
Časopis Ústavu filologických štúdií
Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského
v Bratislave

Philologia

XXVII/1

2017
Univerzita Komenského v Bratislave

Philologia
Vol. XXVII, N°1 (2017)

Predkladané číslo obsahuje príspevky k téme SOCIALISTICKÝ REALIZMUS V LITERATÚRACH STREDNEJ EURÓPY. Zostavovateľka tematického bloku je prof. PhDr. Mária Bátorová, DrSc. (Katedra slovenského jazyka a literatúry a Ústav filologických štúdií PdF UK v Bratislave).

Predsedníčka vedeckej rady – Head of Advisory Board

prof. PhDr. Mária Vajičková, CSc.

Hlavný redaktor – Editor in Chief

Mgr. Roman Mikuláš, PhD.

Výkonná redaktorka – Editor

Mgr. Mária Dziviaková, PhD.

Vedecká rada – Advisory Board

doc. Dr. Salustio Alvarado Socastro	prof. Dr. Coman Lupu
prof. PhDr. Mária Bátorová, DrSc.	doc. Mgr. Andrea Mikulášová, PhD.
doc. Mgr. Jana Bírová, PhD.	prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
doc. György Domokos, PhD.	prof. Ruslan Saduov
prom. fil. Adriana Ferenčíková, CSc.	doc. Mgr. Jaroslav Šrank, PhD.
doc. PaedDr. Jana Javorčíková, PhD.	prof. PhDr. Eva Tandlichová, CSc.
doc. PhDr. Ivica Kolenčáni Lenčová, PhD.	prof. PhDr. Mária Vajičková, CSc.
prof. PhDr. Ján Kačala, DrSc.	prof. PhDr. Nina Vietorová, Csc.
doc. PhDr. Gabriela Lojová, PhD.	prof. Dr. Bodo Zelinsky

Redakčná rada – Editorial Board

doc. Mgr. Renáta Bojničanová, PhD.	Mgr. Tomáš Hlava, PhD.
PhDr. Sylvia Brychová, CSc.	Mgr. Ľubica Horváthová, PhD.
Mgr. Eva Faithová, PhD.	PhDr. Mojmir Malovecký, PhD.
Dr. Beatriz Gómez-Pablos, PhD.	Dr. Michele Paolini
M. A. Carola Heinrich, Dr. phil.	PaedDr. Martina Šipošová, PhD.

© Univerzita Komenského v Bratislave, 2017

ISSN 1339-2026

OBSAH

ŠTÚDIE K BLOKU SOCIALISTICKÝ REALIZMUS V LITERATÚRACH STREDNEJ EURÓPY

Mária Bátorová:
Editoriál 7

Mária Bátorová:
SOCIALISTICKÝ REALIZMUS A JEHO PODOBY
V SLOVENSKEJ LITERATÚRE 11

Bogusław Bakula:
REALIZM SOCJALISTYCZNY W POLSKIEJ
LITERATURZE PO ROKU 1949 31

Magdolna Balogh:
SEMATIZMUS MAGYAR MÓDRA SEMATIZMUS
– A SZÓ JELENTÉSE ÉS KONTEXTUSA A SZOCREÁL
IRODALOMKRITIKÁBAN 45

Eva Faithová:
TATARKOVE SCHEMATICKÉ PRÓZY Z 50. A 60. ROKOV
20. STOROČIA 55

ŠTÚDIE MIMO BLOKU

Andreea Vlădescu:
BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: LE TRIOMPHE
DU ROMAN SUR L'AUTEUR 73

Roman Mikuláš:
CESTA AKO INDIVIDUAČNÝ PROCES A AKO BLÚDENIE:
KOGNITÍVNO-NARATOLOGICKÉ ÚVAHY
O CENTRÁLNO M SUJETE VÝVINOVÉHO ROMÁNU 85

VARIÁ

<i>Stephan-Immanuel Teichgräber:</i> SCHEMATISMUS IN CENTROPE	105
--	-----

RECENZIE

<i>Jana Rakšányiová, Alena Ďuricová:</i> KOLLOKATIONEN IM UNTERRICHT	113
---	-----

<i>Ivo Pospíšil:</i> POLSKY PSANÁ MONOGRAFIE O KOMENSKÉM: POLSKO-NĚMECKÝ POHLED A PROBLÉMY	117
--	-----

<i>Renáta Bojničanová:</i> O UMELECKOM JAZYKU KREŠŤANSKEJ MYSTIKY	123
--	-----

**ŠTÚDIE
K BLOKU SOCIALISTICKÝ
REALIZMUS V LITERATÚRACH
STREDNEJ EURÓPY**

SOCIALISTICKÝ REALIZMUS V LITERATÚRACH STREDNEJ EURÓPY

Mária Bátorová

(editoriál)

Blok štúdií, ktorý následne predkladáme akademickej obci a študentom, sa týka dvoch málo skúmaných oblastí v rámci histórie a aj literárnej vedy. V prípade pojmu stredná Európa ide o geograficko-politicky neisté pomenovanie, v prípade metódy socialistického realizmu a jej oktrojovania do procesu umeleckej tvorby ide o zložitý komplex historicko-spoločensko-politických otázok. To, ako sú v jednotlivých národných kultúrach preskúmané, sa dozvedáme práve z jednotlivých predložených literárnohistorických a komparatívnych štúdií. Nie je tu zastúpený celý rad krajín, ktoré podľa tej či onej koncepcie do strednej Európy spadajú. Je nám vyslovene ľúto, že chýba český kontext k tejto otázke. Čiastočne, no zďaleka nie dostatočne je tento ako porovnávací historický „background“ naznačený v monografii o slovenskom disidentovi D. Tatarkovi (Bátorová 2012, 24–50).

Bolo by možné sa spýtať, čo je to stredná Európa, a otázka by bola čiastočne zodpovedaná niekoľkými konceptami. Od Friedricha Naumanna (1915), ktorý považoval za strednú Európu Nemecko a okolité štáty, pričom Rakúsko považoval za súčasť Nemecka a slovanské štáty za deštruktívny element. T. G. Masaryk ako strednú Európu označil štáty medzi Nemeckom a Ruskom (Masaryk 1925). M. Kundera v eseji *Tragédia strednej Európy* (1984) tvrdí, že Rusi uniesli strednú Európu Západu (Kundera 1984; 1986). Rakúski autori E. Brix a E. Busek vydali v r. 1986 knihu *Stredná Európa*, kde považujú za strednú Európu štáty ležiace v povodí Dunaja a územie od niektorých škandinávskych štátov po Balkán so stredom, ktorým je mesto Viedeň (Busek – Brix 1986).

Z tohto diskurzu vyplýva, že stredná Európa je región s istými znakmi a existuje ako zvláštny prvok vo vývine dejín štátov. Ak sa spýtame, čo odlišuje štáty strednej Európy od ostatných štátov v západnej časti Európy, uvádza sa, že malé regióny strednej Európy existovali v rozličných obdobiach dejinného vývinu pod hegemoniou moci iného regiónu – etnika či hospodársko-politického útvaru. Pritom je známe, že napriek tomu, ba možno práve z toho dôvodu bazírovali tieto etniká na vlastnej identite.

Čo sa týka otázky socialistického realizmu, je táto „umelecká“, „tvorivá“ metóda už definovaná a identifikovaná v súvislosti s násilím vedomia o skutočnosti, naoktrojovania a nanútenia jedine správnych a možných názorov, nivelizovania a maximálneho zúženia tvorivých osobností, tvorivého umeleckého procesu, skrátka redukcie, akú si v slobodnom umeleckom svete ťažko predstaviť. Pojem „totálnej vlády“ spracovala už Hannah Arendtová po druhej svetovej vojne. Používa ho pre pyramidové politické režimy spojené s vládou jedného vodcu (Arendt 1996, 679).

Štúdie v predložennom bloku sú väčšinou literárnohistorické. Poľský literárny vedec, komparatista B. Bakula vstupuje do diskurzu ako literárny historik a prináša fázy vzniku, vzostupu a pádu poľského socialistického realizmu. Trochu modifikovane, čiže v podobe sondy, na osude a diele jedného autora postupuje maďarská literárna vedkyňa M. Baloghová. Kým jeden zo slovenských príspevkov sa venuje dielu D. Tatarku „v premenách 50. rokov 20. storočia“ (E. Faithová), druhý, od editorky bloku, o tom istom autorovi osvetľuje aj teoretické možnosti metódy výskumu historickej témy, vstupuje do polemického diskurzu s tým, čo sa v slovenskej literárnej vede o tomto období doposiaľ povedalo, vysvetľuje a demonštruje priamo v priestore štúdie iný spôsob prístupu ku skúmanej problematike, ako aj komplexnejší a overiteľný spôsob cesty analýzy od konkrétneho textu, citovaného v priestore štúdie, ku kontextom, ktoré tento text identifikuje. Takto – komparatívne – postavený výskum znemožňuje paušálne hodnotenia a umožňuje diferencovaný pohľad aj v obdobiach, ktoré sú ideologicky „postihnuté“.

Význam a zmysel prezentácie predmetného výskumu – témy mechanizmov ovládania kultúry a literárneho umenia obdobia schematizmu – sú zaujímavé v následnej sieti – kontexte – kultúr strednej Európy znakmi, ktoré majú jednotlivé literatúry spoločné, ale tiež rozdielnymi znakmi, ktoré poukazujú na iné spoločensko-politicko-historické podmienky jednotlivých kultúr. V neposlednom rade jednotlivé štúdie upozorňujú na absurditu a stále nebezpečenstvo totalitného myslenia a mocenských štruktúr, ktoré by sa mohli znova a znova v dejinách pokúsiť o uchopenie moci aj zotročením a zneužitím umenia a tvorby pre svoje mocenské ciele.

Literatúra

- ARENDE, Hannah. 1996. *Původ totalitarismu I – III*. Praha: OIKOYMENH.
- BÁTOROVÁ, Mária. 2012. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: Veda.
- BUSEK, Erhard – Emil Brix. 1986. *Projekt Mitteleuropa*. Wien: Ueberreuter.
- KUNDERA, Milan. 1984. «The Tragedy of Central Europe» In *New York Review of Books*, Vol. 31, No 7: 33–38.
- KUNDERA, Milan. 1986. „Der entführte Westen oder: Die Tragödie Mitteleuropas.“ In *Aufbruch nach Mitteleuropa. Rekonstruktion eines versunkenen Kontinents*, eds. Emil Busek, Gerhard Wilfinger, 133–144. Wien: Edition Atelier.
- MASARYK, Tomáš Garrigue. 1925. *Světová revoluce*. Praha: Orbis.
- NAUMANN, Friedrich. 1916. *Mitteleuropa*. Berlin: Georg Reimer.

**SOCIALISTICKÝ REALIZMUS
A JEHO PODOBY V SLOVENSKEJ LITERATÚRE
(Tvorba Dominika Tatarku a Františka Hečka
v 50. rokoch 20. storočia)**

Mária Bátorová

Ústav filologických štúdií PdF UK

Ústav svetovej literatúry SAV

Abstrakt: Socialistický realizmus ako umelecká metóda presadená v 50. rokoch 20. storočia cez hegemonnu komunistickú stranu do umeleckého sveta a tvorivých procesov písania sa uplatňoval v procese tvorby aj v Československu. Štúdiá zachytáva drastickú intervenciu politiky do umenia cez centrálny časopis Kultúrny život, cez konkrétne manipulačné texty a ich centrálné postavenie. Naoktrojovaná, paušálna metóda „umeleckého“ zachytávania skutočnosti má v slovenskej literatúre viacero modifikácií. Dva varianty uplatnenia tejto metódy sme porovnali v poetike, výraze a výslednom efekte u dvoch spisovateľov, aby sme poukázali na diferenciácie v umeleckej tvorbe aj tohto obdobia.

Kľúčové slová: totalita, kultúrna politika, metóda socialistického realizmu, komparatistika, kontext

Abstract: Socialist realism as a style of art method was pushed forward in 50s through the hegemony of communist party into the artistic world as well as into the creative process of writing and was enforced into the works of art in Czechoslovakia. This study covers the drastic political intervention into the art through the central art journal „Kultúrny život“, specifically through particular manipulative writings and their centralised position. Enforced blanket method of „artistic“ depiction of real world has many modifications in Slovak literature. The comparison of two variants of this method is offered, focusing on poetics and manifestation and its consequences on two writers, so the differences in art production could be visible even in this period.

Key words: totalitarianism, culture policy, method of socialist realism, comparison, context

ÚVOD A METODOLÓGIA REKONŠTRUKCIE HISTORICKÉHO KONTEXTU

Zložité obdobia národných dejín potrebujú zložité, t. j. mnohorozmerný teoreticko-metodologický prístup k analyzovanej problematike. Ak ide o literárne dejiny a samotnú literárnu produkciu, ktorá je úzko spätá s ideologickými a politickými procesmi, vypracovali sme v priebehu desaťročí vlastného výskumu metódu, ktorá, ako sa ukazuje, spĺňa súčasné svetové štandardy a spočíva na zložitom teoretickom mechanizme porovnávacej literárnej vedy. Je to však nový analytický prístup, kritický k doterajším výsledkom výskumu danej problematiky (nové čítanie a nová interpretácia) a spočívajúci na analýzach textov vybraných autorov a ich interpretácii, pričom sa berie do úvahy autor a jeho kontext (historický, sociálny, filozofický a intímny – to znamená korešpondencia, memoáre, svedectvá atď.), text a jeho kontext (historická a spoločensko-politická situácia, do ktorej text prichádza, resp. neprichádza, ak ostáva v zásuvke) a čitateľ a jeho kontext (historický, sociálny, filozofický a intímny – to znamená jeho pripravenosť/nepripravenosť na text).¹ Ako vidno, ide o čo možno najkomplexnejší pohľad na zvolený výskumný problém.²

Keďže v predmetnej štúdií ide o vládne inštrukcie intervenujúce do oblasti tvorby literárneho diela a usilujúce sa cez kultúrnych pracovníkov a spisovateľov manipulovať vedomie nás svojím smerom (Spitzer 1950, 3; Spitzer 1951, 2), je potrebné evidovať nielen samotné literárne texty (ktoré vypovedajú samy za seba a aj verifikujú nové interpretácie spätne na konci procesu skúmania, ako i interpretácie jednotlivých autorov), ale aj skúmať kontexty a vytvoriť mozaiku konkrétneho času z rôznych diverzných komponentov, dôkazov, výpovedí atď. existujúcich vedľa seba a idúcich často proti. To, čo v štúdiách nazývame kontexty (viazané na istý objekt v istom čase, ktorý však obsahuje mnohé protiklady), pomenoval známy nemecký kulturológ a historik východnej Európy prof. Karl Schlögel tromi charakteristickými prístupmi ku skutočnosti v moderne, zastúpenými menami a ich charakteristikami: Walter Benjamin a jeho „Flanéria“, Sergej Eisenstein a jeho „estetika a technika montáže“ a M. Bachtin a jeho pojem „chronotop“. Sám Schlögel pracuje s literárnym dielom *Margareta a Faust*, analyzuje jeho symboliku a metaforiku ako emblémové pre historický čas mesta Moskva v rokoch 1936 – 1938 so sústredením sa na kľúčový rok 1937. Pritom sa opiera o všetko, aj o zdanlivo nesúvisiace veci, výpove-

¹ K tomu bližšie a podrobne ku vzniku tejto komparatistickej metódy pozri Bátorová 2015.

² Tento spôsob spracovania a metódy skúmania som našla asi pred rokom v knihe znalca východoeurópskych dejín a kultúry prof. Karla Schlögela (2008). Naše metódy prístupu ku skúmanému materiálu sa vyvíjali paralelne, o čom svedčia roky vydania mojich kníh.

de, archívne pramene, časopisy atď., teda o to, čo spadá v mojich štúdiách do kategórie kontextov pri každom z komponentov kultúrnej komunikácie (autor – text – čitateľ). Ako svojho učiteľa menuje v úvode knihy *Terror und Traum* starovekého historika Herodota.

Rozkošatené interpretácie textu overuje samotný text literárneho diela reflektujúceho svoju dobu, z ktorého Schlögel neuvádza celé pasáže, cituje len charakteristické sémantické spojenia. Moja textová analýza však bazíruje na väčších citátoch, ktoré spätne overujú moju interpretáciu a znemožňujú podozrenie z dezinterpretácie. V mojich štúdiách sú však zas redukované historické kontexty, ktoré sa neinterpretujú v takej miere ako u historika Schlögela, ale odvolávajú sa na existujúce interpretácie kolegov historikov, najmä pri interpretácii objektívnych historických kontextov. Tu si v súvislosti s prácou historika kultúry Karla Schlögela uvedomujem, že výskumná metóda, ktorú som vypracovala ja, je zameraná primárne na text, no súčasne aj na kategóriu autora a sekundárne aj na kategóriu čitateľa, ale to len vtedy, ak súvisí so skúmaným autorom (recenzie, literárna kritika, exkomunikácia alebo akceptácia spisovateľa a jeho diela atď.). Vzniká tak mozaika orientovaná prevažne literárnovedne. Keďže v predmetnej štúdií ide o slovakistické štúdie, teda štúdie zaoberajúce sa obdobím socialistického realizmu v slovenskej literatúre, považujem za potrebné odlíšiť svoj typ výskumnej práce aj od teoretických a metodologických inštrukcií, ktoré uvádza René Bílik v úvode svojho súboru štúdií skúmajúcich socialistický realizmus a jeho podoby v slovenskej literatúre od roku 1945 do roku 1989 v knihe *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945 – 1989*. (Názov knihy je alúziou na esej Czesława Miłosza *Zotročný duch*; Londýn 1953). René Bílik vyrástol v prostredí Ústavu slovenskej literatúry SAV, kde sa po roku 1989 a začiatkom 90. rokov diskutovalo o možnosti vydať nové akademické dejiny slovenskej literatúry. Jeho vnímanie dejín (aj literárnych) je výsledkom vplyvu tohto prostredia, sústredil ho v nasledovnej inštrukcii – závere úvah o metóde skúmania a písania dejín literatúry: „Každé písanie dejín (society, regiónu, výtvarného umenia, literatúry...) je a bude písaním z istého aspektu, s dominanciou určitého uhla pohľadu. Ak má byť bádateľov postup korektný, ak na jeho konci má byť historiografický text ako ‚otvorené dielo‘, je potrebné vyhnúť sa teleologickému chápaniu historického procesu.“ (Bílik 2008, 12–13)

Absolútna forma inštrukcie („každé písanie dejín“) a jej určenie nielen pre prítomnosť, ale aj budúcnosť („je a bude“) určujú „korektného“ a nekorektného autora, robia z každej inej metódy „teleologické chápanie historického procesu“, čo nasvedčuje tomu, že autor iste svoju tému prakticky zvládol, ale v západných výskumných rámcoch by neuspel, pretože by „nútil“ povedzme spomínaného Karla Schlögela, ktorý hovorí o zbere rozličných diverzných dát

a dôkazov rôznej proveniencie, aby písal „z istého aspektu“ (t. j. aj s určitým vopred daným zámerom a výsledkom). Nové poňatie je však už inde: v ňom už neexistujú relevantné a nerelevantné „fakty“, zaujímajú nás nielen tie, ktoré vstupovali do tzv. „recepčného bytia“, kde platí, že „umenie a politika sú fenomény verejného sveta“ (Bílik 2008, 20), ale najmä tie fakty, ktoré boli neviditeľné, nerecipované, a predsa existovali, často aj silnejšie ako tie „legálne“, a teda patrili k alternatívnej scéne, povedzme k „vnútornej emigrácii“ či k undergroundu, ktorý bol zjavnejší ako vnútorná emigrácia a aj politicky stíhaný.

Tento spôsob skúmania dejín, v tom rámci aj literárnych, alebo opačne, spôsob skúmania dejín v metaforickom zobrazení dejín v umení, v literárnych textoch je komplikovanejší, časovo náročnejší, ale môže ním vzniknúť pravdivejší obraz o dejinách ako takých, ako aj o dejinách literatúry. Týmto spôsobom, t. j. prostredníctvom primárne literárnovedných analýz textov, ktoré vznikali v istých obdobiach vývinu literatúry, opierajúc sa o autorskú koncepciu premietajúcu sa do literárneho diela a historický a sociologický kontext autora, možno interpretovať literárne dielo v súvislosti s časom, podmienkami a miestom jeho vzniku.

