktoré chce objasniť). Z toho však vyplýva rozsah jeho pôsobenia na adresáta, pričom práve tá nejednoznačnosť, či skôr mnohoznačnosť, má byť základnou devízou umeleckého diela. Nejde o jasnú platnosť istého výroku, ktorý by vylučoval výrok iný; metafora pripúšťa mnoho významov a interpretácií. Autori dokonca niekedy schválne tvoria text s cieľom jeho viacvýznamovosti, a hoci je jazyk dômyselný systém, ani sám nie vždy stačí.

Nutnosť používania obrazných pomenovaní, nutnosť existencie prostriedku, akým je jazyk metafory (emocionálny jazyk) v jednej zo svojich prác príznačne vystihol Paul Ricoeur, a ten píše: „*Pretože máme viac myšlienok než slov na ich vyjadrenie, musíme významy tých slov, ktoré máme k dispozícii, napínať až za hranice ich bežného používania.*“<sup>201</sup> Metafora nie je teda len posunom, premenou významov, ale aj zmenou spôsobu reči tak, aby vznikali nové estetické a psychologické roviny, ktoré sú pre literárno-umelecké formy typické. Svojím postojom, resp. spôsobom vnímania daného problému teda považujem za korektnejšie skôr aristotelovské ponímanie básnického obrazu. A na základe mojej čitateľskej (interpretačnej) skúsenosti nie som presvedčená o skutočnosti, že básnický obraz je „nič viac len“ vedomým produktom umelcovho intelektu, keď mnoho ráz nám literárno-vedná prax potvrdila, že báseň má svoje metafyzické mechanizmy pôsobenia. Problematickosť parafrázovateľnosti básne je dôsledkom umeleckej zdatnosti básnika, vysokej úrovne jeho schopnosti práce s jazykom, ktorý je mu prostriedkom na vytváranie nových významov. Dobrú báseň možno do dôsledku len ťažko adekvátne parafrázovať vo všetkých jej rovinách.

---

<sup>201</sup> Ricoeur, 2007, s. 70.



## Závěrečné zhrnutie

Ťažiskom a cieľom dizertačnej práce bolo na základe interpretačnej analýzy definovať a čo najpresnejšie vystihnúť poetiku ranej tvorby vybranej štvorice poetiek, ktorých talent a hodnota výpovede ich básnických textov zostala nepoznačená dobovými vplyvmi a zásahmi, a to aj napriek skutočnosti, že do literárneho povedomia vstupovali v neľahkom dejinnom období. V prípade poézie Viery Prokešovej, Dany Podrackej, Anny Ondrejčkovej a Mily Haugovej ide o výrazný prúd ženského básnictva, ktorý zarezoňoval v slovenskej literatúre na sklonku 20. storočia a ktorého estetické kvality stoja za pozornosť aj v súčasnosti. Autorky vo väčšej či menšej miere dokázali odolávať dobovej doktríne, a hoci niektoré z nich majú na svojom konte niekoľko angažovaných básní (najmä v období časopiseckých debutov), nikdy sa tento spôsob básnenia nestal im vlastný.

Ukazuje sa, že medzi základné aspekty, z ktorých pramení ženskosť ich hlbinných výpovedí, je spôsob identifikácie seba samých vo svete: zväčša v pozíciách žena-matka, žena-poetka, žena-milenka, žena-dcéra, žena-partnerka. Byť ženská pre ne neznamena byť hypersenzitívna, ich poetické texty nemajú byť ani žiadnou revoltou, prostredníctvom ktorej by sa chceli vyhraniť voči mužskému svetu. Mužský element je v ich básňach, naopak, veľmi dôležitý – ženské lyrické aktérky ho prijímajú ako súčasť svojich priestorov, svojich svetov, navzájom sa prestupujú a dopĺňajú. Láska je im bytostnou podstatou, no nemajú tendenciu ju patetizovať či idealizovať, práve naopak, v ich autorskom výraze rezonuje triezvosť pohľadu a vnútorné odhodlanie prekonávať aj nepriazeň osudu, zostať svojou – napriek všetkému. Zaznamenávajú veci v ich plynutí, básne sú častokrát akýmisi záznamami aj všedných udalostí. Vo veršoch sa im darí zaznamenávať pestré spektrum emócií, neboja sa tematizovať hodnoty, ktorým veria a od ktorých neupúšťajú ani po čase.

Od toho sa následne odráža aj motivická výstavba veršov, výber jazykových prostriedkov – pričom nehľadajú nový jazyk, len nové možnosti toho jestvujúceho – práca s básnickou obraznosťou a voľba ústredných tém. Pre štvoricu autoriek je písanie poézie spôsobom bytia: existujú, aby písali, píšu, aby dokázali existovať. Píšu, aby prežité okamihy a skúsenosti dokázali lepšie uchopiť a prostredníctvom veršov majú možnosť priradovať im hlbšie významy, ktorých podstata pramení kdesi hlboko v ich

vnútri. Skrz verš odkrývajú vlastné pravdy, identifikujú sa so svetom, ktorý ich bezprostredne obklopuje a artikulujú svoje vnútorné pocity. Tematicky sa dotýkajú vzťahu muža a ženy, pričom každá z nich je svojím „rukopisom“ špecifická, spredmetňujú prírodný priestor alebo tiež vnútorný priestor bezpečia, najčastejšie zastupovaný priestorom bytu.

Som si tiež vedomá, že na poéziu je možné nahliadať z viacerých perspektív. Ja som si ako metodologické východisko zvolila interpretáciu, ktorá mi dovoľuje evokované obrazy podchytiť a uchopiť aj prostredníctvom vlastnej intuície. Takisto som zámerne opomenula feministické hľadisko, keďže ho v prípade poézie vybranej štvorice nepovažujem za veľmi relevantné, a pozornosť som zamerala väčšmi na básnickú ich obraznosť.