PÄŤDESIATE ROKY A „DERAVÁ TOTALITA“

Tri roky po porážke tretej ríše a fašizmu dochádza v obnovej ČSR, teda v ČSSR, v roku 1948 k procesu inej násilnej manipulácie s vedomím ľudí. Aby sme mohli porovnať obe ideologické totality, uvedieme niekoľko skutočností: v období Slovenskej republiky boli dvaja politici, a to V. Tuka a A. Mach, v júli roku 1940 v Salzburgu poverení samotným A. Hitlerom, aby presadzovali národný socializmus a „gleichšaltovali“ kultúru. Treba si uvedomiť, že fašizmovým umením kultúrneho života bola v tom čase, ako i v nasledujúcich desaťročiach 20. storočia literatúra, t. j. beletria a publicistika, literárnovedná interpretácia, teleologická i vedecká, podľa pravidiel vedeckej syntézy³. Práve

³ Zakladateľom vedeckej syntézy na Slovensku bol ľavicovo orientovaný filozof Igor Hrušovský, ktorý po návrate z viedenského študijného pobytu založil v roku 1937 v Bratislave v súčinnosti s inými – teoretikmi surrealizmu (M. Považanom, M. Bakošom), ako i spisovateľmi a výtvarníkmi – vedeckú syntézu, ktorá už vo svete existovala v Pražskom a Viedenskom lingvistickom krúžku, v parížskej Synthèse scientifique a inde. Vedci vychádzali zo štrukturalizmu, vypracovali systém vedeckého skúmania, pojmoslovie, metodológiu atď. V roku 1940 bola vedecká syntéza úradne zakázaná.

zoskupenie literárnych vedcov, kritikov a umelcov okolo vedeckej syntézy je na jednej strane poukazom na cenzúru v období Slovenskej republiky, na druhej strane dôkazom „deravej totality“ (Clementis, 1947), keďže sa z materiálov vedeckej syntézy mohlo počas celého obdobia bez politických následkov citovať. Obdobie Slovenskej republiky (1939 – 1945) považoval L. Novomeský za „emancipáciu slovenskej kultúry“ (Novomeský 1945, 1), pričom Novomeský ako príslušník komunistickej strany, ktorá bola úradne zakázaná v roku 1938 a prešla do ilegality, mohol počas celého obdobia Slovenskej republiky publikovať, i keď tesne po jej vzniku napísal a publikoval v časopise *Elán* úvodník *Nelúčenie* (Novomeský 1939, 1). Dokonca v Ilave publikoval texty – básne – s uvedením dátumu ich vzniku (Novomeský 1940, 1) a tak usvedčoval štátny režim z perzekúcií. Časopis *Elán* bol pod šéfredaktorským vedením Jána Smreka dobre režírovanou a odvážnou platformou slovenskej intelektuálnej slobody, na ktorej sa ideovo pripravovalo aj Slovenské národné povstanie. Ján Smrek časopis viedol v tomto duchu, avšak na konci týchto úsilí podpísal spolu s ostatnými spisovateľmi, ktorí boli v Bratislave v čase Povstania, *Manifest proti povstaniu*. Toto sa mu stalo na dlhé roky osudným a bol ako osobnosť kultúry a básnik vylúčený z politického a spoločenského života (Petřík 1993).⁴

Dejiny uvádzajú archívny dokument, rozhovor V. Molotova s E. Benešom, v ktorom Beneš žiadal Moskvu, aby pomohla Čechom vybaviť si účty so Slováckmi:

Přál bych si, aby vaše vláda naléhala na naši vládu, aby všichni ti na Slovensku, kdož jsou vinni válkou proti SSSR, bili potrestáni... já nechci, aby slovenská otázka byla otázkou mezinárodní. To bude jen naše vnitřní věc. Záleží mi na tom, aby se nemohlo zneužívat vnitropoliticky, že Češi chtějí trestat Slováky. (Letz 2012, 263)

Molotov sa spýtal: „Bude autonomie Slovenska? Beneš: Ne, chci decentralizaci...“ (263)

Na inom mieste v rozhovore s Gottwaldom sa Beneš vyjadril: „Mne nikdy nedostanete k tomu, abych uznal slovenský národ. (...) zastávám neochvějně názor, že Slováci jsou Češi a že slovenský jazyk jest jen jedním z nářečí českého jazyka, tak jako tomu je s hanáčtinou.“ (264)

Po skončení vojny nastali procesy s tými, ktorých menovite žiadal Beneš v dokumente potrestať. Trvalo dva roky, kým sa upevnila vládna politika v Československu. Zbavovala sa najskôr popredných politických vinníkov (v roku 1947 bol obesený prezident SR a ostatní predstavitelia boli vo väzení). Zatiaľ

⁴ Petřík tu hovorí o „čiernej listine“, na ktorej bol Smrek od roku 1948 až do polovice 60. rokov 20. storočia.

sa odohrával dramatický boj medzi demokratmi a komunistami o funkcie vo vláde, L. Novomeský sa stal poverenikom kultúry, Ivan Horváth a iní, vzdelaní a jazykovo vybavení intelektuáli, sa stali veľvyslancami Československa v iných krajinách. Chystal sa však politický prevrat – znárodnenie majetku vo februári 1948, vláda jednej strany a následne nastolenie totality a kolektivizácia v 50. rokoch.⁵

Tento spoločensko-politický proces postupne zasiahol nielen tých, ktorí boli činní v Slovenskej republike a pracovali v jej štátnych službách, prepojených satelitne na porazené Nemecko, ale paradoxne aj tých, ktorí organizovali odboj proti Slovenskej republike v SNP, teda predvojnových členov strany, účastníkov SNP. Z výrokov E. Beneša vyplýva, že sa bolo treba zbaviť všetkých, ktorí akýmkoľvek spôsobom upevňovali slovenskú samostatnosť, ktorú on neuznal. Toto sa centrálnie dialo prostredníctvom ÚV KSČ a samotných intelektuálov na Slovensku. Ruptúrou v dejinách Slovenska a slovenskej kultúry nebol teda rok 1938, ale rok 1948.

⁵ Komunisti sa dlhodobo, už počas druhej svetovej vojny, pripravovali na prevzatie moci v štáte. Úzko spolupracovali so stalinovským Sovietskym zväzom, snažili sa narušovať činnosť ostatných politických strán združených po roku 1945 v tzv. Národnom fronte. V prvých povojnových voľbách 26. mája 1946 získali komunisti v Česku 40 percent hlasov. Na Slovensku triumfovala Demokratická strana so 62 percentami hlasov. Komunisti s hlasmi za sociálnych demokratov dosiahli pohodlnú väčšinu v parlamente a postupne sa im podarilo ovládnuť políciu, armádu i robotnícke organizácie. 2. júla 1946 sa vtedajší predseda Komunistickej strany Československa (KSČ) Klement Gottwald stal predsedom vlády. Komunisti využívali roztrieštenosť vtedajších demokratických politických strán, faktickú neexistenciu opozície, povojnový radikalizmus a „mnichovské sklamanie“, ako aj nerozhodnosť chorého prezidenta Edvarda Beneša. Vo februári 1948, keď nastala vládna kríza pre uznesenie o bezpečnosti z 13. februára 1948, došlo k sérii udalostí, ktoré viedli k úplnému prevzatiu moci v štáte komunistami. Tieto udalosti boli dovŕšené 25. februára, keď prezident prijal demisiu nekomunistickej vlády a doplnil vládu kandidátmi navrhnutými komunistami. Na to bola 11. marca 1948, jeden deň po nevysvetlenom úmrtí ministra zahraničia Jana Masaryka, potvrdená nová komunistická vláda, 9. mája prijatá nová ústava vyhlasujúca ľudovodemokratickú republiku a 30. mája sa uskutočnili voľby s vynucovanou účasťou a s možnosťou voliť iba z jednotného zoznamu kandidátov Národného frontu, ovládaného komunistami. 2. júna odstúpil zo zdravotných dôvodov prezident Beneš a 14. júna bol za jeho nástupcu zvolený predseda KSČ a vtedajší premiér Klement Gottwald. Vznikla nová vláda, ktorej predsedom sa stal Antonín Zápotocký. Prechod moci do rúk komunistov viedol k vnútornej aj zahraničnej závislosti politiky štátu od Sovietskeho zväzu, k politickým procesom, väzneniu politicky a ideologicky nepohodlných osôb, nútenej emigrácii a prenasledovaniu oponentov. Totalitný režim trval v istých modifikáciách nasledujúcich 40 rokov.

VLÁDNE INŠTRUKCIE INTERVENUJÚCE DO OBLASTI LITERÁRNEJ TVORBY A ICH TRANSFER Z POLITIKY DO KULTÚRY

Na začiatku roku 1950 vyšiel v Kultúrnom živote úvodník predsedu slovenskej sekcie SČSS Michala Chorvátha *Pred novými úlohami*.

Pripomeňme si úvodník v centrálnom literárnom časopise *Elán O stavbu ducha* od Michala Chorvátha, ktorý vyšiel o dvanásť rokov skôr, aby sme si uvedomili, kto sa chopil vedenia slovenskej kultúry po roku 1948: „Presvedčte všetkých, že chrám slovenskej kultúry môže stáť len na tých dobrých základoch, ktoré vyhlbili a zbudovali naši predkovia. Nedovoľte vztyčovať oltáre neznámym bohom, keď známe jediného Boha.“ (Chorváth 1938, 1)

Rétorika vlastenca, veriaceho kresťana (chrám, predkovia, oltáre, jediný Boh) vyžadovaná v roku 1938 sa v päťdesiatych rokoch v úvodníku *Pred novými úlohami* zmenila na celkom inú rétoriku, tiež politicky vyžadovanú, a to rétoriku socialistického literárneho kritika vo funkcii predsedu spolku spisovateľov, z pozície ktorej mal Michal Chorváth možnosť ovplyvňovať ich tvorbu:

Kultúra ako ideologická nadstavba v hospodárskej a sociálnej skutočnosti mení sa každou zmenou svojej základne. Pri úžasne rýchlej zmene hospodárskej a sociálnej skutočnosti v socialistickej výstavbe a plánovaní nie je možné ponechať vývin ideológie, metód a inštitúcií náhode podľa predsocialistických vzorov, lebo by podľahli anarchii a rozkladu a ohrozovali ďalší vývin plánovania hospodárskeho a sociálneho. ... nový Sväz spisovateľov... vráti slovesné umenie masám... umenie kotviace zdravými koreňmi v ľude, v jeho prebudenej tvorivosti... umenie preniknuté ľudskosťou, pocitom ľudskej solidarity a dôverou vo význam socializačného diela. ... úloha Sväzu spisovateľov... v plánovaní socialistickej literárnej práce, ako sa to jasne ukázalo už na marcovom sjazde československých spisovateľov v Prahe... Výsledky javia sa v ideologickom prelome spisovateľov a v stanovení si socialistického realizmu ako metódy a cieľa práce slovenského spisovateľa. Oprávnené môžeme rok 1949 pokladať za rok veľkého prelomu v slovenskej literatúre. Vyvrcholením tejto mobilizácie boli záväzky slovenských literátov k IX. sjazdu KSČ... Oslavy veľkého tvorcu socialistickej kultúry Stalina dali slovenským spisovateľom nový podnet... 11. decembra 1949 (Valné zhromaždenie Slovenskej sekcie – pozn. MB) si dali nové vedenie a rad požiadaviek: 1. vybudovať organizačný aparát; 2. sústrediť sa na ideologické a umelecké školenie spisovateľov...; 3. nájsť trváci kontakt s masami robotníkov, roľníkov a pracujúcej inteligencie, čerpať u nich tvorivé popudy... a dať im tak naozaj ľudový charakter... (Chorváth, 1950, 1)

To, čo uvádzame, je len mozaika, no v celom úvodníku ide o komplexne vystavanú služobnosť novej ideológie, pripravenú plniť príkazy jedinej – ko-

munistickej – strany a oslavovať toto násilie na umení a pritom túto evidentnú demonštráciu sily umenia, ktoré treba zneužiť na vlastné ciele.

Popri úvodníku je stĺpec ďalšieho služobníka V. Mináča, ktorý to, čo Chorváth všeobecne deklaruje, dokladá primitívne na príklade v glose *Veľkolikérnik ako literárny materiál*:

Neslobodno ich podceňovať. To sú nepriatelia na život a na smrť... Čo urobila (literatúra) pre otvorený boj proti týmto nepriateľom spoločnosti? Čo urobila, aby ich odhalila ako nebezpečných zločincov, aby ich oddelila od pracujúceho človeka, aby ich zosmiešnila? (Mináč 1950, 1)

Mináčova rétorika pripomína budúcu agresívnu politickú denunciaciu tzv. buržoázných nacionalistov. „Odhalíť zločincov“, „oddeliť ich“, „zosmiešniť“, odstrániť, zahubiť... (ibid.)

Toto číslo Kultúrneho života prináša aj správu o výstave v Sovietskej akadémii vied týkajúcej sa života a priateľstva M. Gorkého a V. Stalina. Demonštroval sa tým príklad hodný nasledovania, keď sa „veľký“ politik priateli s „veľkým“ spisovateľom, po ktorého smrti ostal nedopísaný životopis politika. Na prvej strane sa informuje aj o XIII. valnom zhromaždení sovietskych spisovateľov, ktoré sa uskutočnilo v tom istom mesiaci, sú tu uvedené aj mená autorov prejavov a tituly ich prejavov. Podrobná informácia sa sľubuje neskôr.

Kultúra a spisovatelia existujú v tieni činnosti KSČ a KSS, ktorej IX. sjazd pozdravuje Správou o rokovaní Klubu robotníkov a spisovateľov v dňoch 6. a 7. mája 1950 na aktíve komunistov – členov Slovenskej sekcie Sväzu čsl. spisovateľov – Ctibor Štítnický v 9. čísle Kultúrneho života:

A tak strana mobilizovala týmto aktívom v predvečer IX. sjazdu najlepšie svoje kádre v radoch spisovateľov... Uvedomili sme si, aká úloha čaká na nás v boji proti podnecovateľom novej svetovej vojny, proti propagátorom atómových zbraní, proti neľútostným vrahom a neľudským vykorisťovateľom... (Štítnický 1950a, 2)

Ako úvodník je pod portrétom K. Gottwalda a V. Širokého v tom istom čísle publikovaná *Rezolúcia*, v ktorej sa spisovatelia zaraďujú do

„Gottwaldovej päťročnice. Aktív slovenských spisovateľov – komunistov stotožňuje sa s uzneseniami zasadnutia ÚV KSS zo dňa 6. a 7. apríla 1950, ako aj s kritikou buržoáznonacionalistických úchyliet... Po referáte Juraja Spitzera... sa uzniesol na tejto rezolúcii: Členovia aktívu použijú všetky prostriedky a orgány Slovenskej sekcie Sväzu čsl. spisovateľov na rozvinutie kampane na likvidáciu zvyškov buržoázných ideológií, najmä buržoázneho nacionalizmu, individualizmu a anarchizmu, podľa zásad vyjadrených uzneseniami IX. sjazdu KSČ...“ („Rezolúcia.“ *Kultúrny život*, 1950, roč. V, č. 9: 1–2)

Jednotlivé body rezolúcie (1–8) umelecky dotvára deväť štvorverší básne od Jána Kostru *Spev o Komunistickej strane*: „Už planú zore nášho rána / a nové slnko vychodí. / Bud' pozdravená rodná strana, / víťazná matka slobody.“ (Kostru 1950, 1–2)

Na s. 3 toho istého čísla je v plnom znení publikovaný referát Juraja Špitze-
ra, ktorý na aktíve predniesol. Po Michalovi Chorváthovi to bol pre spisovate-
ľov ďalší, ešte rozsiahlejší príspevok, hrozivý vo svojej konkrétnosti, pretože
„našu literatúru“ uvedenú v názve zužuje nie na „niekoľko (všeobecných, teo-
retických alebo tematických) otázok“, ale na konkrétne osoby skupiny DAV
a na surrealistov (menej konkrétne). Špitzer začína príznačne: „Dejiny robot-
níckej strany nás učia...“, neskôr v texte uvádza: „Lenin učí, že...“; „Súdruh
Stalin učí...“ (tu aj presne cituje zo Stalinovho diela). Výrazy a spojenia ako
„pokroková inteligencia“, „zrada sociálnej demokracie“, „odporný a hnusný
anarchizmus buržoáznej spoločnosti“ atď. sú počiatkom ich naplňania menami
ľudí, ktorým následne pôjde o život. Po všeobecnom úvode interpretuje Špitzer
vznik a činnosť skupiny DAV. Jeho estetickú a politickú nedostatočnosť de-
monštruje na dvoch odpovediach ankety z roku 1934, v ktorej respondenti kri-
tizujú „určitý druh uzavretosti, intelektuálnej povýšenosti v podceňovaní orga-
nizačnej práce“ (ibid.). Julo Bránik, ktorý uvedené konštatuje, davistom vyčíta
nedostatočnú snahu získať mladých autorov. Druhým respondentom kritickým
k vlastnej skupine, ktorého si Špitzer vzal na pomoc, bol Edo Urx. Vyčíta davis-
tom, že „ostali obmedzenou skupinou“, „neviedli dosť ostrý boj za čistotu našej
marxistickej ideológie...“ (ibid.). Špitzer napáda nielen davistov, ale aj surrea-
listov, vyčíta slovenskej literatúre orientáciu na Francúzsko namiesto orientácie
na Sovietske Rusko, sám však ako doklad používa meno a citát R. Rolanda:
„*Literatúra nemôže byť bez vplyvu triedy.*“ (ibid.) Zdroj však necituje.

Špitzer sa vyhráža:

Mohol by som citovať názory, ktoré hovoria o tom, že literatúra nesmie byť slúžkou
každodenného triedneho boja, o tom, že predovšetkým je v umení dôležitá kvalita
a až potom tendencia, že úzky rámec literatúry byť vždy a vždy len každodenne
revolučnou, bol príliš jednostranný, že proletárska literatúra musí ešte na meštiacku
naväzovať... (Špitzer 1950, 3)

Absurdné na tomto článku je, že nadrealistov, teda „dekomponované formy
nadrealistického verša, alebo zpoetizovanú prózu Tatarkových noviel“ pova-
žuje ten istý Špitzer pred niekoľkými rokmi, v období slovenského štátu, za
„revolučné, pokrokové“, keďže fašizmus vypovedal boj proti modernému ume-
niu. V roku 1950 už Špitzer konštatuje: „Je však nedostatočné a socialistickou
literatúrou už prekonané ukazovať hrôzy a biedu dneška, bez toho, aby umenie
vyjadrovalo nádej zajtrajška.“ (ibid.)

To, čo Špitzer kritizuje – predošlé praktiky cenzúry –, sám robí, presne ako národnosocialistickí „kulturtregri“, ktorí označili moderné umenie za „entartete Kunst“.

K tomuto článku je ideovým pokračovaním Kostrova sebakritika, ktorú rad radom podstupujú všetci spisovatelia: „Sebakritika, ako ju pestujeme, nie je spoveďou, po ktorej sa dáva rozhrešenie a po ktorej sa v duši človeka rozhostí pokoj. Sebakritika je prvým krokom k ťažkému procesu, v ktorom človek musí prerásť seba samého.“ (3) A hneď ako poeta natus, veršovač na akúkoľvek tému, pripojí sedem rýmovaných veršov, ktoré sú „poetickým“ a rýmovaným vyjadrením tej istej myšlienky. U Kostru ide o exemplárnu chameleónsku kamufláž.

Iniciatívy začiatku politických čistiek nepoľavujú, naopak, plánovito gradujú. V apríli roku 1951 sa koná aktív slovenských spisovateľov komunistov, členov SČSS. Na aktíve sa zúčastnil vedúci kultúrno-propagačného oddelenia Sekretariátu ÚVKSS Július Šefránek, povereník informácií a osvety Ondrej Klokoč. Schôdzu viedol básnik Milan Lajčiak.

J. Šefránek predniesol rozsiahly referát. Publicistický komentár k nemu pri-niesol úvodník Kultúrneho života⁶. V nasledujúcom čísle bol publikovaný celý referát J. Šefránka *Niektoré ideologické problémy našej literatúry* (Kultúrny

⁶ Komentár (jeho autor nie je uvedený) k aktívu a referátu J. Šefránka vyšiel pod názvom *Aktív slovenských spisovateľov – komunistov* ako úvodník v Kultúrnom živote 8. apríla 1951, roč. VI, č. 14: 1. K pozitívam, ktoré Slovensko práve prežívalo, patrila povojnová výstavba, spriemyselnovanie, hospodársky vzrast „ktorý uskutočňuje múdra politika Komunistickej strany Československa pod vedením s. Gottwalda“. Zdôraznil význam odhalenia „sprisahaneckej kliky Šlinga, Švermovej, Clementisa, Husáka, Novomeského a spol., ktorá v službách angloamerických imperialistov strojila úklady proti našej ideovodemokratickej republike“ (pozri vyššie Špitzerov podklad pod tieto osočenia), poukázal na „škodlivý a rozkladný vplyv nacionalistických a kozmopolitických tendencií sprisahancov a záškodníkov Clementisa a Novomeského na vývin našej literatúry za prvej republiky, za tzv. slovenského štátu a po oslobodení... Odhalil skupinu DAV, ktorú viedli Clementis a Novomeský ako „skupinu izolovaných, salónnych ľavičiarov, pohľadajúcich robotníckou triedou, sympatizujúcu s trockizmom a nepriateľmi Sovietskeho sväzu. ... V oblasti literatúry táto skupina presadzovala protirealistickú, protiľudovú líniu a ovplyvnila nastupujúcu generáciu mladých spisovateľov. Výhonky DAV-u nadrealizmus a štrukturalizmus, buržoázny anarchizmus, chorobný subjektivismus daly pečať slovenskej literatúre na dlhé roky a teraz v období zostreňného triedneho boja, stávajú sa ich zvyšky priamou prekážkou ďalšieho jej vývinu...“ Podrobil dôkladnému rozboru a ostrej kritike práce Michala Chorvátha, Alexandra Matušku, Vladimíra Mináča a Dominika Tatarku, v ktorých sa prejavili vo väčšej-menšej miere pozostatky tejto škodlivej buržoáznej ideológie... V závere komentára sa uvádza: „Záverečné slovo na aktíve predniesol literárny kritik Juraj Špitzer, ktorý „shrnul výsledky diskusie“. Referát J. Šefránka bol prijatý ako uznesenie.

život, 1951, roč. VI, č. 15: 1-2)⁷. K politike publicistiky patrilo zrejme avízo v podobe perexu, aby čitateľ vedel, akými očami sa má na prejav pozerat'. Pisateľ perexu sa vyjadruje nezakryte a likvidačne:

Napokon hovoril súdruh Šefránek o odhalení skupiny špiónov a zradcov, Šlinga, Švermovej, Clementisa, Husáka, Novomeského a spol., a rozobral ideologickú platformu nepriateľskej skupiny Husák – Novomeský, vedenej špiónom Clementisom, buržoázny nacionalizmus, ako ho odhalil súdruh Široký na IX. sjazdu KSS. (Perex redakčný anonymný, *Kultúrny život*, 8. apríla 1951, č. 14: 1)

Toľko perex. Šefránek najskôr informoval o februárovom zasadaní ÚV KSČ a „ideologických problémoch našej literatúry“ (Šefránek 1951b). Ako pozitívum uvádza práve to, z čoho boli obyvatelia nadšení a do čoho sa nadšene zapájali: povojnovú výstavbu krajiny, funkčný, rozrastajúci sa priemysel a vzrastajúce hospodárstvo. Potom sa venuje zničujúcej kritike davistov, avšak len výberovo (!) (vynechá E. Urxa a D. Okályho): „Stali sa školským príkladom politického kolísania, liberalizmu a napokon dospeli cez chyby a úchyľky až k zrade, k prechodu do tábora nepriateľa a niektorí, najmä Clementis, dokonca k špionáži.“ (*Kultúrny život* 15. apríla 1951, roč. VI, č. 15: 1)

Šefránek (je možné, že mu niekto text pripravoval) sa venuje veľmi kriticky aj V. Mináčovi a D. Tatarkovi a ich príspevkom v *Kultúrnom živote*, vyčíta im kritiku robotníckych predstaviteľov, ich zosmiešňovanie, tzv. zoščenkovštinu, a určuje im, ako by mali „rásť“, aby písali bezchybnú socialistickú literatúru. Pritom to boli autori, ktorí už politike učinili zadosť svojimi románmi *Farská republika* (1948), *Smrť chodí po horách* (1949), ktoré Šefránek tiež spomína, ale neanalyzuje ich (analyzuje jeden Mináčov článok a jednu krátku novelu od D. Tatarku). V diskusii sa ani jeden z týchto alebo iný zo spisovateľov neozval ani na vlastnú obranu, ani na obranu davistov, okrem spisovateľa Jozefa Hnitku (1913 – 1992), ktorý debutoval v tom istom roku ako V. Mináč románom *Krížové štácie* (1949), a kritici A. Matuška, P. Bunčák (za vydavateľstvo Pravda) a M. Tomčík (recenzent v *Kultúrnom živote*) videli v ňom nádej slovenskej literatúry. Tento spisovateľ vystúpil na aktíve po referáte J. Šefránka na obranu Novomeského a skupiny DAV, následne ho J. Špitzer označil v *Kultúrnom živote* za „ultraľavičiara“ a o jeho vystúpení sa dozvedáme aj z referencie M. Lajčiaka v *Kultúrnom živote*. Následne bol až do konca svojho života, s malou prestávkou prelomu 60. a 70. rokov, proskribovaný a mal zákaz publikovania.

⁷ Modifikovaný názov príspevku J. Špitza „K niektorým otázkam našej literatúry.“ (*Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 3–4). Možno sa nazdávať, že podklady alebo aj celý text referátu pripravil Šefránkovi J. Špitzer.

Do nastupujúceho ideologického a politického teroru spisovateľov sa zapojil rektor Vysokej školy politických a hospodárskych vied Ladislav Štoll článkom *O nebezpečenstve kozmopolitizmu* (Štoll 1951, 1), kde, citujúc najmä K. Gottwalda a A. A. Ždanova, hovorí o rozdieloch medzi kozmopolitizmom a proletárskym internacionalizmom, o rozdieloch medzi nacionalizmom a socialistickým vlastenectvom. Jeho výklad ostáva výlučne v oblasti fráz.

Na stránkach Kultúrneho života v ďalších ročníkoch nasledujú explicitné a konkrétne záväzky spisovateľov k IX. zjazdu KSS a sebakritiky, informácie o aktívnych komunistických výtvarníkoch a divadelníkoch s rezolúciami, ďalej Stalinov článok o literatúre, o marxizme a jazykovede, o školskej politike po IX. sjazde KSS atď.

Politika KSČ a KSS pokrýva postupne celý kultúrny život, a to nielen v politických novinách, ale i v časopise Kultúrny život. Na tomto procese sa zúčastňujú intelektuáli, ktorí sa dali do služieb tejto mohutnej propagandy a celý rok 1952 (celý ročník VII) publikujú len v závislosti od politiky KSS: M. Bakoš: *J. V. Stalin – inšpirátor a organizátor sovietskej literatúry a umenia* (č. 9, na pokračovanie!); M. Lajčiak: *Za veľkú poéziu práce a boja nášho ľudu, dôstojnú našich hrdinských dní* (č. 21, úvodník), k tomu na prvej strane je publikovaná báseň V. Miháliky na V. Širokého; *Hold slovenských umelcov XIX. Sjazdu VKS* (b) – pozdrav do Moskvy (celé číslo 41 aj 44); 35. výročiu VOSR je venované celé číslo 45; úvodník D. Tatarku *Sovietskou knihou prebúdzat' tvorivú iniciatívu pracujúcich* (č. 46), k tomu je pripojená báseň od A. Plávku *Lenin*. V Kultúrnom živote v č. 130 sa prvýkrát dozvedáme o „inžinieroch ľudských duší“ (1) v úvodníku preloženom z Literaturnoj gazety (prel. M. S.); publikované tu boli aj Stanovy strany (v č. 51–52).

Spisovatelia sú vyzývaní, aby verejne odsúdili buržoáznych nacionalistov, ktorí sa, po mučení, cez rozhlas prihovárajú ľuďom a vierohodne priznávajú svoju vinu. A. Bagar, L. Mňačko a D. Tatarka publikujú v Pravde svoje vyjadrenia.⁸ Bol obesený jeden z excelentných intelektuálov DAV-u Vladimír Clementis a L. Novomeský, G. Husák či I. Horváth sú odsúdení na dlhé roky väzenia.

Zároveň sa však všetci študenti nadšene zúčastňujú na stavbe Trate mládeže, budujú sa zničené cesty a mosty. Vrcholí budovateľské nadšenie.

Kultúrny život z roku 1953 sa začína M. Bakošom: *Stalin v sovietskom výtvarnom umení* (roč. VIII, č. 1: 1); v čísle 4 je publikovaná celá *Zpráva o zasadnutí Ústredného výboru Sväzu čs. spisovateľov pred druhým sjazdom čs. spisovateľov* (1) a v čísle 11 článok *5. marca 1953 o 9. hodine 50. minúte večer po*

⁸ Pamflet D. Tatarku (ako i komentár k politike v umení 50. rokov) sú prvýkrát publikované v monografii Bátorová, Mária: *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: Veda 2012 (časť príloha).

ťažkej chorobe zomiera Stalin. Publikujú sa nekrológy (F. Hečko, V. Mihálik: *Stalin je s nami*), lekárska správa, prejavy; V. Široký: *Prísaha vernosti čl. ľudu odkazu súdruha J. V. Stalina*; vyjadrenia spisovateľov (J. Kostra, K. Bendová, P. Bunčák, C. Štítnický, P. Horov, Z. Jesenská, R. Fábry, M. Lazarová, A. Plávka, L. Mňačko...). 14. marca 1953 zomiera K. Gottwald (celé č. 12 Kultúrneho života). Vo viacerých číslach Kultúrneho života z roku 1953 publikuje F. Hečko na pokračovanie svoju knihu *Od veršov k románom*, v čísle 21 článok *Za pravdivú a krásnu literatúru, za nového človeka socialistickej epochy* a v č. 22 má úvodník *Štyri roky budovania*.

Číslo 25 prináša úvodník *Zpráva o činnosti*. Ide o prejav súdruha V. Širokého na X. zjazde KSS, ktorý vytyčuje ďalšie stranícke úlohy.

Po Stalinovej smrti pokračuje táto propaganda zotrvačnosťou ďalej v Kultúrnom živote a najmä v politickom živote, ako aj vo vzťahoch medzi ľuďmi, kde sa zneužívajú politické direktívy na vzájomné osočovanie a manipulácie. Tento stav čiastočne modifikuje až prejav N. S. Chruščova. Po ňom nastupuje v literárnom živote čas, ktorý sa označuje (tiež podľa ruskej literatúry) „otepel“ – odmäk.

Rok 1955 je v Kultúrnom živote medzníkom. D. Tatarka tu publikuje rozsiahlu úvahu *Slovo k súčasníkom o literatúre*, v ktorej sa ešte stále pre istotu zaštituje myšlienkami ruského autora Burova, o ktorom však v tom čase na Slovensku málokto vie, že je to reformný teoretik. Tatarka pripomína právo každého autora na jedinečnosť v tvorbe. V roku 1956 vychádza v Kultúrnom živote Tatarkova esej-groteska *Démon súhlasu*. Táto vstupuje priamo do kontaktu a kontextu s kritikou socialistického teroru vo svete, s esejou Czesława Miłosza *The captive mind (Zotročené vedomie, Londýn 1953)* a s hrou Pavla Kohouta *Septembrové noci*.⁹

MOCENSKÉ INŠTRUKCIE PRE POUŽITIE METÓDY SOCIALISTICKÉHO REALIZMU V ROMÁNOCH D. TATARKU A F. HEČKA

Už v polovici 90. rokov 20. storočia sa predmetnou otázkou – intervenciou nanútenej metódy socialistického realizmu – zaoberal odborník na Tatarkovo dielo Ivan Jančovič, pôsobiaci na banskobystrickej fakulte (Jančovič 1996, 38–42), a znova v rámci spoločensko-politických procesov slovenskej literatúry 20. storočia sa uvedeným poroporne primerane redukovane vzhľadom na širokú koncepciu témy zaoberal René Bílik (1996, 2008), Juraj Marušiak (2001) a, čerpajúc z nich, E. Faithová (2014).

⁹ K tomu bližšie: Bátorová 2012a, 105–109.

Predmetný výskum tejto otázky má byť doplnkom k monografii *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote* (Bátorová 2012), kde sa autorka venovala tejto otázke v rámci vývinu autorského subjektu, ktorý v 50. rokoch napísal pamflet proti buržoáznym nacionalistom *Prudšie nenávidieť nepriateľa – vrúcnejšie milovať stranu* (Tatarka 1952a). V monografii je celý text tohto pamfletu publikovaný prvý raz a ako predmet výskumu aj komentovaný, pričom autorka uvádza aj Tatarkovo zdôvodnenie tohto činu. Tatarka sa na diskusiách Kultúrneho života zúčastňoval ako „sekundant“, teda nepísal úvodníky a nijaké žánrovo ťažiskové články. No nevstúpil ani do „vnútornej emigrácie“. Písal a čítal svoje diskusné príspevky na zjazdoch spisovateľov, zbieral skúsenosti zo závodov, z rozhovorov s robotníkmi. Za žiadnu cenu sa nechcel dať zahnať do „vnútornej emigrácie“. Toto mu však v tom čase hrozilo zo strany najobávnejšieho z politikov Júliusa Šefránka (1951b), ktorého v literárnej oblasti (kto je kto v literatúre a ako sa na neho treba pozerat') orientoval jeho tandem Juraj Špitzer. Ostrakizácia Tatarku by sa bola ľahko udiala napriek tomu, že ako prvý z románopiscov napísal reflexiu spoločensko-politickej situácie v Slovenskej republike, ktorú v roku 1948 nazval *Farská republika*. Tatarka je tu trojnásobne kritický k cirkvi: a) k duchovným cvičeniam na školách, b) k matke hlavného protagonistu Tomáša Menkinu (je len formálnou kresťankou a poprie milosrdenstvo ako podstatu kresťanstva, keď vyhodí z domu tehotnú Jozefinku), c) k činu matky, keď ide za prezidentom žiadať milosť pre uväzneného syna, tento sa veľmi na ňu nahnevá. Kritický je však aj k predstaviteľovi komunistickej strany, ktorý sa zbaví vo vlaku propagandistických materiálov, posunie ich do ruky Tomáša Menkinu, ktorý potom za neho sedí vo väzení. Toto si však socialistickí kritici nevšimli. Prijímali a tradovali o tejto knihe len to, čo sa im hodilo do ideologickej manipulácie.

Tatarka napísal v 50. rokoch romány *Prvý a druhý úder* (1950), *Radostník* (1954), *Družné letá* (1954) a v roku 1962 novelu *Naša brigáda*. Ako na to upozorňuje Faithová (2014, 168–169), nadväzujúc na moju tézu, mohol Tatarka touto novelou kompenzovať svoje paralelne publikované odvážne diela, najmä esej *Démon súhlasu*. Vyslovujeme však aj predpoklad, že esej *Démon súhlasu* napísal Tatarka, pretože v ňom hľadalo svedomie kvôli vyššie spomínanému pamfletu proti buržoáznym nacionalistom z r. 1952. Popri eseji *Démon súhlasu* však publikoval najmä úvahu, ktorou sa prihovára k súčasníkom: *Slovo k súčasníkom o literatúre* (Tatarka 1955, 6–7). Bola to jedna z prvých úvah po období schematizmu, ktorá v Kultúrnom živote, kde sa doposiaľ autori článkov pretekali v tom, ako nadviazať na politiku komunistickej strany, upozorňovala na jedinečnosť tvorby a na právo autora na autentickú tvorbu.

Keď v roku 1951 vyšla *Drevená dedina* od Františka Hečka, bol tento román považovaný za najlepšiu a autor mal ostatných školiť v tom, ako majú písať.

To zjavne popudilo Tatarku (hovorí o tom *expresis verbis* na konci príspevku) a napísal k spomínanej prednáške úvahu o spôsobe Hečkovho písania, ktorá bola pripojená k úvahe *Slovo k súčasníkom o literatúre*. Podrobne, no nie cez text samotný, ale len tézovite, analyzuje Hečkovu umeleckú metódu ako apriórnu, málo alebo vôbec nie argumentovanú, postavy ako vopred dané, „tęzy ako východisko“, ktoré sa nevyvíjajú, len rezignujú, čiže autor nepresviedča o tézach socialistického realizmu, ale ich len aplikuje. Vyčíta Hečkovi, že na veľkej rozlohe rieši príliš veľa problémov, že ich encyklopedicky dôsledne vypracúva, a predsa ostáva na povrchu a nedostáva sa priestor niektorým centrálnym postavám.

Obaja autori, aj Hečko, aj Tatarka, sú si blízki topografiou románov. Situujú ich do dedinského prostredia, ktoré obaja dobre poznali. Pozrime sa teda, ako sa líši Tatarkov román socialistického realizmu od Hečkovho a či sám Tatarka spĺňal kritériá, ktoré vyžadoval od F. Hečka.

Román *Drevená dedina* sa začína prebudením Juraja Šechnára, gymnazistu, pod ktorého oknom spieva ruský vojak. Rodina spí v jednej izbe a prisťahujú sa k nim do zadnej izby ešte starí rodičia, ktorí uvoľnili miesto vo svojom dome ruskej vojenskej hospodárskej správe. Na ďalších stranách sa hovorí po rusky a aj sa spieva: „Jurko od Šechnára pretrel si oči a s podivením zistil, že sa prebudil prv, než je slušné a spravodlivé...“, nasledujú odseky, ktoré sa začínajú rovnako banálne: „chlapec sa v duchu zadiví...“ (nasleduje opis iných rán, rodiny, kto ho obyčajne zobúdzá atď.); „Chlapca prekvapí aj to... (zase opis rodiny); „Ani vrabce nečvirikajú... Jurko od Šechnára sa sprvoti aj ľakne...“; „Dost' na tom – Jurko od Šechnára takého spevu, aký sa mu teraz leje do uší, ešte nikdy nepočul.“ (nasleduje odsek s opisom toho neopísateľného spevu, aký je „silný“ a „krehký!“). A spevák je „vojak s puškou, ten, ktorého vídava každý deň stáť pred vojenskou hospodárskou správou a usmievať sa na Stodolište. Chlapec sa poteší a vykrične: „- Ivan, zaspievajte ešte! Vojak sa strhne. Spraví krok. Potom až zavolá, pridusenou, ale spevavou fistulou ruského človeka, ktorého päťdesiatka zohla len nevel'a: - Aaa, Jurij! Pačemu ty nespíš? Nenada tebe spať? U nás tak krásne nespievajú. Zaspievajte ešte!- prosí chlapec, vykláňajúci sa z obloka. Iz za meňa ty prasnul. Ja už nebudu peť,- ospravedlňuje sa vojak.“ Nasleduje rovnaké prehováranie, len sa menia osoby rodiny: bude sa hnevať „papa, mama, maladaja Marusia“ (Hečko 1951/1977, 1).

U Tatarku nikde nenájdeme taký opis.

V Tatarkovom románe *Radostník* sa román začína podobne, intímnu scénou, zobúdzaním syna – študenta Dušana Vraniaka – v rodičovskom dome, no zvuk, ktorý tento počuje a ktorý ho vytiahne z postele, nie je spev ruského vojaka, ale „hrkútanie“ Agnešky, ktorá si prišla akože po smotanu k Vraniakovej matke, no vlastne prišla za ním.

Rovnako *Prvý a druhý úder* sa začína situáciou, ktorá neopisuje postavy a prostredie, ale nastoľuje otázku. Celý part sa odohráva v krčme, kde „cudzí vojak“, vidiac reakcie dedinčanov, hovorí o jednom z nich – Štefanovi Reptišovi, domkárovi, ktorého si všetci pamätajú ako ťažkopádneho: „Nepoznáte vy Štefana Reptiša...“

Nato vstane jeden z nich a verne napodobní neprítomného, nazvúc ho známou prezývkou Hevi ako nepočujúceho ťarbúcha. Poloopitý interpret má úspech, celá krčma sa smeje a zabáva. No neznámy Heviho pozná ako výborného vojaka. Táto životná situácia, aj keď nejde o intímne prostredie jednej postavy, ale naopak, deje sa vo verejnom priestore, je na malom priestore významovo mnohovrstvová: ukazuje ľudí v zázemí, ukazuje ich v ich stereotypnej mienke, z ktorej sa nepohnú, v kreativite, ak ide o posmešky a zábavu či pitie alkoholu ako každodennej činnosti. Cudziniec je záhada, jeho reči sú záhadné, celá táto situácia je tajomná a tvorí opozitný dojem k skupinovému presvedčeniu, k onomu „my vieme“ a nechote zmeniť názor.

Tatarkov román-novela *Družné letá* sa nezačína opisom Trate mládeže ani inej povojnovej výstavby. Začína sa takto:

Lúbosť: otras, mrákota, bolestný zmätok, jarná záplava. Mládenec by sa nestal mužom, dievča ženou, keby raz alebo dva, alebo niekoľko ráz neochoreli túžbou, keby raz alebo dva, alebo niekoľko ráz sa nerozliali zo svojich brehov, neskúsili byť inakším človekom kvôli milovanej bytosti. (Tatarka 1954a, 4)

Pasáže z povojnového života v románe *Prvý a druhý úder*, ktoré sú budoateľské pri prácach, ako je stavba mostov – spolupráca pltníkov a robotníkov –, potvrdzujú pre Tatarku typickú epickú roztrieštenosť. Jeho obrazy sa mihajú v reálnom rytme, do toho postavy vykrikujú, usilujú sa zachytiť brvná hákmi, čitateľ si pripadá, ako by stál niekde na brehu a z neho tento dej pozoroval aj počul.