## Zoznam použitej literatúry

### Pramene:

- HAUGOVÁ, Mila: *Alfa Centauri*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 1997.
- HAUGOVÁ, Mila: *Archívy tela*. Bratislava : Drewo a srd, 2004.
- HAUGOVÁ, Mila: *Atlas piesku*. Banská Bystrica : Drewo a srd, 2001.
- HAUGOVÁ, Mila: *Biele rukopisy*. Bratislava : Ars Poetica, 2007.
- HAUGOVÁ, Mila: *canti... amore*. Bratislava : Artforum, 2015.
- HAUGOVÁ, Mila: *Cetonia aurata*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2013.
- HAUGOVÁ, Mila: *Čisté dni*. Bratislava : Smena, 1990.
- HAUGOVÁ, Mila: *Dáma s jednorožcom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
- HAUGOVÁ, Mila: *Krídlatá žena*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999.
- HAUGOVÁ, Mila: *Miznutie anjelov*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2008.
- HAUGOVÁ, Mila: *Možná neha*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- HAUGOVÁ, Mila: *Nostalgia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- HAUGOVÁ, Mila: *Orfea alebo zimný priesmyk*. Bratislava : Slovenský spisovateľ 2003.
- HAUGOVÁ, Mila: *Písať ako dýchať*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014.
- HAUGOVÁ, Mila: *Plant room*. Bratislava : Ars Poetica, 2011.
- HAUGOVÁ, Mila: *Pomalá lukostrelkyňa*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2010.
- HAUGOVÁ, Mila: *Praláska*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- HAUGOVÁ, Mila: *Premenlivý povrch*. Bratislava : Smena, 1983.
- HAUGOVÁ, Mila: *Rastlina so snom: Vertikála*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2006.
- HAUGOVÁ, Mila: *Srna pozerajúca na Polárku*. Bratislava : Ars Poetica, 2016.
- HAUGOVÁ, Mila: *Target(s), Terč(e)*. Bratislava : F. R. & G., 2005.
- HAUGOVÁ, Mila: *Tvrde drevo detstva*. Levice : KK Bagala, 2013.

- HAUGOVÁ, Mila: *Zavretá záhrada (reči)*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2001.
- HAUGOVÁ, Mila: *Záhrada: labyrint: hniezdo*. Levoča : Modrý Peter, 2012.
- HAUGOVÁ, Mila: *Zrkadlo dovnútra*. Levice : KK Bagala, 2009.
- Kol. autorov: *Krehké ako chryzantémy*. Bratislava : Petrus, 2006.
- Kol. autorov: *Mávnutie krídel*. Kordíky : Skalná ruža, 2011.
- Kol. autorov: *Proglas. Preklady a básnické interpretácie*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2012.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *december: Izoldine vlasy horia*. Liptovský Mikuláš : Norami, 2014.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Havrania, snová*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2007.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Izolda: sny, listy Tristanovi*. Levoča : Modrý Peter, 2010.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Kým trvá pieseň*. Bratislava : Smena, 1975.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Nespavosť*. Liptovský Mikuláš : Okresná knižnica G. Fejérpataky-Belopotockého, 1994.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Plánka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Skoromed skorokrv*. Námestovo : Solitudo, 1998.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Sneh alebo Smutná jabloň plná nedozretých pávov*. Námestovo : Malé vydavateľstvo poézie, 1993.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Snežná nevesta*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1978.
- ONDREJKOVÁ, Anna: *Úzkosť*. Tajov : Skalná ruža, 2013.
- PODRACKÁ, Dana: *Grizly v spiacom dome*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- PODRACKÁ, Dana: *Hriech*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.
- PODRACKÁ, Dana: *Kazematy*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2004.
- PODRACKÁ, Dana: *Kubus*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2014.
- PODRACKÁ, Dana: *Kupola*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2008.
- PODRACKÁ, Dana: *Meno*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999.
- PODRACKÁ, Dana: *Mesačná milenka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981.

- PODRACKÁ, Dana: *Morfeus*. Bratislava : SOFA, 2007.
- PODRACKÁ, Dana: *Persona*. Bratislava : SOFA, 2007.
- PODRACKÁ, Dana: *Písmo*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.
- PODRACKÁ, Dana: *Rubikon*. Bratislava : Smena, 1988.
- PODRACKÁ, Dana: *Slovenské elégie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 2011.
- PODRACKÁ, Dana: *Timrava vo výbere Dany Podrackej*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2017.
- PODRACKÁ, Dana: *Vysoká zver*. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2001.
- PODRACKÁ, Dana: *Zimní hostia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Cudzia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1984.
- PROKEŠOVÁ, Viera: Eva. In: *Tvorba*, roč. 17, 2008, č. 4, s. 27.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Ihla*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2005.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Pleť*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1998.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Retiazka*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Slnečnica*. Bratislava : Smena, 1988.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV a MilaniuM, 2010.
- PROKEŠOVÁ, Viera: *Vanilka*. Bratislava : Petrus, 2007.
- SRNKOVÁ, Mila: *Hrdzavá hlina*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1980.
- Nové slovo mladých (1978 –1983)
- Z najmladšej poézie (1972–1977)

### **Sekundárna literatúra:**

ARISTOTELES: *Poetika*. Martin : Thesis, 2009.

BACHELARD, Gaston: *Plamen svíce*. Praha – Liberec: Dauphin, 1997.

BACHELARD, Gaston: *Poetika prostoru*. Praha : Malvern, 2009.

BACHELARD, Gaston: *Poetika snění*. Praha : Malvern, 2010.

BACHELARD, Gaston: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá fronta, 1997.

BAUMAN, Zygmunt: Spor o postmodernitu. In: *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Slon, 2006.

BÍLIK, René: *Duch na reťazi – sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. Bratislava : Kalligram, 2008, s. 172.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: Andrea Bokníková číta Annu Ondrejkovú. In: *Glosália*, (29. 12. 2011), pôvodne vyšlo v Romboide č. 8, 1994. Zdroj: <https://www.glosolalia.sk/news/andrea-boknikova-cita-annu-ondrejkovu/>

BOKNÍKOVÁ, Andrea: *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia II*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2012, s. 182.