Autor vlastne uvažuje v rámcoch mentality jednoduchého človeka, ktorú dobre poznal: „Stromy nerastú do neba. To nebude, aby chlap na sebe zarábal ako gazda na koňoch.“ (Tatarka 1950, 306)

V súvislosti s postavou inžiniera Matúša sa povedľa splavovania dreva dozvedáme aj o jeho rodine, ktorá cez vojnu zmizla, tvorili ju mladá žena a malý synček: „... nevyznal sa... Preto zúfal, neberúc vážne svoje zúfalstvo.“ (308)

Stroj z ľudských tiel je zobrazený ako živý organizmus, fyzicky: „Z vravy hlasov bolo cítiť prebudenú chuť do práce. Krv v tele už prudko obiehala, chlap chlapovi sa prispôobil, všetko bolo v pohybe, hladko tieklo, prebúdza sa chlapská náтура, stúpala chuť do práce, neľutuj sa, ukáž sa, čo vieš, že si chlap...“ (307)

Radostník je román o zrode dieťaťa a o mentalite gazdov, o výmene generácií. Po uzmiernení výrazných typov postáv – starého gazdu Klina a jeho

syna – robotníka – sa pýta otec syna: „Janko, ty si otcovské nevážiš“? (Tatarka 1954b, 85)

Čas sa u Tatarku neviaže len na aktuálne dobové udalosti: „Kedysi dávno, merané ani nie tak na roky, ako na skúsenosti, na prevraty, v pomere človeka k človeku, vtedy...“ (Tatarka 1954a, 5) Toto uvádza autor, aby vysvetlil genézu postáv, ako budú pôsobiť v aktuálnom deji, a uvedené sa potom deje znova viacstupňovo a viacvrstvovo. Postavy sú tak zdôvodnené a zvnútra vlastných osudov charakterizované.

U Hečka sa spisovateľ stratil úplne za banálnym objektívnym opisom. Prostredie rodiny je prostredím komúny slovenskej rodiny a ruských vojakov v dome. Naplňajú tézu o prijatí osloboditeľskej armády a vyvracajú horory, ktoré ľudia zažili pri oslobodzovaní krajiny (rovnako ako predtým pri obsadení krajiny Nemcami).

Tatarka si zo „starého“, predvojnového sveta priniesol rodinné putá ako to najvyššie, čo v živote človek má. Jedinčná intimita rodinného prostredia sa prenáša aj do povojnových socialistickorealistických románov a zosubjektívňuje sujet každého jeho diela. Práve ona pomáha vytvárať typy postáv (*Radosťník*: otec – syn, *Družné letá*: otec – dcéra, vdova – syn). Tieto väzby charakterizujú Tatarku ako autorský typ, jasne poukazujú na jeho autorskú identitu a autenticitu. To však, čo mu bolo vlastné a čo sme charakterizovali už ako sebarefektujúcu autorskú identitu, je v socialistickorealistických románoch do istej miery vedome potlačené.¹⁰ Napriek tomu v nich silno dominujú tatarkovské typické scény spolubytia – túžba po druhom človeku, ďalej cesta za ľuďmi, túžba po ich blízkosti a komunikácii s nimi, väčšinou však nevydarená. Toto je prirodzeným opakom procesu sebazachytenia v texte, ako to bolo ešte v jeho prvých poviedkach aj v debute *V úzkosti hľadania*, neskôr v novele *Ešte s vami pobudnúť*, ale aj v románe *Družné letá*, je tu prítomná rodinná, intímna sféra a pocit spolupatričnosti.

Tatarkova poetika básnika sujetu sa ani v dielach socialistického realizmu celkom nestratila, bola len kontrolovaná a obmedzená. To, že celkom nezmizla, mu patrične vyčítali politickí činitelia, medzi inými aj Július Šefránek, a neustále mu hrozilo vylúčenie z komunistickej strany a tým aj z literárneho života a trest nepublikovania. V čase začínajúcej slobody Tatarka, aby demonštroval praktiky moci, vzal ako príklad znova rodinné vzťahy v eseji *Démon súhlasu*.

¹⁰ Tatarkova autenticita a autorská identita sú viacnásobne sebarefektujúce. V sebaidentifikáciách sa autor psychoanalyticky vracia až do detstva alebo výlučne cez seba, vlastnú poučenú skúsenosť reflektuje skutočnosť sveta okolo. Spomienky generujú väčšinu jeho literárnej tvorby. Preto podstatný a presný kolorit jeho próz tvoria miesta, ktoré dôverne poznal z detstva alebo ktoré navštívil na svojich cestách. K tomu pozri: Bátorová 2012b.

Esej sa začína fiktívnou scénou, ktorá spoločenskú kritiku uvádza na príklade rodinných väzieb a psychické násilie rokov schematizmu ukazuje na absurdnom príklade tiež z oblasti rodiny:

Moji najbližší nezniesli vedno žiť so zradcom, ktorý sa držal svojej zrady ako zásady. Hľadali si a našli inú spoločnosť, spoločnosť takým či onakým spôsobom postihnutých ľudí. Ako áno, ako nie, neviem, ale dostali sa aj oni do verejného procesu so zradcami. Boli odsúdení. A ja v mene svojho svätého presvedčenia a zásadovosti žiadal som pre nich najprísnejší trest, žiadal som pre svoju ženu, pre svojho syna trest smrti. Po tomto mojom čine zostala zo mňa už iba zásada, zostal zo mňa iba strašný princíp: spoliehať sa a súhlasiť. (Tatarka 1991, 10)

Tatarkov *Démon súhlasu* zveličene karikoval zvrátenú, vrchnosťou vynútenú poslušnosť. Tatarku 60. roky prijímajú ako výraznú osobnosť procesu odhaľovania mechanizmov moci.

Na záver azda k vzťahu Hečko – Tatarka – Špitzer – Mináč, Kostra atď. Vzájomné kritiky a slovné „bitky“ či podpásové výpady poukazujú na častú nekorektnosť a existenčnú závislosť v oblasti kultúry a politiky. Dvojice slovenských intelektuálov často znášali pri sebe celý život toho druhého, akéhosi „protivníkopríateľa“ ako Faust Mefista a opačne.

Literatúra

- BAKOŠ, Mikuláš. 1952. „J. V. Stalin – inšpirátor a organizátor sovietskej literatúry a umenia.“ *Kultúrny život*, roč. VII, č. 9: 1.
- BAKOŠ, Mikuláš. 1953. „Stalin v sovietskom výtvarnom umení.“ *Kultúrny život*, roč. VIII, č. 9: 1.
- BÁTOROVÁ, Mária. 2012a. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: Veda.
- BÁTOROVÁ, Mária. 2012b. „Eseje o kultúre (Estetické a politické názory).“ In *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Mária Bátorová, 81–94. Bratislava: Veda.
- BÁTOROVÁ, Mária. 2015. „Hommage na Henry H. Remaka (keď je komparatistika zmysluplnou vedou).“ *Slavica Literaria* X, 2015, roč. 18, č. 1., eds. Miloš Zelenka, Ivo Pospíšil, Róbert Gáfrik, 53–73. Brno: Masarykova univerzita.
- BÍLIK, René. 1996. *Industrializovaná literatúra (1945 – 1956)*. Bratislava: Proxy.
- BÍLIK, René. 2008. *Duch na reťazi: Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945–1989*. Bratislava: Kalligram.
- CLEMENTIS, Vladimír. 1947. *Odkazy z Londýna*. Bratislava: Obroda.
- FAITHOVÁ, Eva. 2014. „Novela Naša brigáda v kontexte Tatarkovej tvorby.“ In *Premeny poetiky novely 20. storočia v európskom kontexte*. eds. Mária Bátorová, Re-

- náta Bojničanová, Eva Faithová. 165–178. Bratislava: Kabinet Dionýza Ďurišina Ústavu filologických štúdií Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave.
- HEČKO František. 1953. „Za pravdivú a krásnu literatúru, za nového človeka socialistickej epochy.“ *Kultúrny život*, roč. VIII, č. 21: 2.
- HEČKO, František. 1953. „Štyri roky budovania.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. VIII, č. 22: 1.
- HEČKO, František. 1977. *Drevená dedina*. Bratislava: Slovenský spisovateľ (prvé vydanie 1951).
- CHORVÁTH, Michal. 1938. „O stavbu ducha.“ (úvodník) *Elán*, roč. IX, č. 11: 1.
- CHORVÁTH, Michal. 1950. „Pred novými úlohami.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. V, č. 1: 1.
- JANČOVIČ, Ivan. 1996. *Dominik Tatarka a jeho dielo v premenách času*. Banská Bystrica: Metodické centrum Banská Bystrica.
- KOSTRA, Ján. 1950. „Spev o Komunistickej strane.“ *Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 1–2.
- LAJČIAK, Milan. 1951. „Protí buržoáznemu nacionalizmu kozmopolitizmu za vyššiu ideovosť literatúry.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. VI, č. 13: 1
- LAJČIAK, Milan. 1952. „Za veľkú poéziu práce a boja nášho ľudu, dôstojnú našich hrdinských dní.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. VII, č. 21: 1.
- LETZ, Róbert. 2012. *Slovenské dejiny V. 1938–1945*. Bratislava: LIC.
- MARUŠIAK, Juraj. 2001. *Slovenská literatúra a moc v druhej polovici päťdesiatych rokov*. Brno: Pius.
- MIHÁLIK, Vojtech. 1952. „Hold slovenských umelcov XIX. Sjazdu VKS.“ *Kultúrny život*, roč. VII, č. 41: 2
- MIŁOSZ, Czesław. 1953. *The captive mind*. London: Harvill Secker.
- MINÁČ, Vladimír. 1950. „Veľkolebník ako literárny materiál.“ *Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 1.
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1939. „Nelúčenie.“ *Elán*, roč. X, č. 4: 1.
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1940. „Pašovanou ceruzkou.“ *Elán*, roč. XI, č. 12: 1.
- NOVOMESKÝ, Ladislav. 1945. „Na okraj našej kultúrnej politiky.“ *Nové slovo*, 15. júna 1945.
- PETRÍK, Vladimír. 1993. „Neznáma kapitola Smrekovej poézie.“ (doslov) In *Proti noci: Básne vnútorného exilu*. Liptovský Mikuláš: Transcius.
- PLÁVKA, Andrej. 1952. „Lenin.“ *Kultúrny život*, roč. VII, č. 46: 1.
- SCHLÖGEL, Karl. 2008. *Terror und Traum: Moskau 1937*. München: Carl Hanser Verlag.
- ŠEFRÁNEK, Július. 1951a. „Aktív slovenských spisovateľov – komunistov.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. VI, č. 14: 1.
- ŠEFRÁNEK, Július. 1951b. „Niektoré ideologické problémy našej literatúry.“ (úvodník) *Kultúrny život*, roč. VI, č. 15: 1.

- ŠPITZER, Juraj. 1950. „K niektorým otázkam našej literatúry.“ *Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 3–4.
- ŠPITZER, Juraj. 1951. „Proti buržoáznemu nacionalizmu a kozmopolitizmu, za vyššiu ideovosť našej literatúry.“ *Kultúrny život*, roč. VI, č. 25: 2.
- ŠTÍTNICKÝ, Ctibor. 1950a. „Správa o rokovaní Klubu robotníkov a spisovateľov v dňoch 6. a 7. mája 1950 na aktíve komunistov – členov Slovenskej sekcie Sväzu čsl. spisovateľov.“ *Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 2.
- ŠTÍTNICKÝ, Ctibor. 1950b. „Tvárou k IX. sjazdu KSS. Rezolúcia.“ (namiesto úvodníka) *Kultúrny život*, roč. V, č. 9: 1.
- ŠTOLL, Ladislav. 1951. „O nebezpečenstve kozmopolitizmu.“ *Kultúrny život*, roč. VI, č. 14: 1–2.
- TATARKA, Dominik. 1950. *Prvý a druhý úder*. Bratislava: Pravda.
- TATARKA, Dominik. 1952a. „Prudšie nenávidieť nepriateľa – vrúcnejšie milovať stranu.“ *Pravda*, 26. novembra, ročník XXXIII, č. 286
- TATARKA, Dominik. 1954a. *Družné letá*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- TATARKA, Dominik. 1954b. *Radostník*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- TATARKA, Dominik. 1955. „Slovo k súčasníkom o literatúre.“ *Kultúrny život*, roč. X, č. 47: 6–7.
- TATARKA, Dominik. 1991. *Démon súhlasu*. Viera, Desanka a Oleg Tatarkovci (text z roku 1956). Edit. M. Hamada, úvod V. Havel (text z r. 1985). Bratislava: Archa 1991.

VEGA 2/0085/14 – 16, SAV:

Socialistický realizmus ako vízia a umelecká metóda zobrazenia skutočnosti
a KEGA, Kabinet Dionýza Ďurišina

prof. PhDr. Mária Bátorová, DrSc.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Ústav filologických štúdií
Pedagogická fakulta Univerzity
Komenského v Bratislave
Račianska 59, 813 34 Bratislava
maria.batorova.sav@gmail.com

REALIZM SOCJALISTYCZNY W POLSKIEJ LITERATURZE PO ROKU 1949

Bogusław Bakula

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Abstrakt: SOCIALISTICKÝ REALIZMUS V POLSKEJ LITERATÚRE PO ROKU 1949. Tento článok ukazuje osud poľskej kultúry v rokoch 1949 až 1956, vystavenej tlaku stalinizmu a socialistického realizmu. Predstavíme najdôležitejších umelcov a diela socialistického realizmu. Poľská literárna kritika toto obdobie niekedy označovala ako obdobie *domácej hanby*. V období socialistického realizmu skupina tvorcov z rôznych oblastí mlčala, nevstupovala do oficiálneho prúdu. V roku 1956 nastal zlom, pretože štát prestal diktovať estetiku socialistického realizmu. Autor štúdie takisto podáva informácie o metódach propagovania myšlienok socializmu v súčasnej populárnej kultúre. Píše o maloburžoáznom modeli socialistického realizmu, ktorý bol vznikol v 70. až 80. rokoch 20. storočia v komunistických masmédiách. Tento model, stabilizovaný v televíznych seriáloch a populárnej literatúre, má v Poľsku stále špecifickú skupinu priaznivcov.

Kľúčové slová: socialistický realizmus, tendenčná literatúra, schematická literatúra, produktívny román, apologetická poézia, socialistický folklór, propaganda, stalinizmus

Abstrakt: REALIZM SOCJALISTYCZNY W POLSKIEJ LITERATURZE PO ROKU 1949. Artykuł ukazuje losy kultury polskiej w latach 1949-1956 poddanej naciskowi stalinizmu i socrealizmu. Przedstawiono najważniejszych twórców i najważniejsze utwory tego czasu. W polskiej krytyce literackiej okres ten jest nazywany czasem *hanby domowej*. W okresie socrealizmu grupa twórców różnych dziedzin milczała, nie włączając się do oficjalnego nurtu. Rok 1956 był momentem zwrotnym, ponieważ państwo przestało narzucać estetykę realizmu socjalistycznego. Autor przekazuje też informacje o metodach lansowania idei socjalizmu w ówczesnej kulturze masowej. Pisze o drobnomieszczańskim modelu socrealizmu, który powstał w latach 70.-80. XX wieku w komunistycznych masmediach. Model ten, utrwalony w telewizyjnych serialach i popularnej literaturze nadal posiada w Polsce określoną grupę zwolenników.

Słowa kluczowe: realizm socjalistyczny, literatura tendencyjna, schematyczna literatura, powieść produkcyjna, poezja apologetyczna, folklor socjalistyczny propaganda, stalinizm

Abstract: SOCIALIST REALISM IN POLISH LITERATURE AFTER THE 1949 YEAR.

The article is focused on the history of the Polish culture in the period of 1949-1956 during which it was under the pressure of Stalinism and social realism. The article introduces the most important artists and works of socialist realism. In contemporary literary critics, this period is called as *domestic ignominy* (Jacek Trznadel). During the domination of socialist realism, the work of certain artists, representing different fields of art, did not follow the official tendencies. The year 1956 was the turning point due to states official rejection of the aesthetics of socialist realism and promised pluralism in Polish culture. Author also informs about the methods of promotion of socialist ideas in todays mass-culture. The petit bourgeois model of socialist realism that was created in the years 70.-80. of XXth century in communist mass-media is depicted. This model, spread by the means of TV series and popular literature, has a number of supporters in Poland even nowadays.

Key words: socialist realism, tendency literature, schematic literature, productive novel, apologetic poetry, socialist folklore, propaganda, Stalinism

Rozgrywające się w Europie Środkowo-Wschodniej po roku 1948 komunistyczne zamachy stanu doprowadziły do radykalnych zmian ustrojowych, w których efekcie rządy zostały całkowicie przejęte przez prosowieckie partie komunistyczne i ludowe. Zmiana ustrojowa wywarła ogromny wpływ nie tylko na gospodarkę czy strukturę społeczną. Dążąc do całkowitej zmiany społeczeństwa, komuniści na celu mieli również przekształcenie duchowego profilu, tradycji, edukacji, kultury, na wzór bolszewicki, a następnie stalinowski. Współudział w zwycięstwie nad III Rzeszą pozwolił Związkowi Sowieckiemu sprawować polityczną władzę nad Europą Środkowo-Wschodnią aż do roku 1989. Istotną rolę w ukształtowaniu stalinowskiego modelu społeczno-kulturalnego odegrała ideologia realizmu socjalistycznego, będąca oficjalnym i jedynie aprobowanym stylem kultury odnoszącym się do wszystkich form działalności edukacyjnej, artystycznej, organizacyjnej. Pomimo totalitarnej i unitarnej wykładni realizmu socjalistycznego, wdrażanie jego założeń oraz rozwój przebiegały nieco odmiennie w każdym z podbitych krajów regionu Europy Środkowo-Wschodniej w zależności od stopnia oporu narodowego, tradycji, a także stosowanych metod przymusu. Realizm socjalistyczny nie był bowiem kierunkiem kultury powszechnie akceptowanym. Był kojarzony bezpośrednio z sowiecką dominacją i odczuwany, jako zjawisko obce z ducha, narzucone, choć wywodzące się z realistycznego pnia kultury i filozofii europejskiej. Specyfika polskiego doświadczenia z realizmem socjalistycznym została ukazana w kilku pracach badawczych i w pewnej ilości wspomnień pisarzy, malarzy, architektów i muzyków. Wybijają się zwłaszcza opracowania dotyczące literatury, sztuk pięknych i architektury. O realizmie socjalistycznym

w literaturze syntetycznie i z czasowego dystansu pisali: Wojciech Tomasik, *Słowo o socrealizmie* (Bydgoszcz 1991); Bohdan Urbankowski, *Czerwona msza albo uśmiech Stalina* (Warszawa 1995); Zbigniew Jarosiński, *Nadwiślański socrealizm* (Warszawa 1999); Wojciech Tomasik, *Inżynieria dusz. Literatura realizmu socjalistycznego w planie propagandy monumentalnej* (Wrocław 1999); Edward Możejko, *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek* (Kraków 2001); Tadeusz Drewnowski, *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia* (Kraków 2004); Monika Klajn-Brzóstowicz, *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie* (Poznań 2012).

TRADYCJE

Realizm socjalistyczny w polskiej kulturze lat powojennych był oczywiście zjawiskiem narzuconym i obcym, posiadał jednak pewne tradycje w zakresie tematu czy estetyki realizmu. W poezji, architekturze, malarstwie nawiązywano do rodzimych tradycji w kulturze folkloru ludowego. Przede wszystkim należy wskazać wielką, polską powieść realistyczną okresu pozytywizmu, *Młodej Polski* oraz Dwudziestolecia międzywojennego: powieść robotnicza, chłopska, powieść o społecznym awansie, o konfliktach klasowych. Na jej tle literackie efekty funkcjonowania estetyki socrealizmu, jako modelu propagandowego prezentowały się prymitywnie. Jednak to z tego okresu pochodzi termin „powieść tendencyjna” na określenie utworów zawierających tezę o charakterze dydaktycznym. Polska literatura okresu międzywojennego wykształciła krąg pisarzy o orientacji lewicowej, inspirowanych się, do pewnego stopnia, literaturą sowiecką, którzy założyli w roku 1933 artystyczną grupę pod nazwą Zespół Literacki „Przedmieście”. Grupa działała do roku 1937, a jej członkami byli wybitni pisarze, jak Zofia Nałkowska lub znani w kręgach lewicowo-demokratycznych, jak Helena Boguszevska, Jerzy Kornacki, Jan Brzoza, Halina Krahevska. Program grupy wywodził się estetycznie z Żolowskiego naturalizmu, ale jego celem był ukształtowanie literatury funkcjonującej w roli narzędzia do badania procesów społecznych, życia proletariatu, zwłaszcza grup ludzi bezrobotnych, wykolejonych. W programie była także deklaracja o zainteresowaniu życiem mniejszości narodowych i etnicznych w Polsce (Żydzi, Ukraińcy, Białorusini, Romowie i inni). Na określenie twórczości niektórych członków grupy „Przedmieście” używano też określenia „literatura proletariacka”, nie miało ono jednak głębszego związku z bolszewickim „realizmem socjalistycznym”, który był estetyczną doktryną partii politycznej. Lewicujący program grupy „Przedmieście”, aczkolwiek powstawał ideowo pod wpływem sowieckiego LEF-u (Levyj Front Iskusstv) oraz zachodniej myśli

lewicowej (Die Neue Sachlichkeit) nie znajdował się w kręgu bezpośredniego oddziaływania myśli marksistowskiej i leninowskiej. Nie była ona popularna nawet w kręgach lewicowej inteligencji, której korzenie znajdowały się w tradycji Polskiej Partii Socjalistycznej, antyrosyjskiej i antybolszewickiej zarazem (Stefan Żeromski, Andrzej Strug, Józef Piłsudski, Zofia Nałkowska). Należąca do kręgu „Przedmieścia” Zofia Nałkowska zdecydowanie krytykowała realizm socjalistyczny w latach 40–50., co było nadzwyczajnym aktem odwagi.

Mówiąc o rodzimych „tradycjach” realizmu socjalistycznego wskazujemy raczej na odległe i z reguły artystycznie nieosiągalne dla literatury lat 50. powinowactwa literackie. Ideologiczny oraz instrumentalny charakter sztuki socrealistycznej skazywał ją na jednostronność, schematyzm, niską wartość poznawczą, operowanie zawężonym krajobrazem społecznym. Odwrotnością tych cech charakteryzowała się wielka powieść pozytywistyczna i naturalistyczna Elizy Orzeszkowej, Bolesława Prusa, Władysława Reymonta, Stefana Żeromskiego, Adolfa Dygasińskiego i wielu innych twórców, jak chociażby w latach 30. XX wieku Marii Dąbrowskiej i Zofii Nałkowskiej, wielkich polskich pisarek poglądach lewicowych, ale nie hołdujących totalitarnej ideologii narzuconej ze wschodu.

SOCREALISTYCZNA INFEKCJA

Po roku 1945 socrealizm miał w Polsce nielicznych zwolenników głównie wśród żydowskiej inteligencji powracającej ze Związku Sowieckiego: między innymi Melania Kierczyńska, Julian Strykowski. Z czasem lewicę zasiłowały szeregi awansującej społecznie młodzieży chłopskiej i robotniczej. Młodzież ta, urodzona w latach 20. i 30., pragnęła dokonać wielkich zmian socjalnych w powojennej Polsce i zwiedziona komunistycznymi obietnicami wspierała program lewicy. Polska była ówczasem ideologicznie podzielona, silny głos posiadał kościół katolicki, a główną rolę w dyskusji z programem komunizmu odgrywał krakowski „Tygodnik Powszechny”. Działała antykomunistyczna partyzantka, w pamięci zbiorowej autorytet posiadały władze Rzeczypospolitej Polskiej na emigracji. Organem lewicy była ówczasem ukazująca się w Łodzi „Kuźnica” oraz bardziej radykalnie ideologicznie czasopismo „Odrodzenie”. Do roku 1949, pomimo represji i cenzury, dyskusja z narzucaną stopniowo w Polsce kulturą sowiecką trwała, ukazując jak wielu twórców dystansowało się wobec doktryny w imię wolności twórczej i narodowych tradycji. W roku 1948 zakończono pierwszą fazę podporządkowywania środowisk kultury, edukacji, sztuki. Jej politycznym symbolem i znakiem rozpoznawczym był tak zwany zjazd zjednoczeniowy Polskiej Partii Robotniczej i przejętej

przez komunistów Polskiej Partii Socjalistycznej dokonany w grudniu 1948 roku. Powstała nowa organizacja – Polska Zjednoczona Partia Robotnicza, sprawująca niepodzielną władzę w Polsce do roku 1989. W ciągu roku 1949 odbyły się zjazdy organizacji twórczych zatwierdzające narzucenie im socrealistycznej metody twórczej. Jako pierwszy odbył się w Szczecinie zjazd Związku Literatów Polskich (20-23.01.1949), gdzie socrealizm został zdefiniowany jako jedyna, naukowa i obiektywna metoda, będąca zarazem wykładnikiem „ideowej postawy pisarza” (Tomasik 1991, 13). Następnie odbyły się ogólnie organizowane i reżyserowane zjazdy artystów plastyków, aktorów i reżyserów teatralnych, architektów, kompozytorów, filmowców. Wszystkie te zjazdy, określane nieraz skromnie mianem „narod”, odbywały się pod okiem politycznie zdeklarowanych twórców lub urzędników państwowych ściśle powiązanych ze Służbą Bezpieczeństwa oraz NKWD. Prasa, radio, edukacja znajdowały się już w rękach komunistów z czynnym poparciem politycznego aparatu represji w milicji i wojsku. Socrealizm nie został przyjęty entuzjastycznie przez literatów, lecz z czasem, w wyniku presji, a zapewne też korzyści, i spotkał się z akceptacją kilku wybitnych przedstawicieli literatury polskiej, jak Władysław Broniewski, Konstanty Ildefons Gałczyński, Tadeusz Borowski, Jerzy Andrzejewski, Kazimierz i Marian Brandysowie (Drewnowski 2004, 106). Dokonano także centralizacji instytucji kulturalnych, stowarzyszeń naukowych, artystycznych, a nawet zespołów twórczych. Zlikwidowano Polską Akademię Umiejętności, Warszawskie Towarzystwo Naukowe, Towarzystwo Uniwersytetu Robotniczego, uniwersytety ludowe i teatry chłopskie. Na ich miejsce powołano instytucje państwowe, których zadaniem był nadzór nad każdą dziedziną kultury, między innymi Centralny Urząd Wydawnictw, Przemysłu Graficznego i Księgarstwa, Centralny Urząd Radiofonii, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych, Główna Dyrekcja Opery i Filmu, itp. Do początku lat pięćdziesiątych zlikwidowano wszystkie prywatne wydawnictwa z wyjątkiem kilku katolickich. Odrębny status posiadał pseudo-katolicki koncern PAX zarządzany przez narodowca i współpracownika NKWD Bolesława Piaseckiego. Jego zadaniem było osłabianie wpływu Kościoła Katolickiego poprzez przejmowanie środowisk inteligencji katolickiej. Dokonano pełnej centralizacji obrotu prasą i książkami. Powstał państwowy „Dom Książki”, który posiadał pełen monopol produkcji, hurtu i sprzedaży książek. Proces centralizacji i upaństwowienia objął także teatry, którym narzucano repertuar. Tytuły dzieł autorów popieranych przez władzę osiągały ogromne nakłady. Lansowano w gigantycznych nakładach literaturę sowiecką. Wiele dzieł wpisano do programu szkolnego: utwory Maksyma Gorkiego, Władimira Majakowskiego, Ilji Erenburga, Michaiła Szołochowa, Dmitrija Furmanowa i innych. Wydobywano na plan pierwszy elementy walki klasowej, dominującą

rolę partii komunistycznej, tzw. moralność socjalistyczną, rolę państwowego aparatu represji przedstawianą jednoznacznie pozytywnie, elementy dydaktyczne i propagandowe.

W celu rozbijania jedności środowisk twórczych wykorzystywano energię i entuzjazm środowisk młodych twórców, przewanych w Polsce złośliwie „pryszczatymi”. Od tego określenia krytyka utworzyła nazwę całego pokolenia artystów przełomu połowy lat 40./50 optującego za komunizmem. Młode pokolenie ujawniło się na seminarium młodych literatów w Nieborowie w roku 1948, podczas którego zadeklarowało radykalnie krytyczną postawę wobec starszych twórców. Do pokolenia „pryszczatych” należeli sławni ówczesnie młodzi pisarze, tacy jak Wiktor Woroszyński, Jerzy Andrzejewski, Tadeusz Borowski, Andrzej Mandalian, Andrzej Braun, Wisława Szymborska, Witold Wirpsza, Tadeusz Konwicki. Manifestem „pryszczatych” stała się wypowiedź Wiktora Woroszyńskiego *Batalia o Majakowskiego*, która ukazała się po zjeździe szczecińskim. Lansowano pogląd o sojuszu klasy robotniczej, chłopskiej oraz inteligencji, wpisując ten sojusz w procesy tzw. „rozkułaczania” (tj. niszczenia indywidualnej gospodarki wiejskiej) oraz walki z przeżytkami burżuazyjnymi (tj. zamykania ust inteligencji niezwiązanej z ruchem komunistycznym). Od literatury, sztuki, oczekiwano poparcia, dostarczania wzorców postaw, dialogowych sposobów rozwiązywania politycznych konfliktów (w istocie rozwiązywanych zawsze represyjnie przez komunistyczny aparat przymusu).

W literaturze na plan pierwszy wysunięto się poezję agitacyjną (kult partii) oraz apologetyczną (kult jednostki), a także literaturę produkcyjną (kult klasy robotniczej, kult mas pracujących miast i wsi). Po doświadczeniach i osiągnięciach lewicowej awangardy była to wręcz literatura archaiczna, stąd też socrealizm nie zyskał w Polsce szerszego poparcia w środowiskach twórczych. Najbardziej lansowana tzw. powieść produkcyjna tematycznie była związana z gospodarczym planem 6-letnim (1950–1955), a w jego ramach z nacjonalizacją przemysłu, kolektywizacją wsi, centralizacją państwa, zwalczaniem wrogów klasowych. Miejscem dziania się była fabryka, kopalnia, stocznia, budowa, kołchoz, a wyznaczonym zadaniem legitymizowanie polityki komunistycznego rządu. W roku 1950 rozpoczęły się nie tylko naloty brygad młodzieżowych na prywatne gospodarstwa rolne i warsztaty rzemieślnicze, w celu odbierania wygoszpodarowanych nadwyżek towarów, ale także wyjazdy pisarzy do fabryk i na wieś. Tam mieli oni znajdować inspiracje dla swoich utworów. Akcja ta nie odniosła wielkich sukcesów, a jej uczestnicy w latach późniejszych zatajali swój udział przed opinią publiczną, ponieważ nierzadko uczestniczyć musieli w naruszeniach prawa i dobrego obyczaju. Bohaterem powieści produkcyjnej był zazwyczaj robotnik lub inteligent, który odnajduje właściwy kierunek polityczny i popiera zachodzące zmiany. Znajduje się pod wpływem mentora,

członka partii komunistycznej, sekretarza komórki partyjnej, który odsłania mu humanistyczny sens podejmowanych działań. Fabuła jest zapisem procesu dojrzewania bohatera lub grupy postaci do ideologii pod wpływem perswazji i działań kolektywnych. W międzyczasie bohater bierze udział w zdemaskowaniu wrogów klasowych, broni wspólnego majątku przed rozgrabieniem lub zniszczeniem. Nieskomplikowana fabuła, prosto oddane procesy dojrzewania postaci, klarowny podział na dobre i złe charaktery miały ułatwiać docieranie tej literatury do masowego odbiorcy. Powieść socrealistyczna była rodzajem literatury masowej. Atrakcyjność zastępowano prostotą, wartości artystyczne masowością nakładów. „Socjologiczna konstrukcja losu” miała oddawać uniwersalność klasowej egzystencji, a w istocie stawiała się schematyczną typowością. W celu urozmaicenia fabuły dodawano wątki melodramatyczne lub kryminalne, najczęściej związane z dojrzewaniem postaci (miłość, jako forma dojrzewania ideowego) lub obrona majątku przez sabotażystami. Najbardziej znane przykłady powieści i opowiadań „produkcyjnych” w Polsce: Juliana Gałaja *W rodzinie Lebiódów* (1950), Aleksandra Ścibora-Rylskiego *Węgiel* (1950), Witolda Zalewskiego *Traktory zdobędą wiosnę* (1950), Mariana Brandysa *Początek opowieści* (1951), Kazimierza Koźniewskiego *Piątka z ulicy Barskiej* (1952), Kazimierza Brandysa *Obywatele* (1954), Tadeusza Konwickiego *Władza* (1954). Powieść o pracy nie była jedyną tematyczną odmianą prozy socrealistycznej. Utwory Juliana Stykowskiego *Bieg do Fragala* (1951), Mirosława Żuławskiego *Rzeka Czerwona* (1953) przedstawiają antyrobotnicze działania w rzeczywistości zachodniego feudalizmu lub imperializmu. Nieco mniej popularna, lecz równie popierana była socrealistyczna powieść dotycząca początków ruchu robotniczego (Igor Newerly, *Pamiętka z Celulozy*, 1952) lub walki klasowej na wsi polskiej w starszych epokach. Powstawały także dramaty o wymowie antyzachodniej, z których najgłośniejsze to: Adama Tarna *Zwykła sprawa* (1950) oraz Leona Kruczkowskiego *Juliusz i Ethel* (1954), utwór poświęcony słynnej sprawie szpiegowskiej małżeństwa Rosenbergów na rzecz Związku Sowieckiego. Bohaterem utworów socrealistycznych byli przedstawiciele określonych grup społecznych (typowość). Cechują ich stereotypowe, zazwyczaj schematyczne działania, przypisywane konkretnym grupom społecznym. Także ich wygląd zewnętrzny, a także język, musiały odpowiadać uogólnionym poglądom, przekazywanym w schematach propagandowych. Inteligent bywał zazwyczaj miękki w decyzjach, wróg posiadał cechy niemal demoniczne, zaś partyjny aktywista, pochodzenia robotniczego bywał surowym, lecz sprawiedliwym przywódcą. Najslabiej wypadają polskie dramaty, które pisano na zamówienie teatrów amatorskich. Teatry zawodowe zazwyczaj wykorzystywały socrealistyczną literaturę zagraniczną: rosyjską, czeską, niemiecką. Z bardziej znanych

dramatów tamtego czasu warto przywołać Janusza Warmińskiego *Zwycięstwo* (1950), Krzysztofa Gruszczyńskiego *Dobry człowiek* (1951). Po upadku socrealizmu natychmiast o nich zapomniano. Teatr repertuarowy chętnie sięgał po odnalezioną po wojnie zdekompletowaną sztukę Stefana Żeromskiego *Grzech* (1897). Tematem dramatu jest kwestia zakłamanej moralności ziemiaństwa, której przeciwstawia się robotnicza solidarność i uczciwość. Utworowi Żeromskiego dopisano na scenie socrealistyczny fragment (pióra Leona Kruczkowskiego) i w ten sposób stał się on ważną tradycją dla słabego, ówczesnego dramatopisarstwa. W latach 1950–1955 grano tak spreparowany utwór Żeromskiego na piętnastu scenach, a twórców spektaklu uhonorowano najwyższymi nagrodami. Polski repertuar romantyczny (sztuki Mickiewicza, Słowackiego, Krasińskiego) był w zasadzie niemal zakazany.

Panegiryczna poezja okresu socrealizmu zaczęła się pojawiać już w środowiskach pisarzy, którzy schronili się przed hitlerowską inwazją we Lwowie we wrześniu roku 1939, gdzie zastała ich sowiecka okupacja, trwająca do 22 czerwca 1942 roku. Pierwszym utworem apologetycznym był pierwszy polski, hołdowniczy wiersz o Józefie Stalinie, autorstwa znanego później z celnych aforyzmów Stanisława Jerzego Leca. Wraz z wieloma polskimi, lewicowymi pisarzami Lec wstąpił do Związku Radzieckich Pisarzy Ukrainy. W dniu 19 listopada 1939 roku podpisał oświadczenie pisarzy polskich, witające przyłączenie Zachodniej Ukrainy do Ukrainy Radzieckiej uznawane *de facto* za czwarty rozbiór Polski. Wtórował mu poeta Leon Pasternak, który napaść Związku Sowieckiego na Polskę w dniu 17 września 1939 roku widział jako wyzwolenie:

... kto cię widział wówczas... o roku ów
a jednak podejmij kalendarz zdeptany,
część kart jego będziesz słał w pieśniach
gdy padła granica, pękły więzień bramy,
w ten dzień wyzwolenia, siedemnasty września¹.

Wiersz ten zapoczątkował poezję zdrady narodowej, która upowszechniała się w latach 40. i 50., w środowiskach niektórych lewicowych twórców (Pasternak, Lec, Broniewski, Ewa Szemplińska, Adam Ważyk). W swojej apologetycznej liryce wysławiali oni wyższość ojczyzny Lenina i Stalina, budowali komunistycznym przywódcom pomniki ze słów. Niektórzy poeci bardzo krytycznie oceniali czasy Polski przedwojennej, choć zapewniła im

¹ L. Pasternak, *Wiersz noworoczny*. Cyt. za: B. Urbankowski, *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*. Warszawa 1995, s. 45.

ona bezpieczeństwo, o jakim nawet nie mogli marzyć twórcy w Związku Sowieckim. Opiewali za to sowiecką inwazję, gloryfikowali propagandowo ukazywany tzw. postęp społeczny, kulturę sowiecką, Armię Czerwoną, a nawet NKWD. W latach 1949-1955 autorami wierszy, poematów, zbiorów poetyckich na powyższe tematy było zarówno starsi poeci (Władysław Broniewski, „Słowo o Stalinie”), jak i młodzi (Wiktor Woroszyński, „Poemat o generale Świerczewskim”). Swego rodzaju sławę zdobył wiersz o zbrodniczym Urzędzie Bezpieczeństwa pod tytułem *Towarzyszowi z Bezpieczeństwa* podpisany pseudonimem „Kowalski”:

Tobie,
 Towarzyszowi z Bezpieczeństwa,
 Poświęcam ten wiersz.
 Za twą miłość ogromną do ludzi
 I Twych nocy bezsennych niepokój –
 Za twa troska o dzień nasz powszedni
 I walkę codzienną o pokój –
 Za Twą wierność niezłomną dla Partii,
 Za Twe serce – dla Partii bijące –
 Ściskam Twą dłoń uzbrojoną
 I słowa przesyłam gorące².

Lewicowi twórcy radykalnie atakowali pisarzy reprezentujący rozmaite „odchylenia” artystyczne i nie zawsze była to relacja młodzi kontra starsi. Przykładem był brutalny atak byłego awangardzisty Adama Ważyka (1905–1982) na osobę i twórczość popularnego poety Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego (1905–1953), rówieśnika, reprezentującego lirykę osobistą i satyryczną z elementami nadrealizmu. W czerwcu 1950 roku podczas zjazdu ZLP Ważyk wygłosił referat programowy, w którym brutalnie krytykował burżuazyjny estetyzm widoczny, jego zdaniem, w poezji Gałczyńskiego. Pomimo że proreżimowy wiersz Gałczyńskiego *Umiłowany kraj* stał się słowami pieśni bodaj najczęściej wykonywanej w tamtym czasie poeta nie zdołał uratować pozycji. Atakowany, niepublikowany, popadł w skrajny alkoholizm i zmarł w roku 1953. Adam Ważyk trzy lata później zmienił front i napisał jeden z najbardziej oskarżycielskich, antystalinowskich utworów *Poemat dla dorosłych*. Wprawdzie tylko nieliczni pisarze i twórcy innych dziedzin trafiali do więzień za poglądy, ale metody wykańczania ludzi były dokładnie

² Cyt. za: B. Urbankowski, op. cit., s. 398.

sprawdzone w Związku Sowieckim i stosowano je bezwzględnie również w Polsce. Zniszczono między innymi legendarnego, w okresie międzywojenny lewicowego artystę awangardowego, Władysława Strzemińskiego (1893-1952), twórcę teorii unizmu, który, usunięty z Akademii Sztuk i prześladowany za poglądy, zmarł w skrajnej nędzy i z powodu chorób.

Wielu twórców stało się propagandzistami i funkcjonariuszami, których zadaniem było utrwalanie zdobytej władzy w Polsce. Agitacja dotyczyła wszystkich dziedzin życia zbiorowego i indywidualnego, zwłaszcza jednak literatura miała legitymizować polityczne i gospodarcze działania komunistów. Przeprowadzono atak na tradycje narodowe, próbowano (bez większych rezultatów) zmieniać antyrosyjskie i antysowieckie nastawienie społeczeństwa. Usiłowano za wszelką cenę laicyzować Polaków, jako że religia i Kościół stanowiły w tamtych czasach niemal jedyną alternatywę dla agresywnej propagandy państwowej. Konserwatyzm Kościoła, jego zakorzenienie w środowiskach robotniczych i wiejskich były solą w oku władzy. Uwięziono prymasa Polski, kardynała Stefana Wyszyńskiego, uwięziono także wielu członków episkopatu, wprowadzano agentów w szeregi księży, zakazywano drukowania literatury religijnej. Z tych trudnych czasów Kościół katolicki w Polsce wyszedł osłabiony, ale jednak niezależny. Próba stworzenia w tak krótkim czasie polskiej odmiany *homo sovieticus* nie powiodła się, o czym świadczy zbrojny bunt poznańskich robotników w czerwcu 1956 roku przeciwko władzy i cała polska „odwilż” z jesieni tego roku.