BOKNÍKOVÁ, Andrea: Žena ako autorka – žena ako téma v slovenskej poézii od šesťdesiatych rokov po súčasnosť. In: *Studia Academica Slovaca 29*. Bratislava : Stimul, 2000, s. 24–52.

BROOKS, Cleanth: The Heresy of Paraphrase. In: *The Well Wrought Urn: Studies in The Structure od Poetry*. London : Denis Dobson, 1949, s. 157–175.

CAVELL, Stanley: Aesthetic Problems of Modern Philosophy. In: *Must we mean what we say?* New York : Cambridge University Press, 2002, s. 73–96.

ČERVENKA, Miroslav: *Fikční světy lyriky*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2003.

ČERVENKA, Miroslav – JANKOVIČ, Milan – KUBÍNOVÁ, Marie – LANGEROVÁ, Marie: *Pohledy zblízka: zvuk, význam, obraz (Poetika literárního díla 20. století)*. Praha : Tors, 2002.

ČINČUROVÁ, Xénia: *Epické podoby priestoru*. Levoča : Modrý Peter, 2004.

EMINESCU, Mihai: *Křídla z vosku*. Dunajská Lužná : MilaniuM, 2007.

- FELDEKOVÁ, Oľga: Šesťročná príležitosť. In: *Nové slovo mladých*, 1983 (december), č. 12, s. 9.
- FOUCAULT, Michel: *Myšlení vnějšku*. Praha : Hermann & synové, 1996.
- FREUD, Sigmund: *O člověku a kultuře*. Praha : Odeon, 1989.
- GÁL, Egon – MARCELLI, Miroslav (ed.): *Za zrkadlom moderny. Filozofia posledného dvadsaťročia*. Bratislava : Archa, 1991.
- HEVIER, Daniel: Hrdza a hlina. In: *Nové slovo mladých*, 1980 (júl), č. 7, s. 15.
- HODROVÁ, Daniela a kol.: *Poetika miest*. Praha : H & H, 1997.
- HOCHÉL, Igor – ČÚZY, Ladislav – KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Slovenská literatúra po roku 1989*. Bratislava : LIC, 2007.
- HOSTOVÁ, Ivana: *Medzi entropiou a víziou. Kritické a interpretačné sondy do súčasnej slovenskej poézie*. Prešov : FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, 2014.
- HOSTOVÁ, Ivana: V priestore za zrkadlom, v priestore za maskou. O motívoch zrkadla a masky u Mily Haugovej a v slovenskom výbere básní Sylvie Plathovej. In: *Preklad a tlmočenie 10. Nové výzvy, prístupy, priority a perspektívy*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2012, s. 190–200. (Zborník publikovaný tiež on-line: [https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Hostova1/subor/v\\_priestore.pdf](https://www.pulib.sk/web/kniznica/elpub/dokument/Hostova1/subor/v_priestore.pdf); s. 37–47).
- HRDLIČKA, Josef: Kosmos a obraz. Ke dvěma Bachelardovým Poetikám. In: *Poetika snění*. Praha : Malvern, 2010.
- HUJÍK, Viktor: Malá meditácia nad Snežnou nevestou Anny Ondrejčkovej. In: *Nové slovo mladých*, 1978 (september), č. 9, s. 14.
- CHENU, Roselyne: *Žít svobodně je umění*. Praha : Jitro, 2007.
- CHROBÁKOVÁ, Stanislava: Na hranici slova a vzdychu. In: *Romboid*, 1989, roč. 24, č. 1, s. 75–77.
- CHROBÁKOVÁ-REPAR, Stanislava: *Mila Haugová*. Bratislava : Kalligram, 2002.
- JENČÍKOVÁ, Eva – ZAJAC, Peter: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: *Slovenské pohľady*, roč. 105, 1989, č. 2, s. 45–71.

- KOŠKA, Ján: Viera Prokešová, Cudzia. In: *Slovenské pohľady*, 1985, roč. 101, č. 6, s. 138.
- LYOTARD, Jean-François: *O postmodernismu*. Praha : Filosofický ústav AV ČR, 1993.
- MARČOK, Viliam: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2006.
- MARČOK, Viliam: Skreslenia a pravda vo výkladoch dejín literatúry po roku 1945. In: *Biele miesta v slovenskej literatúre*. Bratislava : SPN, 1991.
- MAŤOVČÍK, Augustín – CABADAJ, Peter – PARENÍČKA, Pavol: *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia*. Bratislava – Martin : Literárne informačné centrum – Slovenská národná knižnica, 2008.
- MIKULA, Valér: „Červené“ päťdesiate v „zlatých“ šesťdesiatych. In: *Romboid*, roč. 39, 2004, č. 1, s. 36–45.
- ONDREJKOVÁ, Anna: Mojou podstatou je oheň. Rozhovor s poetkou, dramaturgičkou a herečkou Annou Ondrejkovou (zhovárala sa Dana Podracká). In : *Knižná revue*, 2007, č. 26. Zdroj: <http://www.litcentrum.sk/rozhovory/rozhovor-s-poetkou-dramaturgickou-a-hereckou-annou-ondrejkovou>
- PASSIA, Radoslav – TARANENKOVÁ, Ivana, eds: *Hľadanie súčasnosti: slovenská literatúra začiatku 21. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2014.
- PECHAR, Jiří: Procházky krajinou imaginace. In: *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha : Mladá Fronta, 1997, s. 226-227.
- PELIKÁN, Čestmír: Doslov. In: *Plamen svíce*. Praha – Liberec : Dauphin, 1997, s. 157.
- PINKOLA ESTÉS, Clarisa: *Ženy, ktoré behali s vlkami*. Bratislava : Citadella, 2014.
- PLATHOVÁ, Sylvia: *Luna a tis*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1989.
- PLUTKO, Pavol: *Poézia, čas, hodnota*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1985.
- PODRACKÁ, Dana: Cudzia, ale svoja. In: *Romboid*, 1984, roč. 19, č. 7, s. 89.
- RICOEUR, Paul: Metafora a symbol. In: *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 2007.