Do ważnych zadań literatury socrealistycznej należało wykreowanie obrazu wroga, zagrażającego socjalistycznej ojczyźnie i jej niewątpliwym zdobyczom. Wrogiem mógł być każdy, kogo wskazała partia: przedstawiciel zbrojnego podziemia antykomunistycznego, niemiecki rewanżysta, burżuazyjny niedobitek, szpieg, sabotażysta, emigrant, tzw. kułak (niezależny rolnik), wahający się inteligent, katolik, ksiądz, rzemieślnik, bumelant (człowiek uchylający się od pracy), bikiniarz (człowiek hołdujący masowej kulturze Zachodu), właściciel prywatnego sklepu, literat – listę tę można wydłużano w zależności od aktualnych potrzeb propagandy. Nie ulega wątpliwości, że postać „wroga klasowego” pełniła w literaturze i propagandzie ważną rolę mobilizującą, stygmatyzującą, wykluczającą. Pozwalała też segregować i niszczyć prawdziwych ludzi, którym doczepiano obraz wroga. W komunistycznej prasie propagowano wiersz Andrzeja Mandalina *Śpiewam pieśń o walce klasowej*

Jeżeli traktor nie może orać,
jeśli siew nie osiągnie skutku,
jeśli łamie się w ręku norma,
a od majstra zalatuje wódką,

jeśli zamarł warsztatu ruch,
spalił serce motor –
to fakt,
że działa klasowy wróg.
Walka trwa³.

Zwalczano zachodnią kulturę, zwłaszcza masową, ponieważ w niej twórcy socrealizmu widzieli prawdziwą konkurencję. Symbolem tej kultury były między innymi, zohydzana Coca-cola, kino popularne, fryzury czy zakazana muzyka jazzowa. Celem socrealizmu, który się nie powiódł, było stworzenie alternatywy dla zachodniej kultury i całkowite odizolowanie społeczeństw wschodnioeuropejskich od jej wpływów. Szczególnym wrogiem była oczywiście emigracja. Emigracja polska, dla której autorytetem były legalne władze (rząd, prezydent, Zgromadzenie Narodowe) działające w Wielkiej Brytanii, stanowiła szczególny obiekt propagandowych ataków. Nie przeszkadzało to wielu Polakom oficjalnie udającym się za granicę pozostawać tam na stałe. Słynne były w latach 50. i 60. „ucieczki” dużych grup artystów z socjalistycznych, ludowych zespołów „Mazowsze” i „Śląsk”, które były eksportowym oczkiem w głowie władz. Po dramatycznym wyjeździe z Polski pisarza Czesława Miłosza (w roku 1951) i kompozytora Andrzeja Panufnika (w roku 1954) propaganda komunistyczna popadła niemal w stan oskarżycielskiej hysterii wobec twórców-emigrantów. Pamflety na Miłosza pisali poeci dworscy, jak Borys Pasternak, ale także wybitni twórcy, jak Antoni Słonimski czy Kazimierz Brandys. Panufnika przedstawiano jako zdrajcę narodu, wydano nakaz aresztowania i zakazano wykonywania jego utworów. Dworski poeta Leon Pasternak pisał o przyszłym laureacie nagrody Nobla Miłoszu:

Śmierdzi ci ojczyzna robotniczo-chłopska?
Co duszyczkę ciasną (ale własną!) tłamsi?
Będziesz miał dolarową, w drobny mak-arturowską,
Dezerterze idej, sumień defraudancie. (...)
Zgadza się rachunek – farbowany wieszczu:
Wczoraj folksdojcz, dziś zdrajca, a jutro już – agent⁴.

Sprzedawczyk, dezerter, defraudant, farbowany wieszcz, folksdojcz, zdrajca, agent – w jednym wierszu L. Pasternak zgromadził paletę niezwykle

³ A. Mandalian, *Śpiewam pieśń o walce klasowej*. Cyt. za: B. Urbankowski, s. 355.

⁴ L. Pasternak, *Farbowany lisek*. Cyt. za: B. Urbankowski, s. 273–274.

obraźliwych określeń, wyzwisk. Za każdym z tych określeń stał konkretny paragraf komunistycznego kodeksu karnego grożący wieloletnim więzieniem lub karą śmierci. Był to więc literacki donos i zarazem wyrok, sformułowany przez pisarza, zresztą także oficera politycznego armii polskiej pod sowieckim zwierzchnictwem.

Socrealistyczna literatura pojawia się dzisiaj wyłącznie w roli materiału historycznoliterackiego lub obiektu kpin. Do muzeum-skansenu w Kozłówce trafiły monumentalne, socrealistyczne rzeźby, a malarstwo do głębokich magazynów. O istnieniu tej krótkiej fazy w dziejach polskiej kultury, na co dzień świadczy architektura. W kilku miastach centra, zburzone z powodu działań wojennych, zabudowano w stylu socrealistycznym: Poznań, Wrocław, centrum Warszawy. W Warszawie symbolem epoki jest Marszałkowska Dzielnica Mieszkaniowa (MDM), funkcjonują też budynki rządowe, np. gmach Ministerstwa Rolnictwa, a zwłaszcza „sztandarowy” przykład – „dar” narodów Związku Sowieckiego dla zniszczonej przez Niemców Warszawy – monumentalny Pałac Kultury i Nauki. Jako alternatywę dla konserwatywnego, inteligenckiego Krakowa zbudowano obok, w latach 50., niemal od podstaw, miasto dla robotników – Nową Hutę. Architektura tego okresu cechowała się monumentalizmem i pompatycznością, jeśli chodzi o budownictwo rządowe. Dominowały szerokie arterie i duże place, w których miało się ogniskować życie społeczne. Skądinąd budownictwo socjalne w pierwszej fazie socrealizmu było bardzo wygodne i do dziś jest chwalone przez użytkowników. Szybko jednak z tych założeń zrezygnowano, oferując jak najbardziej tanie i oszczędne parametry, co zdegenerowało ideę nowoczesnych miast dla klasy robotniczej.

DALSZE ŻYCIE SOCREALIZMU W POLSCE

Przełomowy dla dziejów socrealizmu w Polsce był rok 1956. Władze komunistyczne oficjalnie zrezygnowały z narzucania tej estetyki artystom, nie forsowały kosztownych założeń w architekturze. Socrealizm szybko stał się wstydliwą i niechcianą „przygodą” polskiej kultury. Odżegnywali się od niego jego niedawni zwolennicy, równie gorliwie, jak wtedy, gdy go lansowali. Wielu pisarzy obficie tłumaczyło się z powodów wzięcia udziału w szerzeniu stalinowskiego modelu kultury, pisząc dzieła rozrachunkowe lub wspomnienia. Niektórzy z nich w latach 70. otwarcie popierali demokratyczną opozycję (M. i K. Brandysowie, W. Woroszyński, T. Konwicki, J. Strykowski, J. Andrzejewski). Poważny rozrachunek z epoką stalinizmu w kinie przeprowadził Andrzej Wajda w znanym filmie *Człowiek z marmuru* (1976), a także w ostatnim dziele z roku 2016, mówiącym o losach niepokornego, lewico-

wego awangardzisty Władysława Strzemińskiego w komunistycznej Polsce – *Powidoki*. Władze komunistyczne jednak nie zrezygnowały po roku 1956 z lansowania idei socrealizmu, czyniły to jednak inaczej niż dotąd. Organizowano zamknięte konkursy na utwory literackie, malarskie, muzyczne o tematyce pracy. Popierano popularną, lekką literaturę, poświęconą działalności milicji, kontrwywiadu lub szpiegostwa na rzecz kraju. Powieść o pracy w fabryce czy na roli przechodziła wyraźny regres. W filmie fabularnym podejmowano tematykę industrializacji i jej wpływu na rozwój stosunków społecznych. Istotna zmiana nastąpiła wraz z wprowadzeniem masowo telewizji od połowy lat 60. Ukryte treści socrealistyczne występowały wtedy w popularnych serialach, gdzie dawny robotnik został już zastąpiony przez technika, inżyniera, nauczyciela, studenta – człowieka, który społecznie awansował i dzięki socjalizmowi żył znacznie lepiej, choć nie unikały go trudności życiowe. Przykładem był ogromnie popularny serial tv pod tytułem *Czterdziestolatek* (1975–1978), którego bohaterem jest inżynier Karwowski i jego rodzina. Innym przykładem jest niemniej popularny serial *Daleko od szosy* (1976) mówiący o awansie młodego człowieka pochodzącego ze wsi. Państwowa telewizja przemyciała treści związane ze zwycięstwem Armii Czerwonej w II wojnie światowej w popularnych serialach *Cztery pancerni i pies* (1966–1970), *Stawka większa niż życie* (1967–1968), które odniosły sukces europejski. Motywy ludowej sprawiedliwości lansowano w komediowym serialu historycznym pt. *Janosik* (1973–1974), a pochwałę organów ścigania w popularnym serialu *07 Zgłoś się!* Socrealizm (ideologia komunistycznego państwa) podawano tu w lekkim opakowaniu, wplatając treści ideologiczne w sensacyjną lub komediową fabułę. Powstawał tym samym już nie rewolucyjny, ale bardziej łatwy do zaakceptowania model drobnomieszczańskiego świata „małej stabilizacji”, w którym triumfująca sprawiedliwość wiązała się bliżej z życiowymi doświadczeniami widzów niż w latach 50. Kultura socrealistyczna była w czasach późnego PRL-u nadal bezpośrednim narzędziem propagandowym, jak w epoce stalinowskiej, i tak należy ją traktować, lecz przybierała rozmaite maski, najchętniej uciekając się do naśladowania form zachodniej kultury popularnej. Obecnie historycy kultury i literatury dokonują negatywnej oceny tych działań. Faktem niezbitym pozostaje, że doktrynalny socrealizm w znacznym stopniu hamował rozwój polskiej literatury i kultury. Zaskakująca jest jednak trwała popularność drobnomieszczańskiego modelu socrealizmu z lat 70. –80., lansowanego ongiś przez komunistyczną tv, a dzisiaj wciąż emitowanego i odbieranego przez kilka pokoleń widzów pozytywnie. Sztuka i kultura socrealistyczna nie pozostawiły po sobie dzieł wybitnych, które na trwałe weszły do kanonu kultury polskiej. Na określenie ówczesnych związków artystów z władzą historyk literatury Jacek Trznadel ukuł termin *hańba domowa*

(Trznadel 1986), który stał się w krytyce literackiej niemal synonimem udziału twórców w kulturze lat 1949–1955. Służebna rola sztuki traktowanej, jako instrument niewyrafinowanej propagandy, która poniosła klęskę i w zasadzie również kompromitowała system, była po roku 1956 ostrzeżeniem dla twórców oficjalnej polityki kulturalnej. Socrealizm w wersji ortodoksyjnej również był dla nich etapem zamkniętym. Warto dodać, że *hańba domowa* nie odnosiła się grupy twórców różnych dziedzin, którzy w owych czasach świadomie milczeli lub tworzyli do szuflady, czekając na lepszy moment dziejowy. Dzięki nim czas stalinizmu nie był okresem całkowicie zmarnowanym dla polskiej kultury.

Bibliografia

- DREWNOWSKI, Tadeusz. 2004. *Literatura polska 1944-1989. Próba scalenia*. Kraków: Universitas.
- BRZÓSTOWICZ-KLAJN, Monika. 2012. *Tomasz Morus w mundurku pioniera, czyli utopia i utopijność w polskim socrealizmie*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- JAROSIŃSKI, Zbigniew. 1999. *Nadwiślański socrealizm*. Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN.
- MOŻEJKO, Edward. 2001. *Realizm socjalistyczny. Teoria. Rozwój. Upadek*. Kraków: Universitas.
- URBANKOWSKI, Bohdan. 1995. *Czerwona msza albo uśmiech Stalina*. Warszawa: Alfa.
- TOMASIK, Wojciech. 1991. *Słowo o socrealizmie*. Bydgoszcz: Wyższa Szkoła Pedagogiczna w Bydgoszczy.
- TRZNADEL, Jacek. 1986. *Hańba domowa*. Warszawa (wyd. w samizdacie).

prof. dr hab. Bogusław Bakuła
Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu
ul. Wieniawskiego 1
61-712 Poznań
bakula@amu.edu.pl

SEMATIZMUS MAGYAR MÓDRA SEMATIZMUS – A SZÓ JELENTÉSE ÉS KONTEXTUSA A SZOCREÁL IRODALOMKRITIKÁBAN

Magdolna Balogh

Literárnovedný ústav MAV

Abstrakt: *Schematizmus v maďarskom štýle.* Autorka interpretuje pojem schematizmus, vychodiac z požiadaviek deskriptívnej a normatívnej socialistickorealistickej pseudoestetiky. Schematizmus bol jedným z negatívne zafarbených pojmov, ktorý nebol charakteristický pre celý vývin socialistického realizmu, ale skôr pre jeho prvú, začiatočnú fázu. V čase počiatkov socialistického realizmu bol schematizmus počas niekoľkých rokov interpretovaný ako svojrážna, detská choroba, ktorú je možné prekonať a ktorú bolo možné vnímať ako výsledok ideologickej nezrelosti autorov, a preto len ako nevyhnutný vedľajší jav vývoja.

V pozadí oznámenia „boja“ proti schematizmu bolo zistenie, že diela napísané s ohľadom na pravidlá socialistického realizmu sú v podstate bezduché, vyumelkované, zobrazenie postáv a konflikty, ako aj svet predstavený v diele sú neautentické. Predstavitelia kultúrnej politiky danej doby však nemohli priznať, že schematické diela existujú práve ako následok predpísaných požiadaviek. Preto podľa absurdnej logiky prebiehal samotný boj proti schematizmu prostredníctvom schematických argumentov, a teda aj požiadavka likvidácie schematizmu bola formulovaná schematickým spôsobom. Samotný zápas preto už nemohol viesť nikam. Problematika schematizmu v Maďarsku stála v popredí záujmu v rokoch 1951 – 1952. József Révai (1898 – 1959), hlavný ideológ kultúrnej politiky režimu, bol aj hlavným redaktorom denníka *Slobodný národ*, a to až do roku 1953, keď ho zbavili tejto funkcie. Boj proti schematizmu v Maďarsku prebehol pod jeho vedením.

V centre boja proti schematizmu v Maďarsku stála slávna diskusia majúca zlú povest' o románe *Odpoved'* autora Tibora Déryho, ktorá prebiehala v roku 1952 (prvý zväzok: 1950, druhý zväzok: 1952, diskusia je z toho istého roku). Terčom diskusie pléna Zväzu maďarských spisovateľov bol dvojzväzkový román Tibora Déryho (1894 – 1977), ktorý v očiach súčasných reprezentoval talentovaného socialistického spisovateľa. Po úvodných slovách novinára Miklósa Gimesa nasledovala zničujúca kritika Déryho z pléna, ktorá smerovala najmä k druhému zväzku Déryho románu. Hlavnou príčinou kritiky bol fakt, že spisovateľ nez dôraznil rolu komunistickej strany v rozvoji hlavného hrdinu Bálinta Kőpeho. Proletársky chlapec totiž nevstúpi do strany (podľa Déryho predstavy by do nej vstúpil až po roku

1945, a to v plánovanom treťom zväzku románu, ale Déry už v ďalších zväzkoch nepokračoval). V závere diskusií J. Révai akoby „prepísal“ Déryho román.

Z hľadiska nasledujúcich udalostí spočíval význam diskusií v tom, že ponúkali príležitosť na zorganizovanie spisovateľskej opozície. Útok proti jeho osobe postavil Déryho na stranu formujúcej sa opozície. V roku 1956 sa stal jedným z vedúcich predstaviteľov spisovateľskej opozície, po porážke revolúcie v procese represálií figuroval ako jeden z hlavných obžalovaných a odsúdili ho na deväť rokov väzenia. Pod vplyvom medzinárodného protestu dostal amnestiu a dostal sa na slobodu v roku 1960. V Kádárovom režime sa vyrovnal s mocou.

Schematizmus sa objavil aj v období Kádárovho režimu, čo dokumentujú aj spisy Hlavného riaditeľstva nakladateľstiev (táto inštitúcia plnila rolu cenzúrneho úradu). Keď sa rola a prestíž literatúry v tomto režime podstatne zmenšili a do popredia sa dostali iné médiá ako tlač, rádio a televízia, schematizmus (nielen v literatúre, ale vôbec) postupne stratil na aktuálnosti.

Kľúčové slová: schematizmus, socialistický realizmus, József Révai, Tibor Déry

Abstract: *Schematism, Hungarian style.* The author bases her interpretation of the concept of schematism on the requisites of the prescriptive and normative socialist realist pseudo-aesthetics. Schematism used to be a concept bearing negative connotations. However, it was not a characteristic feature of the entire period of socialist realism, only of its early era. It was interpreted as a sort of a childhood disease after the establishment of socialist realist principles, attributed to the perceived „ideological immaturity” of the authors and put down as an inevitable side-effect of progress.

The reason for the announcement of the „fight” against schematism was the objection that the works were lifeless and flavourless, the figures and world portrayed in the works lacked credibility and the conflicts were artificial. However, the contemporary politicians responsible for cultural issues could not admit that the existence of the schematic works was the direct consequence of the prescribed artistic principles. Thus, with an absurd twist of logic, the fight against schematism was carried out with schematic arguments, demanding the liquidation of schematism with schematic methods, which, of course, led nowhere.

The topic of schematism was at the forefront of ideology in Hungary between 1951 and 1952. József Révai (1898-1959), the major ideologist of the regime’s cultural politics, was also the editor of the party’s newspaper, the Free People, until being set aside in 1953. The Hungarian fight against schematism was carried out under his leadership.

At the center of the history of Hungarian anti-schematism was the infamous *Felelet*-debate, with Tibor Déry, the man who was considered the representative of a talented socialist writer by his contemporaries, coming under fire from the plenum of the writers’ association for his novel *Felelet* (Answer). A scathing critique of the second tome of Déry’s novel was delivered by a journalist Miklós Gimes. In the afterword of the debate, Révai almost rewrote Déry’s work there and then, his main objection to the novel was that Déry’s portrayal of the

Communist party did not sufficiently showcase the significance of the party in the progress of the novel's protagonist, Bálint Köpe.

From the perspective of future events, the significance of *Felelet*-debate was that it provided opportunity for the formation of the literary opposition. The attack on his work made Déry side with the emerging opposition: he was one of the leaders of the literary opposition in 1956 and a main defendant in the proceedings against writers, being sentenced to 9 years in prison. He was given amnesty and freed in 1960 after international outcries against his imprisonment. In the Kádár era, he made a compromise with the regime.

Schematism has surfaced in the post-Stalinist Kádár era as well, as shown by the documents of the Directorate of Publishing Houses. However, as the prestige of literature decreased considerably in the Kádár era, being replaced at the front with press, radio and television, schematism gradually lost its actuality as well.

Keywords: schematism, socialist realism, József Révai, Tibor Déry

A preskriptív és normatív szocreál pszeudo-esztétika néhány pozitív jelszó, 'lózung' kitérésével adott keretet az általa eszményinek tekintett művészetnek. (A szocialista realizmus az új ember, a szocialista ember, a pártosság, a népi-ség fogalmai). Ugyanakkor néhány negatív (illetve a szocreál pszeudo-esztétikában negatív értékhangsúllyal használt) fogalom, amely a szocreál kritika céltáblája volt: a kozmopolitizmus, a naturalizmus, a formalizmus és a sematizmus. A negatív (elítélendő, leküzdendő, kiiktatandó) jelenségeknek a sorába tartozó sematizmus a sztálinista irodalomkritikában nem számított mindig egyformán súlyos hibának. A szocreál elvek meghirdetése idején néhány évig afféle gyermekbetegségként tartották számon, amelyet a szerzők "ideológiai éretlenségének" tudtak be, mintegy a fejlődés szükségszerű mellékjelenségé-
ként könyvelték el.

A sematizmus elleni "harc" meghirdetése mögött az a felismerés állt, hogy a szocreál előírások figyelembe vételével elkészült művek élettelenek, papír-ízűek, az alakok rajza és az ábrázolt világ hiteltelen, a konfliktusok mesterkéltek, stb. A korabeli kultúrpolitikusok azonban nem ismerhették be, hogy a sematikus művek léte maguknak az előírt elveknek a következménye. Emiatt azután egy abszurd logika alapján a sematizmus elleni harc maga is sematikus érvekkel folyt, és sematikus módon követelte a sematizmus felszámolását, ami persze eleve nem is vezethetett sehová,

A magyar szocreál történetében 1949 és 1956 között két nagyszabású vita volt, az egyik az ún. Lukács-vita, amely 1949-51-ben zajlott, s a népi demokratikus átalakulás folytonossága mellett kardoskodó, a szocialista fejlődés irányában hosszabb átmenetet elképzelő Lukács és az időközben megváltozott pártvonal összeütközése miatt robbant ki. A vita valódi tétje a szovjet érdekszférába

tartozó országok jelenlegi és jövőbeli társadalmi formájának kérdése volt. Lukács elképzelése szerint a népi demokrácia (proletárdiktatúra nélkül), a nagytőke korlátozásával és a koalíció baloldali erőinek összefogásával vezeti a tömegeket a szocializmus felé. Ez az elgondolás azonban 1945 után rövid időn belül aktualitását veszítette, hiszen a kommunistáknak sikerült 1948-ban végrehajtaniuk a fordulatot, melynek következtében monolit hatalomra tettek szert, és kiépülhetett a pártállam.