- SUBALLYOVÁ, Ľubica: Pokora k slovu, práci iných a vzájomná pozornosť (Rozhovor s poetkou, ktorá nás predčasne opustila). In: *Slovenské pohľady*, 2009, roč. IV+125, č. 3, s. 127–129.
- ŠRANK, Jaroslav: *Individualizovaná literatúra. Slovenská poézia konca 20. a začiatku 21. storočia z perspektívy nastupujúcich autorov*. Bratislava : Cathedra, 2013.
- ŠRANK, Jaroslav: Nenápadná vyrovnanosť Viery Prokešovej. In: RAK, 2008, roč. 13, č. 2, s. 37–40.
- ŠÚTOVEC, Milan: Začiatok 70. rokov ako literárnohistorický problém. In: *Zo šedej zóny*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999, s. 141–154.
- TOMÁŠ, Radoslav: Komu patrí báseň. In: *Knižná revue*, roč. 21, 2006, s. 5.
- VALCEROVÁ-BACIGÁLOVÁ, Anna: Tajomstvo poézie Anny Ondrejčkovej. In: *K poetologickým a axiologickým aspektom slovenskej literatúry po roku 1989. II* (zborník materiálov z medzinárodného vedeckého seminára konaného 22.-23. mája 2006 v Prešove). Prešov: Prešovská univerzita, 2007, s. 45–51.
- WELSCH, Wolfgang: „Postmoderna“. In: *Romboid*, 1989, č. 6, s. 102–116.
- ZAMBOR, Ján: „Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia“. In: *Tisíckrát dopichaná ihličím mätko kreslí úbočia*. Bratislava : Ústav svetovej literatúry SAV a MilaniuM, 2010, s. 21–25.
- ZAMBOR, Ján: *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava : Veda, 2010.
- ŽIAK, Miloš: *Mrzáci studenej vojny*. Bratislava : Kalligram, 2003.

## PRÍLOHA

Sumár básní Dany Podrackej, Viery Prokešovej, Mily Haugovej a Anny Ondrejckovej je prepisom autorky dizertácie. Získané sú zo samoštúdia literárnych príloh Nového slova. Uvádzam odpisy, nie fotokópie, vzhľadom na obmedzené podmienky manipulácie s jednotlivými číslami novín v priestoroch Univerzitnej knižnice v Bratislave a Liptovskej knižnice G. Fejérpataky-Belopotockého v Liptovskom Mikuláši. Básne sú radené podľa autoriek a následne v chronologickom poradí. Tie z básnických textov, ktoré boli začlenené do zbierok publikovaných v období sedemdesiatych a osemdesiatych rokov už v súpise dupľovane neuvádzam, keďže sú prístupné v knihách.

*Dana Podracká*

### **Osudy<sup>202</sup>**

Nezadržateľne presná je smrť.

Na jednom prste zrátaš túžbu

po prirastení krídel

na presné mušky

Mauserových pištolí.

Jedným prstom stisneš kohútik.

Keby som bol vtáčkom,

letel by som za les

---

<sup>202</sup> In: *Z najmladšej poézie*, 1975 (júl), roč. 17, s. 19.

pozriet' sa, čo robí  
mamička moja dnes.

Hoc už nemal ľudský výzor  
na ostatnom pozadí,  
zubami tú pravú hrýzol,  
opakujúc slovko – ždi!

Každá nová doba zdedí  
okrem rozzevených jám  
aj začiatok abecedy.  
– Dnes sa mame podobám.

---

Istý Milan jedným prstom  
zhasil cigaretu  
a škrtol zápalkou,  
aby videl, či naozaj zhasla.

Nie, nezastaví sa človek.  
Ani myšlienka.

**Záveje**<sup>203</sup>

Sčesávam z tvojich vlasov jeho ruky  
a ospanlivé bozky – naslepo.

---

<sup>203</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (február), č. 2, s. 7.

Bolo to pre efekt a bez záruky,  
keď na dlážku ti popol odklepol.

Ženy si súcit v láske pozabudnú  
a bezbranné chcú dobyť Pompeje.  
Tak ako kameň, slová padnú ku dnu.  
Tieň v duši... Láska?... Sneh ju zaveje.

### **Tajomná flauta<sup>204</sup>**

Bola si pri mne, báseň, kým sme spolu  
nemali kúsok miesta pred sebou.  
Nosila som ťa ako drahú štólu  
a úzkosť stala sa mi potrebou.

Do prvých dažďov proti svojej vôli  
som žila s tebou, žitiu nemilá,  
kým žena pochopila, ako bolí  
to dievča, čo som v sebe zabila.

### **Tebe<sup>205</sup>**

Sedíš vo mne ako stravník.  
Krájaš ma, napichuješ na vidličku,

---

<sup>204</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (september), č. 9, s. 4.

<sup>205</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (december), č. 12, s. 7.

zapíjaš vínom krvi.

V záhradách dozrieva hrozno  
a iba vtáci  
vzobávajú zrelé bobule.

Zavýja dážď.

Po prúde noci kľžem sa ako bárka,  
hľadáúc slnečný prístav,  
kde by som ťa smela ľúbiť.

Sú cesty k sebe,  
ktoré hľadáme ako slepci  
predĺženou rukou palice.

V mušelínovom tichu  
padám ako lístie  
poranenej brezy,  
aby som zovrela zem.

Nado mnou  
vysoko letia vtáci.

## Spravodlivosť<sup>206</sup>

Položila ho na zem.

Ležal, akoby umrel.

Odmietol

vraj strieľať bezbranných.

Deti si ľahli vedľa neho

a plakali mu v hlave.

Žena namiesto kvetov

vysadila okolo domu

horiace sviečky.

Neznesiteľne kvíli pes

až po ráno,

kým nestuhol na vosk.

Všetky hviezdy

prepadli sa do hrobu.

Vtedy žena zvesila pušku

a podopretá v bokoch

zastrelila boha.

---

<sup>206</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (apríl), č. 4, s. 7.

## **Triesky<sup>207</sup>**

Bežím po koreňoch jelší.  
Šteklija popukanou kožou,  
už mi miazga stfpla pod perou.  
Na návrší ktosi rúbe kočík  
sekerou.

Biela hmla ma do tmy zoviera.  
Vniká do prs  
ako neskutočné mlieko.  
Kvapky rozihrali vodné klávesy.  
Priúzko je,  
akoby ma ktosi na strop hlbín obesil.

Prázdna loďka blúdi hladinou.  
Zaľúbene klopí veslá  
v sile dotyku.  
Akoby to srdce, čo mám v dlaniach,  
začalo sa meniť na dýku.

## **Horúčka<sup>208</sup>**

V ópiovom dyme  
zasadli mloky nad mapou.

---

<sup>207</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (jún), č. 6, s. 3.

<sup>208</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (september), č. 9, s. 6.

Na pohyblivých šnúrach  
mihali sa im pred očami  
misy plné ohryzkov,  
plačúci starci,  
daždivé matky  
s vychladnutou kolískou.

V zužujúcom sa kruhu  
skákali radosťou  
v krvilačnej horúčke,  
kým ľudstvo  
priťahovalo uzol na slučke.

### **Celistvosť<sup>209</sup>**

Keď seba ponachádzam  
na pleciach vychodenej dlážky,  
perami keď na steny  
nakreslím ľudskú tvár  
a uprostred noci  
prebúdať sa budem  
v stále hlbšom cite,

odložím strešnú čapicu domu,  
aby sme sa všetci mohli

---

<sup>209</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (január), č. 1, s. 4.



rozochviet'.

### **Akísi P'udia<sup>210</sup>**

Majú toľko práce okolo peňazí.

Ráno treba rátať včerajšie,

naobed ranné

a večer

akoby už boli cudzie,

ohmatané ako slovníky.

Asi sa tým nedá pohnúť.

Asi sa treba narodiť pod prameňom,

rásť, nosiť ho v sebe.

Prežívať to, čo je živé.

Asi treba po zhasnutí

túžiť za ohňom.

### **Tvárou v tvár<sup>211</sup>**

V byte bolo bez krásy.

Prezerala som fotografie;

vystupovali z nich priatelia a známi,

pokračovali v príbehoch,

ktoré sa už stali, opakovali slová,

---

<sup>210</sup> In: *Nové slovo mladých*. 1980 (február), č. 2, s. 5.

<sup>211</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (marec), č. 3, s. 4.

na ktoré už zabudli.

Na tortách dohorievali sviečky,  
dorastali domy,  
horolezci vystupovali za svojím snom,  
chlapci vynášali z kôlní dosky  
a stružlikali zbrane,  
dievčatá kolísali báby.

Momentky.

A zrazu vedomie, že človek  
by mohol nebyť.  
V tej chvíli ako pred spúšťou  
zastala moja tvár.

### **Bieda<sup>212</sup>**

V úcte ku skutkom,  
keď treba spod kože  
vybrať kvet a naučiť ho reči,  
keď treba vyjsť zo seba ako tráva  
zo stredu zeme  
a bdieť nad životom,  
myslím na tých,  
čo sa ohradili vecami  
a odovzdali im svoje posolstvo

---

<sup>212</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (september), č. 9, s. 3.

s vierou,  
že sa premenia na ľudí.

### **Adresát neznámy<sup>213</sup>**

ONA

Pred zrkadlom zostali žiletky  
a hrebeň, zabudol si ich na odchode –  
nemám tvoju adresu, zbláznim sa z pokoja  
tých vecí, z toho, ako ľahko  
čakajú tvoju tvár. Už ani nevychádzam,  
lebo by som začala hovoriť  
do poštovej schránky a chcela by som ti  
poslať morušu  
v balíku ako telegram, že žijem,  
ale, kam, kam? Chcem ti povedať,  
našla som v kufříku po mame otcovu košeľu,  
na rukáve bolo napísané, že ľudia  
by nemali proti svojej vôli  
umierať, veď vieš, kam sa podel, či vari  
odišiel nahý?, je toľko, čo by som  
chcela povedať, kde si, ľudia, kde je môj muž?!

ON

Dali mi uniformu.

---

<sup>213</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (október), č. 10, s. 5.

Bolo na nej zoschnuté blato. Proti  
logike sveta pôjdem, starý dub v poli  
stane sa mi zástavou a pobožkám mu nohy až po zem,  
ak ostanem, chce sa mi kričať, obviniť niekoho,  
to napätie, neviem, do čoho by sa dalo stlačiť  
a zaplombovať ako strach medzi štyri steny,  
pomenované obrazmi zo slov,  
vzorcami s pravdepodobnosťou života.  
Nič nie je vylúčené.  
Kyslo je z cigariet; všetci, čo tu mlčíme,  
mlčíme pre to isté,  
pre plienku s prvým slovom,  
pre lásku, zavesenú ako bolesť nad tónom,  
aj pre stareckú paličku.

### **Dotváranie<sup>214</sup>**

Tvoj dotyk je ako rydlo.  
Vyhĺbil si ma do konečnej podoby.  
Strácam sa tvojim prstom  
ako socha,  
dokončená nepokojom  
nových začiatkov.

Bohatnem, keď ťa strácam.

---

<sup>214</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (november), č. 11, s. 5.

Sneh ubíja sa  
pod ťarchou prázdnych saní.  
Cestujem ešte rozpalená bozkom  
po prvom milovaní.

Je ticho ako po boji.  
Iba  
dve biele čajky na bóji.

### **Otázky<sup>215</sup>**

Chvejem sa z obavy, že sa meníme.  
A že je čoraz ťažšie  
opustiť čo i len sponku.

Nik nevie, dokedy budeme žiť, či nebudeme  
žobrať o slovo a báť sa cesty,  
z ktorej sa nevracajú stopy.  
Ako špión  
vyzvedám, čo kto dá aj z mála.  
Čo dá puritán zneuctenej, keď si po smrť beží nahý  
cez jeho dvor,  
čo dá skúpy vlastnej matke,  
keď si pláta šaty do hrobu,  
čo dá egoista na ozdobu sveta?