Összességében a Lukács-vita a berendezkedő magyar sztálinizmus ideológiai felvezetőjének is tekinthető, következményeit tekintve (Lukács a második önkritikáját követően végleg visszavonul a közéletől) pedig jól illusztrálja, hogy az egyén számára súlyos és vérre menő egzisztenciális kérdés volt a párt vonalától eltérő ideológiai állásfoglalás, még abban az esetben is, ha – mint ahogyan Lukács tette – a kor elvárásainak megfelelően “önkritikát” gyakorolt.

A sematizmus problémája az MDP II. kongresszusa után rendezett művészeti konferenciákon került elő első alkalommal. Révai beszéde a *Színház-és filmművészetünk kérdéseiről* címmel hangzott el (1951. október 15.). Révai József (1898-1959) a Magyar Kommunista Párt alapító tagja, a Tanácsköztársaság neves publicistája, a két háború között, amikor a kommunisták illegalitásban tevékenykedtek, az illegális mozgalom fontos személyisége. A Magyarországot irányító ún. négyesfogat (Rákosi, Gerő, Révai, Farkas) tagja. A kiépülő sztálini rendszer kultúrpolitikájának főideológusa egészen 1953-as félreállításáig: 1949-től a Népművelési Minisztériumot úgyszólván az ő személyre szabták, s miniszterként a magyar kultúra egyszemélyi irányítója lett. A párt lapjának, a Szabad Népnak a főszerkesztője is volt, kivételes újságírói képességeiről, íráskészségéről legendák keringtek. Öntörvényű személyiség volt, akit Aczél Tamás és Méray Tibor később méltán nevezett “kommunista arisztokratának.”

A bevezetőben körülírt abszurd logika magyarázza, hogy Révai szövege a sematizmus jegyeit és a sematizmus elleni küzdelemre való felszólítás ugyancsak sematikus megfogalmazását egyidejűleg mutatja. Ezt olvashatjuk a szövegben: „Az osztályharc nem sorvaszthatja el a nevetést, és nem igazolhatja a prűdériát. A klasszikusoknak nincs szükségük mesterséges aktualizálásra, nem kell Shakespeare-t marxistának mutatni, a *Tévedések vígjátéka* maradjon vígjáték. Tragizálni a shakespeare-i vígjátékot, ’osztályharcossá’ tenni, és az egész rendezés kulcsát abban látni, hogy Theseus valamiféle reakciós volt – nem tudom, jobboldali szociáldemokrata vagy klerikális reakciós-e?—azt hiszem, hiba. Ez így tréfásan hangzik, de emlékszem rá, hogy Major elvtárs egyik-másik rendezése kapcsán elég komoly vitákat folytattam vele éppen akörül, vajjon igaza van-e neki, azt állítván, hogy Shakespeare ’kitűnő marxista’ volt, hogy III. Richárd lényegében Hitler Adolf figurájáról volt megmintázva és így tovább.” (Révai 1952, 74). Ugyanakkor azonban az új drámával kapcsolatban

azt mondja: “Az új szocialista drámában a Fortinbrasok nem végszóra jönnek, ők a főhősök az első felvonástól az utolsó felvonásig. Az új ember a szocializmus építése közben önmagát nevelő, fejlődő ember: harcban a régi világ erőivel, harcban a régi világ csökevényeivel azoknak a lelkében, akik az újat vele együtt építik, az új világ építésének külső és belső nehézségeivel—ez az új dráma anyaga.” (Révai 1952,78)

S az előadás egy másik helyén: “Sematizmus a témák mechanikus ismétlődése is. /.../A magánélet ábrázolása korántsem azt jelenti, hogy valamiféle szakácskönyv-módszer szerint kilóra vagy dekára adagolva és összekeverve kell ábrázolni az új embert: végy 5 deka munkaversenyt, 3 deka szerelmet, 5 deka szabotázst, 3 deka házassági konfliktust, tedd az egészet egy lábasba és keverd össze” (Révai 1952, 82.)

A filmművészet kívánatos fejlődésével kapcsolatban is preskriptív, elvárásokat fogalmaz meg:” Nincs még olyan filmünk, amely igaz, gazdag képet fogalmazna meg a falu szocialista fejlődéséről, nincs egyetlen filmünk még, amely ötéves tervünk valamely nagy alkotásával foglalkoznék, nincs egyetlen filmünk, amely a magyar munkásság hősi múltját és még szebb jelenét ábrázolná. Kell film a munkásifjúságról, amely dolgozik és tanul és új intelligenciává fejlődik: úgy kellene film, mint egy falat kenyér bányászaink munkájáról, kellene film arról, hogyan küzd meg a régi önzés szelleme a munkásban a szocialista tulajdon és a szocializmus érdekében végzett munka új szellemével, kellene film annak az ábrázolására, miért rossz, hogy – mint Rákosi elvtárs kifejezte – megesszük a jövőnket.” (Révai 1952, 85.) Révai persze elég okos volt ahhoz, hogy maga is átlássa a helyzet abszurditását, vagyis azt, hogy amit KÖVETELMÉNYként ír elő a művészek számára, az maga nem más, mint SÉMA, ugyanis az iménti mondatot követő bekezdés így folytatódik:

Mindez persze üres séma is lehet, de az állam, a párt, az irodalom és az élet együtthaladásának érdekében nem mondhat le az ilyen témakörben való tervezésnek a feladatáról. A sematizmus elleni harc közben ne kövessük el azt a másik hibát, hogy rábírnunk mindent az írói ihletre. És vigyázni kell természetesen arra a hibára is, hogy a témát, vagy a témakörben szóbajövő témát előírjuk, vagy egyenesen rátukmáljuk az íróra. (Révai 1952, 85.)

Ez a beszéd nemcsak a sematizmus, hanem általában véve a szocreál alapvető paradoxonát mutatja: mintegy állatorvosi lóként lehet szemléltetni rajta a szocreál alapvető ellentmondásosságát, fából vaskarika-szerűségét, ami röviden és egyszerűen fogalmazva a par excellence autonóm művészi alkotómunka, és a művészi alkotás folyamatába erőszakosan beavatkozó, a műalkotást propagandaeszközzé alacsonyító ideológiai előírások inkongruenciájában gyökerezett.

A FELELET-VITA

A magyar sematizmus történetének mélypontja (más megközelítésben centruma) a híres-hírhedt *Felelet-vita*. Ez a mű annak a Déry Tibornak a műve., aki Lukács György szemében a tehetséges szocialista íróat reprezentálta (ez a típus igencsak hiányzott a kommunista mozgalomból). Déry 1937-ben fejezte be (de csak egy évtizeddel később tudta megjelentetni) realista nagyregényét, *A befejezetlen mondatot*, amelyet (még kéziratos formájában megismerve) a *Nyugatban* méltatott Illyés Gyula. Dérytől tehát a kommunisták, nem is alaptalanul, az autentikus szocialista nagyregény megteremtését várták.

Déry Tibor (1894—1977) nagypolgári családból származott, 1919-ben a Tanácsköztársaság alatt az írói direktórium tagja volt. A húszas években különböző emigráns folyóiratokban publikált (Kassák Lajos lapjaiban, illetve a Bécsi Magyar Újságban). 1936-ban perbe fogták André Gide *Visszatérés a Szovjetunióból* című művének lefordítása miatt. A bíróság tárgyismeretének hiányára jellemző, hogy a kommunizusból kiábrándult Gide művének lefordítását „kommunista propagandaként” értékelte, és ezen a címen ítélte el Déryt.

1945 után ő is azok közé tartozott, akik bíztak a kommunista párt ígéreteiben, és belépett az MDP-be (Magyar Dolgozók Pártja), majd az Írószövetségbe is. (Az írószövetségi tagságnak óriási jelentősége volt, hiszen egzisztenciális biztonságot jelentett: az írók előlegeket vehettek fel megírandó művekre, rendelkezésükre álltak ösztöndíjak, évenként díjakat osztottak, üdülési lehetőségeket vehettek igénybe, stb.)

Déry 1950-ben jelentette meg a *Felelet* című újabb regényét, amelyet eredetileg tetralógiának szánt, s amelyben a húszas évektől a fordulat évéig, 1948-ig kívánta bemutatni a magyar társadalom fejlődését, széles körű társadalomrajzban festve le a munkásság életét, osztályharcát, találkozásait a forradalmi mozgalmakkal, párhuzamait az értelmiség elégedetlenségét kifejező megmozdulásokkal. A regény első kötetét a kritika lelkesen fogadta, a második kötetel szemben azonban, (amelyben Déry a valóságnak megfelelően mutatja be a szektás harcokba bonyolódó, maroknyi kommunista számláló párt tevékenységét), számos kifogás merült fel.

Révai *Megjegyzések egy regényhez* címmel közölt egy hosszú tanulmányt, amelyben dicséri az író elbeszélő tehetségét, atmoszférateremtő képességét, jellemábrázolását, típussteremtő készségét, azaz a legmesszebbmenőig elismeri írói kvalitásait.

Hamarosan kiderül azonban a szövegből, hogy a regény II. kötetének legnagyobb hibája az ideológus szerint “a harmincas évek munkásmozgalmának teljes eltorzítása. /.../ Társadalomrajz a harmincas évek elejének Magyarországa-

ról nem lehet igaz, ha nem szerepel benne kellő súllyal, a történeti igazságnak megfelelően, tehát nemcsak akkori pillanatnyi helyzetét, hanem jövőt formáló kifejlődő erejét is számbavéve, a magyar munkásosztály forradalmi pártja, az akkor föld alatt küzdő kommunista párt, erőfeszítéseinek és harcainak eleven kölcsönhatásában az egész magyar társadalom életével.” (Révai 1952a, 119)

Ebben a rövid bekezdésben az ideológiai töltetű kritikának minden lényeges mozzanata benne van. Fordítsuk figyelmünket a “kellő súllyal” módhatározóra, amely a “történeti igazságnak megfelelően” kifejezés szomszédságában szerepel – ha a szöveg mögé nézünk, a szöveg jelöltjére, akkor nyilvánvaló, hogy a történeti igazság és a kellő súly a kommunista párt jelentőségére vonatkozik, ez azonban a jelzett időszakban egy maroknyi kis csapat, száz-kétszáz ember pártját jelentette, súlya, jelentősége tehát éppenséggel elhanyagolható volt – pontosan, ahogy a “pillanatnyi helyzete” szókapcsolat leírja.

Vagyis Révai úgy fogalmazza bele a mondanivalójába a párt elvárását, hogy közben kimondja a valóságot is, amit azonban megfejelel egy elvárással. Ismétlem, ebben az egyetlen megnyilatkozásban benne van a szocreál kritika lényege.

Déry azonban úgy ábrázolja a munkáséletet, hogy a kommunista párt csak annak perifériáján jelenik meg, többé-kevésbé elmosódott körvonalakkal. A harmincas évek kezdetének magyar munkásmozgalmában Déry csaknem kizárólag olyan alakokat állít homloktérbe, akikben a proletárörszön, a spontán munkásszolidaritás többé-kevésbé ki van ugyan fejlődve, de nincs, vagy alig van bennük forradalmi osztályöntudat. (Révai 1952a, 120)

Révai szerint Déry mesterségesen tartja távol fiatal munkásfiú főhősét, Köpe Bálintot a kommunista párttól, s ezzel alapvető hibát követ el, hiszen a fiúnak és a mozgalomnak egymásra kellene találniuk.

Révainak a regénnyel kapcsolatos másik kifogása az a mód, ahogyan Déry a kommunista diáklány, Nagy Júlia és a nála két évtizeddel idősebb polgár, a tudós Farkas Zénó szerelmi viszonyának ábrázolása.

Ami Farkas Zénó és Nagy Júlia viszonyában, Déry ábrázolásában leginkább megdöbbeneti és visszataszítja az olvasót, éppen az, hogy a kommunista leány értelmével, munkájával, összeforr ugyan a mozgalommal, de érzelmeivel a mozgalmon kívül marad, legmélyebb érzelmi problémáira nem ad választ az a harci közösség, amelyre rátette az életét. /.../ igazi kommunistánál a két érzelm, a párt iránti odaadás és a szerelem nem futhat egymás mellett, megszeretni is csak olyan embert szerethet meg, aki eszmeileg, gondolkodásában rokon vele, és ha nem ma, hát holnap, nemcsak a szerelemben, hanem az új világért való harcban is a társává válhat. (Révai 1952a, 130)

Révai végső verdiktje szerint “/e/gyetlen esetben lehet tipikus a szerelem a felső és az alsó osztályok tagjai között /.../, ha ez a szerelem úgyszólván kísérőjelensége, terméke az osztályharcnak, /.../ De az író *ezt* a szerelmet csak akkor tudja helyesen ábrázolni, ha az osztályharcot helyezi előtérbe és az efajta (sic!) szerelem nyilvánvalóan csak az osztályok harcának *mozzanataként* jelenik meg, /.../” (Révai 1952a, 133).

Végül a regény szerkezetének szétesését kárhozzátja, eszerint a két rész két külön regényként fut, nem kapcsolódik egybe, “Dérynek nem sikerült a társadalom alsó rétegeinek és a társadalom felső rétegeinek életét együtt és egyszerre, a maguk kölcsönhatásában ábrázolnia, nem sikerült megmutatnia, hogy a munkásosztály harca és felkészülése a győzelemre határozza meg a felső osztályok bomlását és haláltáncát.” (Révai 1952a, 141)

Maga a vita az akkor még a sztálinista vonalat kiszolgáló Gimes Miklós vitaindító téziseivel indult (amelyek Révai egy évvel korábbi kongresszusi beszéde szellemében a kispolgári irányzatok, az anarchia, a pesszimizmus és a formalizmus veszélyeire figyelmeztetett). A vita maga a kommunista párttaggyűlések szellemében kicsinyes, vélt vagy valódi sérelmekkel fűszerezett összezapás volt. Nehéz ma viszolygás nélkül olvasni az egyes megnyilatkozásokat.

Standeisky Éva írja, hogy a tanácskozáson két csoportosulás körvonalai rajzolódtak ki. Az egyikbe Benjamin László, Zelk Zoltán, Déry Tibor, Örkény István tartoztak, a másikba Devecseri Gábor, Aczél Tamás, Somlyó György, Karinthy Ferenc és Kuczka Péter. Az előbbieket Révai “Benjamin-csoportnak” nevezte, az utóbbiakat “az úrifíúknak”, “Aczél-Karinthy-klikknek”. Aczél Tamás évekkel később így emlékezett: “/.../ mi voltunk az úri fiúk és a sematikusok, és Benjámínék voltak a kevésbé sematikusok. Mi a baloldal, Benjámínék a jobboldal. Révai összeegedett bennünket, összevesztünk.” (Standeisky 2005, 169)

A két csoport ütközése mögött ugyan fel lehet fedezni a sikeresebbek / tehetségesebbek és a kevésbé tehetségesek ellentétét, (Benjámínék a hatalom kedvencei voltak) mégis inkább csak a hatalmon belüli civakodásról volt szó. “A zárszó után fölmentünk Horváth Márton szobájába. Horváth keserűen megjegyezte: ’Bevégeztetett: a pártnak nincsenek többé írói. Egyetlen lehetőség van – fordult Gimes Miklóshoz—te fogod írni a verseket, maga, Rényi, a novellákat, én meg a regényeket. Ez lesz a magyar irodalom.” (Kalmár 1993, 724)

Standeisky Éva abban látja az 1952-es vita jelentőségét, hogy elindított egy folyamatot, amely a következő években egy kommunista reformellenzék kialakulásához vezetett. A tanácskozáson ugyanis Eörsi István és Zelk Zoltán a valódi irodalmi érték védelmében ellentmondott Révainak, s ezzel rés keletkezett a monolit kommunista művészetpolitika falán (Standeisky 2005,

171). Déry ekkor még nem szegült szembe a párttal. “Nem kérek azoknak a segítségéből és támogatásából, akik ma bármilyen ponton ellenzékben állnak rendszerünkkel. Akik a párttal nem értenek egyet, azok velem sem értenek egyet.” (Révai-Gimes 1952, 26)

A kommunista írók 1952-ben még egymással vitázó csoportjai 1953 után egymásra találtak. 1956-ban már vállvetve küzdött a reformokért. Aczél Tamás, Zelk Zoltán és Méray Tibor.

KITEKINTÉS – ÖSSZEGZÉS HELYETT

Ami a sematizmus történetét illeti, nem halt el egészen az ötvenes években, hanem a sztálini ideológia egyfajta folytonossága jegyében még a hatvanas években is felbukkan. Magyarországon nem volt cenzúrahivatal. Annak megállapítása, hogy az irodalmi termés megfelel-e a párt ideológiai kívánalmainak, a Kiadói Főigazgatóság¹ hatáskörébe tartozott. A közvélemény nem alaptalanul nevezte „cenzúra-hivatalnak” az intézményt. Az 1954-ben felállított intézménynek miniszteri rangú főigazgatója volt. A hivatal nemcsak koordinálta a különféle kiadói terveket, hanem politikai szűrőként is működött. A KF engedélye nélkül a nyomda nem kezdhetette meg a kéziratok szedését. (Veres – Tóth 1992, 15–17)

A Magvető és a Szépirodalmi Kiadó 1961-63-as munkájáról szóló beszámolóhoz fűzött megjegyzésekben ezt olvashatjuk: “Irodalmunk egészére nem a szocialista eszmeiség térhódítása jellemző. Szembeötlően hiányzik – elsősorban regényeinkből – a centrikus pozitív hős /.../ Azok a hősök, akik a legnagyobb nehézségek között is helytállnak, a művekben nem kapnak központi ábrázolást, hiányzik a művekből a társadalmat és a természetet átalakító, a történelmet előre látó és befolyásoló, az emberiséget minden aspektusból felszabadító karakter.

De nemcsak a pozitív hős, hanem a legtöbb esetben a pozitív éleateszmény hiányáról is beszélhetünk. Ennek részben az az oka, hogy még nem sikerült leküzdeni a sematizmustól való eléggé általános páni félelmet.” (Veres 1992, 233)

Amennyiben mégis változott az irodalom és a hatalom kapcsolata, azaz az irodalom (és az írók) helye a társadalomban (ezzel a sematizmus-kérdés jelentősége is) a szocialista éra későbbi időszakaiban, az nem utolsó sorban az irodalom presztízsvesztéseként írható le: a hatvanas évektől a hatalom az

¹ Vö. VERES András: Előszó. In: *A Kiadói Főigazgatóság irataiból 1961-1970*. Dokumentumválogatás. Sajtó alá rendezte, szerkesztette és a jegyzeteket írta: TÓTH Gyula. Vál. Veres András. MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest, 1992. 15-17.

irodalom helyett a sajtóra és a tömegkultúrára (rádió, TV) koncentrál. Kádár János nem véletlenül mondta az MSZMP Ideiglenes Intéző Bizottságának egyik első ülésén 1957 februárjában: “A Népszabadság rögtön a puskák után jön.” (Cseh – Kalmár – Pór 1999, 217)

Bibliográfia

- CSEH, Gergő Bendegúz – Melinda Kalmár – Edit Pór, eds. 1999. *Zárt, bizalmas, számozott: Tájékoztatáspolitikai és cenzúra 1956-1963* (Dokumentumok). Budapest: Osiris Kiadó.
- KALMÁR, Melinda. 1993. „A politika poétikája: Irodalomideológia az ötvenes évek első felében.” In *Holmi*. No. 5., 715–730.
- RÉVAI, József. 1952. *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra.
- RÉVAI, József. 1952. „Megjegyzések egy regényhez.” In Uő: *Kulturális forradalmunk kérdései*, Budapest: Szikra, 116–149.
- RÉVAI, József. 1952a. „Színház-és filmművészetünk kérdéseiről.” In Uő: *Kulturális forradalmunk kérdései*. Budapest: Szikra, 41–90.
- RÉVAI, József – Miklós Gimes, eds. 1952. *Vita irodalmunk helyzetéről*. Budapest: Szikra.
- STANDEISKY, Éva. 2005. *Gúzsba kötve: A kulturális elit és a hatalom*. 1956-os Intézet – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Budapest.
- STANDEISKY, Éva. 2005. „Apukám házat épít.” In Uő: *Gúzsba kötve. A kulturális elit és a hatalom*. 1956-os Intézet – Állambiztonsági Szolgálatok Történeti Levéltára, Budapest
- TÓTH, Gyula - András Veres, eds. 1992. *Írók pórázon*. A Kiadói Főigazgatóság irataiból, 1961-1970. Dokumentumválogatás. Irányított irodalom. Budapest: MTA Irodalomtudományi Intézete.
- VERES, András 1992: Előszó. In *A Kiadói Főigazgatóság irataiból 1961–1970*. Dokumentumválogatás. Sajtó alá rendezte, szerkesztette és a jegyzeteket írta: Tóth Gyula. Vál. Veres András. MTA Irodalomtudományi Intézete, Budapest, 1992. 15–17.
- WOŁOWIEC, Grzegorz. 2004. „Schematyzm.” In *Słownik realizmu, socjalistycznego*. eds. Wojciech Tomasik, Zdzisław Łapiński, 311–314. Kraków: TAiWPN, Universitas.

dr. Balogh Magdolna
MTA BTK Irodalomtudományi Intézet
HAS RCH Institute for Literary Studies
Literárnovedný ústav MAV
1118 Budapest, Ménesi út 11–13
balogh.magdolna@btk.mta.hu

TATARKOVE SCHEMATICKÉ PRÓZY Z 50. A 60. ROKOV 20. STOROČIA

Eva Faithová

Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave

Abstrakt: Autorka v predloženej štúdií skúma zástoj schematických románov Dominika Tatarku *Prvý a druhý úder* (1950), *Radostník* a *Družné letá* (oba 1954), ako aj schematickej novely *Naša brigáda* (1962) jednak v kontexte schematickej prózy zo začiatku 50. a 60. rokov 20. storočia, jednak v kontexte Tatarkovej tvorby. Hoci Tatarka využíva požadované témy, prostredia, rozprávača, postavy, proklamované politické idey, analýza Tatarkových próz z reflektovaného obdobia poukazuje na to, že uvedené prózy nenapĺňajú dôsledne diktované ideologické inštrukcie socialistickorealistickej metódy a že sú v nich prítomné stopy existencializmu, naturalizmu i ďalších charakteristík typických pre autorovu predsociálnickú tvorbu.