---

<sup>215</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1981 (február), č. 2, s. 6.

Nič. Ani obláčik, ani len  
dieru do plota, ktorou by preliezali kvety.

V hodine, keď človek pocíti,  
nakoľko je sám, je to jed,  
ktorý nezabije, ale pôsobí. Nedokázať  
zbaviť sa myšlienky,  
byť niekým a mysliet' v ľuďoch  
znamená možno  
pochopiť revolúciu.

### **Aforizmy<sup>216</sup>**

Láska niekedy urobí z muža aj človeka.  
Radšej povedz vlastnú hlúposť, ako by si mal kradnúť hlúposti iným.  
Muž iba vtedy zaerdží láskou, keď žena z neho spraví koňa.  
Klebeta je pravda, ktorá prešla piatimi ústami.  
Keď si budete prať svoje masky, dajte pozor – môžu sa vám zbehnúť.  
Človek sa stáva dospelým, keď nájde v kameni chlieb.

### **Spočinitie<sup>217</sup>**

Navečer idem mokrad'ou, vidím  
kúpacie krhly v škvrnitom prítmí,  
ako sa bosé k vode nahnú a plnia sa

---

<sup>216</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1981 (júl), č. 7, s. 4.

<sup>217</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1981 (august), č. 8, s. 7.

hlbočinou sviežosti.  
Zájdem až do krovín,  
kde počuť spustené veslá  
na telo vlny narážať,  
ešte kým rozbehne sa po nej  
dievča. Tam si líham,  
v prstoch ma rozcitlivie chlad.  
Ako tak stúpa vo mne hladina,  
na ktorej  
sa ruža krásou chveje a chce žiť,  
za jediný jej lupeň chce sa mi  
dať tento život.

### **Detaily<sup>218</sup>**

Koľko budúcnosti, nepohnutého  
citu  
je v podobe spiacej!  
Koľko podobnosti s detstvom,  
keď v tme láskou zelektrizovaná  
pančucha  
zažiari,  
akoby si opustené dieťa lyžicou  
vyleštilo zlatko  
a na chvíľu, keď mu prilipne

---

<sup>218</sup> In: Nové slovo mladých, 1981 (september), č. 9, s. 4.

k prstom,  
odkladá si ho na prsia  
ako ľúbenú tvár.  
Koľko jednoduchosti  
má veľká radosť! V našom  
spomínaní  
nekonečná je jej minúta.

Sú tu aj tí, ktorým sa stráca podoba.  
Spoza žalúzie ako spod rebier  
pozorujú prítomnosť šťastia.  
Neznesú,  
keď sa im sníva pahreba z úst,  
prebúdajú sa,  
neumytí  
v zlosti schádzajú do podzemia  
a dokončievajú plán,  
ako znetvoriť ľudstvo.

*Viera Prokešová*

### **Hodiny<sup>219</sup>**

Deň zapálil v nich ostrie

---

<sup>219</sup> In: *Z najmladšej poézie*, 1975 (máj), roč. 17, s. 19.



predošlých rozbúrených chvíľ.

Mier narodil sa zo striel.

Dym v očiach jamky vyhlbil.

Zlatisté slnko ráno

začína zľahka hrdzavieť.

Jún rozlúčil sa s Jánom.

Splietalo leto zmysel viet.

Skúšali, Bratislava,

zraziť ti zbraňou kolená.

No hrdosť presne vstáva.

Až podnes pyšne vzpriamená.

V záhradách tulipány

kalichmi zvonía, že je čas.

Ciferník práce známy.

Hodiny predsa búšia v nás.

**Nevinní<sup>220</sup>**

Stáli sme raz sami dvaja v úvrati,

mysleli, že z túžob sa daň neplatí.

Chodili tam smelé srnky vodu piť.

Mohli sme ich smädným ústam

---

<sup>220</sup> In: *Z najmladšej poézie*, 1975 (jún), roč. 17, s. 17.

neverit'?

Chcela som sa vyplakať ti na hrudi  
zo strachu, že noc ma zo sna prebudí.  
Ukázal si mi len cestu k prameňu  
a nechal ma v lese tichú, zmámenú.

### **Od srdca<sup>221</sup>**

Mačacím zlatom láске ústa nezapcháme;  
jej dlane všetko ako staré stromy vytrasú.  
Iba keď srdce bolí, vieme, že ho máme?  
Inak len strážime si bubnujúcu okrasu?

Tenučké briezky víchor drsným hvizdom zlomí.  
Ktosi mi stále hlasno blúdi po svedomí  
  
a ktosi slepý vo mne náhle padá do tieňa,  
kým ktosi vidiaci sa vo mne náhle červená.

Dnes si už veru ani presne nepamätám,  
kto mi to vravel: nikdy nesmieš bočiť od ľudí.  
Ach, prečo zem je vtedy najbližšia, keď lietam?  
Viem už, že osamelé šťastie šťastie odlúdi

---

<sup>221</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (január), č. 1, s. 6.

a láska potom ako odkopnuté psiča  
žitá je, šitá je len nocami, čo kričia.

Láska, ktorá si prísne hrabe iba pre seba,  
zabúda ohňom byť. A nezohreje pahreba.

### **More<sup>222</sup>**

Vietor mu ostrou slinou lezie pod kabát.  
Belavé štice vln sa pobúrene zježia  
a ohnivé sa večne budú k brehu drat',  
až kým ho na pár sekúnd celý nezasnežia.

V dunivom tmení noci zrazu vzkriesené  
vysoko kolíše sa s plesňou poranenou.  
Ráno doň hviezdy spadnú ako prstene.  
Vrzgavý mesiac sadol si mu na rameno.

Ešte mám jeho letné prsty na tele.  
A teraz, keď mráz tvrdohlavo chytá kľučku,  
prisnija sa mi hnevlivé i nesmelé.  
Ďaleká slaná čajka mávla na rozlúčku.

---

<sup>222</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (február), č. 2, s. 6.

## Prelietavá<sup>223</sup>

Dunaj si slnko chytá ako samovraha

a sivé túžby chlipká sivý dym.

Medové povrázky ti popri perách ťahám.

Keď pýtaš viacej, hneď sa odvrátim.

O moju tvár si opri hrdé ticho dlaní

a popáľ ústa, ktoré oklamú.

Strácaš ma ako prvú pieseň na svitaní,

tak ako nudné číslo programu.

Po kútoch láska nezametá. Jej prach sneží

do užasnutých očí nevinných.

Padajú sľuby ako krídla z ostrých veží.

Padajú krídla, či len pierka z nich?

Za lásku nekúpiš vždy lásku – tá je drahá.

A sivé túžby zhltne sivý dym.

Medové povrázky ti popri srdci ťahám.

Chvíľu ťa ľúbim, chvíľu neľúbim.

---

<sup>223</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (marec), č.3, s. 5.

### **Veselú pieseň<sup>224</sup>**

Ach, srdce – sladký, zalepený plást!

Nehľadaj to, čo možno iba nájsť,

a nenájdí sa v túžbe, ktorá túžbou klame,

ktorá ti v drobných vnúti čiesi prázdne dlane.

Veselú pieseň, život, vzlykni mi,

keď večer skríkne snami hviezdny

a rána prudko slzu zhasnú na polceste.

Boľavým piesňam, život, nevracaj ma ešte!

### **Stará planina<sup>225</sup>**

I.

Krajina ako čistý gýč.

Po ostrých bradách skál tu voda steká.

Hory sa zdvihli z pohľadníc,

zeleno mlčia, mlčia do ďaleka.

Ach, z koľkých stonov Balkán pil,

čo hrdých slz už pritajil,

---

<sup>224</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (máj), č. 5, s. 2.

<sup>225</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (jún), č. 6, s. 4.

kým vôkol piesňou zazvonili háje.

Ako krv, ako túžba horúca je.

II.

Po výškach šliapu končiare,

až tam, kde hmla im pusté štice stína.

Oblakom prší do tváre.

Vzduch kyslo napĺňa sa vôňou vína

a stúpa stromom do hlavy.

Kraj, čo bol taký boľavý,

že človek nemal na chleba a na soľ,

dnes zaznie čistou radosťou a krásou.

### **Dieťa<sup>226</sup>**

Ani som ťa nevidela –

už som ťa mala boľavo

a horko v očiach.

Úsmev a hračky a plnú hlavu rozprávok

som ti chystala.

Tak často

---

<sup>226</sup> In: Nové slovo mladých, 1978 (september), č. 9, s. 5.

s milovanou,  
vždy s inou vymyslenou tváričkou  
zo mňa pozeráš  
a cudzie a strašne vzdialené  
ukradomky štipkáš z mojich rozprávok.

Bolesť mi ako teplá rúčka  
prešla po tele.

Si žeravé a smutné slnce  
vo mne.

Zostaneš snehom, čo mi zvlhnutý a ťažký  
pod čelom puchne  
ako v opustenom záveji.

### **Koprivštica<sup>227</sup>**

1  
Schádzajú domce do doliny  
tak ako krdel' belavý  
a kopce ako tmavé klíny  
vbili sa nebu do hlavy.

Pohonič v diaľke bičom plesne.

---

<sup>227</sup> In: Nové slovo mladých, 1978 (október), č. 10, s. 3.

Ešte tu búši srdce piesne,

čo pred sto rokmi krvavie –

statočné, hrdé, horľavé.

2

Dnes posedávam v starej chyži

a chutnám ostrú rakiju.

Hovoria, že mi neublíži;

ňou každý bacil zabijú.

Blízko je dom, kde Debel'janov

túžil sa zvítať s vetchou mamou...

Vôňou mi vchádza do srdca,

ach, višňa – bielo kvitnúca...

### **Plovdiv<sup>228</sup>**

1

Po krivých dlaždiciach mi vŕapkal do pamäti.

Uličky azda vydýchnuté nesmelou

rozprávkou. V útlych komínoch sa slnko vznieti,

keď ohnivo sa oprú telom o telo.

---

<sup>228</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1978 (december), č. 12, s. 6.



Do dlaní brečtanu si domy vrásky vložia.

Dnu z ikôn priesvitnie tvár boľavá a božia

a strechy ako nízke, tesné klobúky

padajú tmavomodrej zemi na ruky.

2

Chcem ešte aspoň chvíľu postáť pri jazere,

kde voda vlnou ráta mŕtve rybičky,

uvidieť, ako vietor do úst lístie berie

a potom zvučne oplŕúva ním lavičky.

Keď leto prudko stečie do hrdzavých džbánov,

páľava spŕchne, pavučina chvie sa za ňou,

už zimomrivá jeseň kráti jasný krok;

bujaré trácke víno udrie do zátok...

### **Do rána<sup>229</sup>**

Neskoré ráno dymí z dolín,

suchú zem prudko napína.

Ešte ťa aspoň trochu bolím?

Deň ako lesklá bublina

---

<sup>229</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (júl), č. 7, s. 5.

pod horkou kožou noci praská,  
tma mäkko oči zacláňa.  
Ospanlivá a strašne ťažká  
bude ma mučiť do rána...

### **Sen<sup>230</sup>**

Poplašená siréna  
sa mi dnes prisnila.

Studená a tvrdá  
do mňa zívla  
a tuhla mi  
v srdci – mŕtvy vták.

Hoci som ju nikdy nepočula,  
ostro  
sa mnou niesla  
ako teplým domom  
plných detských hláskov.

Vonku bolo ticho.  
Vietor leštil  
zasrienené konáre,  
drapľavým jazýčkom

---

<sup>230</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (september), č. 9, s. 2.

oblizoval sneh.

V obloku mi krotko

bledla noc.

Ako na deň

brieždilo sa vo mne

na pesničku.

### **Jeseň<sup>231</sup>**

Keď večer mláky svetom

zapláta,

tma ostrým bičom vetra plesne,

do môjho tepla sa jak vtáčatá

vracajú moje plaché piesne.

Ulica slepou nocou zaviata

do mlčanlivých ozvien klesne.

Mesto si hlavy domov preráta

a zrazu im je príliš tesné.

Už krehne teplé slnko

v oblokoch

Mrazíkmi šklbnú kalné rána.

---

<sup>231</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (november), č. 11, s. 5.

Všetko, čo prešlo, prešlo hlboko.

No rana, ktorá nahryzla ma,

nestečie z tváre v slaných

potokoch.

I bolesť vládzem niešť vždy sama.

### **Netrpezlivá<sup>232</sup>**

Na Vitoši

šľapaj

marcového snehu.

Ostré slnko

kľáčí

na ihličí.

V doline jar

mätko

zvoní snežienkami,

pokým vo mne

prudké

leto klíči.

---

<sup>232</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (apríl), č. 4, s. 7.

### **Ostrihali lúku<sup>233</sup>**

Ostrihali lúku

ako rannú ovečku.

Včelími krídlami

oblepená

schádza ku korienkom

trávy.

(Ako postrácané mince

lesknú sa na nej

púpavy.)

Drsná a pichľavá

prijíma moje prvé

stupaje.

### **Návšteva<sup>234</sup>**

Pribehla som

celkom nečakane:

v sukni, ktorá výstredne

kvitla,

hnedé nohy zarosené

---

<sup>233</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (jún), č. 6, s. 6.

<sup>234</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1981 (september), č. 9, s. 4.

prachom.  
V horúcich vlasoch  
lesklý kvet,  
v prstoch malina.  
Sedeli ste pri stole  
ako vyšívaní,  
na obruse sa krásne trblietali  
nechty tvojej mamy.

*Mila Haugová*

**Igor Stravinskij**<sup>235</sup>

Vták ohnivák.  
Hudba vstáva,  
temný rytmus  
tympan udrie –  
ohňostroj sa rozpadáva,  
tón leskne –  
modré pero vytrhnuté z chvosta páva.

Dlho boli uši potme,  
zabudnutý v piesni sedí,  
v trúbke plno čistej medi.

---

<sup>235</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (apríl), č. 4, s. 6.

Zvuky čistým rezom odtne.

Nehovorí nikdy o tom –

múdry predtým,

múdry potom.

Tajne dohovorený je so životom.

### **Utopená Nast'ona<sup>236</sup>**

Niečo znie z tmy do odrazu svetla,

niečo z vody medzi skaly –

dve slnká dnes zapadali.

Rieka znie,

hĺbky z nej

modrý mráz vyplaší.

Dve kryhy

na vode,

dva kruhy

od seba,

hodené náhode;

a člny, člny prineskoro spustia –

mlčiacou vodou zamknuté má ústa.

Ruža v nej spí.

---

<sup>236</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (jún), č. 6, s. 6.

## **Lept<sup>237</sup>**

Prísny lept suchou ihlou leta.

Bdie znova teplá hĺbka ramien,

rovnováhu raní.

Primknutí k sebe po vnútornej strane krivky –

vzdialenosť medzi nami presne

na šírku Michelangelových dlaní.

Teplo líc,

pod ťažkou maľbou rýchla skica tváre.

Milovanie –

staccato vôní iskrí v povetrí.

Vydýchnem lásku, naraz, celú –

zahorí v ohni kresba dreva.

Smädny dym,

vták s jedným krídlom zlomeným,

drží sa pri zemi.

Dohorieva.

## **Afrika<sup>238</sup>**

Afrika, smädna gazela.

Savana tvrdne,

vysychá;

---

<sup>237</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (júl), č. 7, s. 7.

<sup>238</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (september), č. 9, s. 4.



stromy a trávy sa pohli  
koreňmi k brehom  
vädnúcej rieky.  
V ústach Sahara.  
A smäd.  
Nevznikne nádherná pointa dažďa,  
aj slza hasne.  
Len moja hanba,  
hanba za prázdne slová, bez činov,  
čo hladko plynú z tejto básne.

### **Picasso<sup>239</sup>**

Čistý rez pohľadom,  
akordy gitár naostro,  
z lásky len červená –  
v koreňoch kvitne  
krvou strom.

V aréne biely býk  
bojuje so sebou,  
vidí aj za slepých...

Grimasa v maske,  
smrť žltý piesok farbí,

---

<sup>239</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (október), č. 10, s. 5.

vypľuje čiernu krv –  
maľuje Guernicu.

Koľko hráň!  
Je v nich sám:  
akrobat s kockou,  
klaun, pierot, cirkusant...

Prstami tvary trhá,  
mäkko sa v ruke núka tuha;  
dych čiarou vráža do  
priestoru.

Nevedno odkiaľ,  
nevedno kam,  
ale až na dno.

### **Janáček<sup>240</sup>**

Čakáme vzlyk  
a je to výkrik.  
Na ústach Káte Kabanovej  
tam zostal navždy.  
Pre všetkých.  
Dôverné listy –

---

<sup>240</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1979 (november), č. 11, s. 7.

byliny v očiach, obväz tmy,  
svetlo má ešte len  
s neskorou láskou prísť.  
Husľové sóla zovreté v prísne kvartetá.  
O hudbu,  
poslednú istotu hlasu, duša opretá.

### **Nôž<sup>241</sup>**

Vždy verne slúži,  
každý vie o ňom,  
že je ostrý.

Neskrýva svoju oceľ do puzdier.  
Vášne sú bez ľútosti,  
smrť zadarmo je, pravda na úver –  
hodený leží vedľa kostry.

Či nemá tajné vášne,  
spýtať sa treba...

Odpoveď noža znie:  
„Vždy podľa ruky, čo ma vedie,  
viem, odkiaľ rezať:  
či zo srdca, či z chleba“.

---

<sup>241</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (január), č. 1, s. 3.

## Veľkosť<sup>242</sup>

Aj nachýlený strom

váha.

Kam?

Kam spadnúť?

Až mu to povie

jeho vlastná váha.

---

<sup>242</sup> In: *Nové slovo mladých*, 1980 (apríl), č. 4, s. 7.