Kľúčové slová: Dominik Tatarka, *Prvý a druhý úder*, *Radostník*, *Družné letá*, *Naša brigáda*, socialistickorealistickej metóda, schematizmus, schematický román a novela, Tatarkova tvorba z 50. a zo začiatku 60. rokov, poetika

Abstract: In her present study the author deals with a position of Dominik Tatarka's schematic novels *The First and Second Strike* (1950), *The Wedding cake* and *The Years of Companionship* (both of them 1954) as well as a schematic novella *Our Brigade* (1962) in a context of schematic prose of an early 50's and early 60's as well as in a context of Tatarka's work. Although Tatarka uses given topics, settings, narrator, characters as well as proclaimed political ideas, analysis of Tatarka's prose from the reflected period demonstrates that they did not fulfil dictated ideological instructions of the socialist realism method consistently. On top of that, traces of existentialism, naturalism and other elements typical for his pre-socialistic writing are present.

Key words: Dominik Tatarka, *The First and Second Strike*, *The Wedding cake*, *The Years of Companionship*, *Our Brigade*, socialist realism method, schematism, schematic novel and novella, Tatarka's works from 50's – early 60's, poetics

Radikálne nastolenie nedemokratického politického režimu vo februári 1948 sa výrazným spôsobom odrazilo aj v ideologizácii kultúry, v jej otvorenej angažovanosti za idey komunizmu. Jedinou politicky žiaducou ideovo-

estetickou orientáciou sa stal socialistický realizmus na báze ždanovskej normovanej estetiky a politickosti¹. Úlohou socialistického umelca bola vedomá a otvorená angažovanosť za existujúci spoločenský poriadok. V intenciách požiadavky otvorenej bojovnosti, zásadovosti a nekompromisnej stranickosti (pozri Bašťovanský 1950, 3) sa od umenia požadovalo, aby sa „stalo aktívnym spolutvorcom prítomnosti“ (Rampák 1949, 8). Ako priamy spolubojovník v ideologických zápasoch dneška (Marčok 1985, 17) malo ľudí navigovať v ich každodenne vyžadovanom zaujímaní správnych postojov a, samozrejme, tieto postoje upevňovať.

V prvej polovici 50. rokov 20. storočia Tatarka prezentoval svoju angažovanosť ako spisovateľ (dôkazom sú schematické romány *Prvý a druhý úder*, 1950; *Radostník*, 1954 a *Družné letá*, 1954²), ale aj ako publicista či funkcionár novozaloženého Zväzu československých spisovateľov.³ Za zváženie však stojí, do akej miery sa na nich autor angažoval svojím vnútorným presvedčením, svojou vierou v komunistické heslá v úprimnom úsilí vybudovať spravodlivejšiu spoločnosť, vedený ilúziou užitočnosti tvorcu, ktorý dáva svoje dielo do služieb ideálu, naivitou alebo len pózou diktovanou oficiálnou ideológiou. Na túto Tatarkovu motiváciu písať pre ústredný výbor strany, ako aj pre seba a príbuzných duchov upozorňuje vo svojej monografii o Tatarkovi aj Mária Bátorová (2012, 94–96). Tá Tatarkovu „dvojkoľnosť“ datuje od konca 40. rokov. Novonastolenej doktríny socialistického realizmu sa Tatarka usiloval vyhovieť románom *Prvý a druhý úder*. Bátorová (2012, 36) ďalej konštatuje, že Tatarka síce vydal konjunkturálne romány *Prvý a druhý úder*, *Radostník* a *Družné letá*, ale zároveň sa časopisecky v *Kultúrnom živote* v roku 1955 verejne vyjadruje za „jedinečnosť“ tvorby a proti manipulácii v kultúre a literatúre, pričom toto úsilie vyvrcholilo v *Démonovi súhlasu* (časopisecky 1956). Aj Valér Mikula v súvislosti s Tatarkom potvrdzuje, že je to autor „nie polymorfný, mnohotvárnny, ale skôr dvojtvárny: jedna jeho tvár je ‚známa‘, verejná (hlásiaca sa k rôznym dobovým konceptom a neskôr ich vytvárajúca), druhá je alebo aspoň chce byť ‚neznáma‘“ (Mikula 2013, 260), teda je to autor, „ktorý v jednotlivých obdo-

¹ A. A. Ždanov vo svojom spise *O umení* (1950, 39) konštatuje, že „literatúra nemôže byť apolitická, nemôže predstavovať ‚umenie pre umenie‘, ale je povoláná uskutočňovať dôležitú poprednú úlohu v spoločenskom živote. Tam pramení leninská zásada stranickosti literatúry“.

² Z priestorových dôvodov sú opakovane uvádzané názvy diel jednotlivých autorov už bez vročenia.

³ Na demonštráciu Tatarkovej zaangažovanosti možno uviesť i jeho záväzok k IX. zjazdu KSČ, prezentovaný na Valnom zhromaždení spisovateľov v Budmericiach v júli 1950, ktorým prisľúbil, že do konca roka napíše knihu o výrobnom družstve, o revolučných zmenách na dedinách, že urobí, čo najviac bude môcť, podobne ako pracujúci súdruhovia v závodoch a po dedinách, a že by vo svojej práci chcel byť úderníkom ako oni.

biach tvorby vyťahuje hotové registre a virtuózne ich obmieňa, či už v súlade s dobou, alebo proti nej“ (258). Tatarka sa „do života vrhal so samozrejmosťou, ktorej dôsledky musel neskôr korigovať“ (265). Vývin Tatarkových ideových koncepcií, jeho pohnuté životné osudy (ktoré sú do značnej miery dôsledkom jeho autentických životných postojov) a napokon i jeho literárna tvorba z neho robia angažovaného intelektuála v slovenskej kultúre 20. storočia.

Z prozaických žánrov využil Tatarka v prvej polovici 50. rokov schematický⁴ román. Ide o variant tradičného žánru s pevnou kompozíciou, posilnenou epickosťou (v porovnaní s trieštením štruktúr v predchádzajúcom období), s viacerými postavami a vzťahmi medzi nimi, presne vymedzeným zmyslom⁵ a s dostatočne rozsiahlym epickým priestorom na napĺňanie dobovej objednávky v intenciách pofebruárových zmien (niektorí autori v snahe uchopiť premenu spoločnosti v celej jej zložitosti tvoria v reflektovanom období dokonca trilógie). Dominantnou je postava uvedomelého hrdinu, často vybudovaná na rozprávkovom pôdoryse so štandardným rozostavením postáv hrdinu, pomocníka a nepriateľa (podrobnejšie Marčok 2004, 30), prípadne na exemplickom pôdoryse (podrobnejšie Bílik 2008, 72, 108), ide teda o postavy, ktoré prostredníctvom predvídateľných sujetovo-kompozičných funkcií zosobňujú ideologické postuláty. Namiesto individualizovaných postáv zohľadňujúcich aj psychický aspekt človeka tak vznikali najmä didakticko-propagandistické modely, pričom základným kritériom polarizácie medzi postavami bol ich postoj k socialistickému budovaniu budúcnosti. Dôraz sa kládol na presne vymedzenú kompozíciu – už v expozíciách (niekedy pomerne rozsiahlych) sa objavujú konflikty i zápletky, ktoré dianie rozvíjajú a cez vyvrcholenie deja lineárne smerujú ku kladnému riešeniu (stvárňovanie príbehov je dejinno-optimistické). Ako žáner určený pre širokú čitateľskú verejnosť si román zachováva prvky populárnej literatúry, preberá však aj prvky publicistiky či dokumentaristiky. Jazyk je stereotypný, ľudový, zrozumiteľný (k vymedzeniu románu pozri podrobnejšie Janáčková 2004, 576–586; Vlašín 1984, 317–320; Žilka 2011, 300 – 304). Tematizuje sa druhá svetová vojna a Slovenské národné povstanie⁶

⁴ Pod pojmom schematizmus rozumieme politickou mocou sformulovaný spôsob tematizácie sveta a tvorby literárneho obrazu, správny (podľa určitých pravidiel) výklad skutočnosti (podrobnejšie Bílik 2008, 48, 156).

⁵ Podľa D. Hodrovej (2001, 512) môžeme v dejinách literatúry pozorovať, že centrické systémy (monarchia, totalita) preferujú diela s pevnou kompozíciou a s tradičnou poetikou.

⁶ K ďalším dielam z uvedeného okruhu radíme napr. Tatarkov *Prvý a druhý úder* (1950), Lazarevej *Troch z neba* (1950), Plávkových *Siedmich* (1952), Fišove romány *Rovnako ťkli srdcia* (1950) či *Krst ohňom* (1952), syntézu Povstania v prepojení na budovanie socializmu prináša neskoršia Mináčova trilógia *Generácia* (1958–1961).

v prepojení na budovanie socialistického sveta – v marxistickej interpretácii sa Povstanie pokladalo za historický predstupeň Februára 1948 a zabíjanie nepriateľa sa tak stáva symbolicky začiatkom budovania socializmu, ako o tom hovorí aj postava z Karvašovho románu *S nami a proti nám*: „Každá strela z môjho automatu – struna do nového pianína. Každá strela – skrutka do budúcich mašín, tehla na budúcu školu, hračka pre moje dieťa, kvet do mojej vázy. A do vašej a všetkých. Preto rada strieľam na nepriateľa.“ (Karvaš 1950, 34) Druhý tematický okruh predstavujú budovateľské a výrobné romány. Tematicky sa viažu na problematiku združstevňovania, industrializácie a elektrifikácie Slovenska⁷.

Tatarka síce vo svojich schematických románoch prezentuje jednak hotové registre základných charakteristík schematickej literatúry, jednak aj viaceré inovatívne prvky, ktoré rozvíjal ešte v predsocialistických dielach a ktoré súvisia s vyššou mierou subjektívnosti, s expresionizmom, naturalizmom, s bohatosťou jazyka. V tomto zmysle je interpretačne najbohatší Tatarkov román *Prvý a druhý úder*. Už v jeho názve sa téma Povstania spája so zápasom za socialistickú budúcnosť – prvý úder vedie symbolicky k oslobodeniu krajiny, druhým úderom sa má krajina vystavať (autor v texte navyše využíva aj symboliku stavby mostov).

Hoci Tatarka v románe reaguje na historické udalosti – podobne ako vo *Farskej republike* – aj tu historická situácia „pohlcuje“ postavy, román sa však nemení na výpočet všetkých skutočností, s ktorými sa obyvatelia slovenskej dediny museli v tom čase vysporiadať, ako je to napr. v Hečkovej *Drevenej dedine*. V nej sa udalosti hrnú jedna za druhou (front, oslobodenie, povojnová rekonštrukcia, voľby 1946, sucho 1947, Február 1948, budovanie pily, rekreácie, školenia, zakladanie JRD, medzitým súdy s kolaborantmi), dedina na všetky reaguje, ale nie je dost' miesta na vyrozprávanie skutočne epického príbehu, na vytvorenie charakteru, sebauvedomovanie sa, na subjektívne poznávanie, hĺbanie, životnú skúsenosť. Tatarka sa pomerne úspešne vyhýba aj publicizmu a dokumentarizmu – čitateľa nezaťažuje údajmi o výnosoch, výmere pôdy, kontingentoch a podobne, ako to robí Ferdinand Garaj v *Ryžiaroch*.

⁷ Prvým a v sledovanom období aj najschematickejším výrobným románom je Kráľov román *Bude, ako nebolo* (1950), k ďalším románom z uvedeného tematického okruhu patria napr. Hečkova *Drevená dedina* (1951), Mináčove *Modré vlny* (1951), Lazarovej *Osie hniezdo* (1953), Gabajovi *Ryžiar* (1953), Tatarkov *Radostník* (1954) a jeho *Družné letá* (1954). Súčasne treba upozorniť na skutočnosť, že kým romány o druhej svetovej vojne i o kolektivizácii slovenskej dediny boli dotované autentickou skúsenosťou, pre slovenský budovateľský román je príznačná masívnejšia vykonštruovanosť.

Postavy v prehovoroach však aj u Tatarku proklamujú svoj vzťah k socializmu, práci, ku komunistickej strane, pomenávajú a ostro odsudzujú nepriateľov (vonkajších i vnútorných): „– Vsio budet. Rabočij klas, my robotníci zvíťazíme nad fašizmom i nad svojou vlastnou biedou.“ (Tatarka 1961, 37), vyjadrujú svoj vzťah k Sovietskemu zväzu – „krajina socializmu sa stala útočiskom každej túžby, bezpečným miestom na svete“ (65), či k Červenej armáde: „– (...) zo Soviet-skeho zväzu, krajiny socializmu, s Červenou armádou, našou osloboditeľkou. Vitajte nám, vravím zo srdca, sláva vám! Sláva osloboditeľom, sláva Červenej armáde!“ (110). Kontinuitnejšiu podobu zápalu pre prosovietske zosobňuje postava kapitána Žilku – je nezlomný a oddaný ideám: „– Rebiata, vojna sa ešte neskončila, a už sa zjavil nový nepriateľ. Vojna sa skončí, ale náš boj sa neskončí. Budeme pracovať na výstavbe novej krajiny, budeme sa potiť, rozohrejeme sa poriadne. Tak, bude to veselé. Ale už teraz sa musíme naučiť poznávať nového nepriateľa.“ (63). Marčok (2004, 190) v súvislosti s touto postavou poukazuje na potrebu ľudsky zrelo a rozvážne viesť iných, teda na to, čo vtedajším predstaviteľom moci chýbalo, a na to, akú dôležitú úlohu musí nová vládnuca trieda zvládnuť (Žilka ako vodca verzus ťažkopádny Števo Reptiš ako vodca). Tým by však Tatarka značne prekročil určené konštantné atribúty takýchto postáv.

Rovnako ako v iných schematických románoch je aj u Tatarkových protagonistov obrat v myslení a konaní zjednodušený – ako východisko z ťažkých životných situácií sa často prezentuje práca, resp. uvedomelý občan ukazujúci správny smer: „Človek bol vojnou zasutý, každý jednotlivito odrezaný, ak mal zostať nažive, musel každý z nich prácou preraziť z obkľúčenia. Čím prv musia obnoviť výrobu.“ (Tatarka 1961, 121) alebo „Na otázku, čo bude ďalej robiť, nevedel si dať odpoveď najmä preto, že si nevedel nájsť svojmu osobnému cieľu primeraný cieľ. Pracovník Guznár mu ho teraz ukazoval. Práca, organizácia novej spoločnosti boli cieľom. Môžbyť všetkému nerozumel, ale uveril mu...“ (126–127). Zmena postavy pritom neprichádza zvnútra, okrem už spomenutých prvkov sa deje aj pod vplyvom agitácie či argumentácie na schôdzi.

Obrat v myslení postáv však má aj inú, neschematickú motivovanosť. V Tatarkovom románe *Družné letá* sa zdrojom aktivity stáva mužova túžba, hlavný hrdina vidí v žene objekt, ktorý chce získať. Jeho počiatočná túžba sa však v priebehu deja mení na pracovnú aktivitu, ktorá v konečnom dôsledku prispieje k zmene (rozumej uvedomelosti) hlavného hrdinu. Hlavný protagonist Janko Hreščo zanecháva kováčstvo v Dužiciach a odchádza na stavbu Trate družby v Margecanoch nielen preto, lebo Marinka odmietla jeho ponuku na sobáš, ale aj preto, lebo sa tam bude môcť zmerať so sokom v láske Ďurom Okánikom. Po ich počiatočnej averzii (ktorá sa takmer skončila bitkou) sa zo sokov v láske stávajú kamaráti: „(...) v duši čosi zaspievalo: my sme tuná kamaráti v robote“ (Tatarka 1954a, 118). Jankova túžba po Marinke premenená na fyzickú prácu

funguje ako prostriedok jeho „prevýchovy“, umocnený Jankovým vynálezom brúsnej stolice (Jankov mimoriadny pracovný výkon sa tým stane predmetom verejného uznania).

V schematických románoch sa v duchu ideológie kládol dôraz na prácu ako najvyššiu spoločenskú hodnotu. Práca sa často spája s využitím techniky, napr. v Tatarkovom románe *Prvý a druhý úder* sa aj vďaka rozhodnutiu nedvíhať drevo na chrbtoch, ale použiť rozum a techniku ľudia vymedzili od starého spôsobu prístupu k práci. Práca v spojení s technikou má teda aj diferenciacnú funkciu. Navyše súťaživosť, ktorá sa vyvinula medzi pracujúcimi skupinami na jednotlivých úsekoch rieky, poslúžila ako neviditeľná hybná sila, na ktorej konci stála nielen vidina úspechu, ale tiež snaha priniesť správu o úspešnom dokončení prác na rekonštrukcii mostov na konferenciu komunistickej strany.

Tematizovanie pracovnej stránky ľudskej každodennosti najvýraznejšie stelesňujú postavy prezentované ako príklady hodné nasledovania. K takýmto postavám patrí aj Štefan Reptiš z románu *Prvý a druhý úder*, Janko Hreščo z románu *Družné letá* či Jano Klino z románu *Radostník*. Aj iné schematické romány z tohto obdobia používajú rovnaké sujetové vzorce, umocnené tým, že postavy hovoria istým idiolektom sovietskeho jazyka, používajúc oficiálne frázy. Sú to až rozprávkové typy hrdinov, obetavé, múdre, otvorené pre problémy spoluobčanov. V románe *Radostník* je takouto postavou napr. emancipovaná zväračka Nosálová, o ktorej „vedel svet z novín. Toľko dievčat a žien jej písalo, že im denne aj dve-tri hodiny odpovedala na listy a pomaly zo zárobku nedochodilo jej na známky. Nikto nemá ani tušenia, koľko sa prebúdzá v ľuďoch sily, koľko dievčat a žien túži za krajším životom.“ (Tatarka 1954b, 104) Ide o kľúčové postavy, organizátorské typy, iniciujúce zmeny a zároveň bojujúce s nepriazňou okolia. Takéto postavy človeka verejného prispievali k transcendentovaniu jestvujúceho sveta smerom k lepšiemu. Nemožno zabúdať na skutočnosť, že postavy sú aj nástrojmi komunikácie významu, ktorú literárny text vytvára medzi naratívnyim svetom a recipientom. Schematické texty vytvárali ilúziu, že ich príbeh je súčasťou skutočného sveta, preto kládli dôraz aj na mimetickú dimenziu postavy. Práve tá umožňovala čitateľovi, aby sa s postavou identifikoval. Pre schematickú literatúru je ďalej príznačný jednoznačný tematický horizont postavy, pričom súčasne dochádza k maximálnemu zjednodušeniu postavy, aby bola postava čo najjednoduchšia a téma čo najzreteľnejšia. To sa dosahuje zasadením postavy do vopred danej schémy, v ktorej plní určitú funkciu. Špecifická je v tomto ohľade ústredná postava Tatarkovho románu *Prvý a druhý úder*, ťažkopádny Števo Reptiš – „Hevo s dlhým vedením pomaly chápal.“ (Tatarka 1961, 8), „... ťažko čítal a ešte ťažšie sa mu písalo“ (125), touto postavou Tatarka vystriedal svoju tradičnú postavu intelektuála, ktorý, nasledujúc Žilka ako vzor („Náš komisár Igor bude ti dobrým príkla-

dom. Dáš ľud dohromady za veľkým cieľom. Treba ľudí v srdci zohriať, ako náš Igor vedel. /.../ Organizátor zohrieva srdce nás, ukazuje a stelesňuje cieľ. Naša komunistická strana je stranou organizátorov oddola až hore.“ /126/), si získava uznanie, rešpekt a dominantné vodcovské postavenie nielen v Slovenskom národnom povstaní, ale aj v čase mieru, keď sa stáva veliteľom pracovnej brigády.

Ako dôkaz správnosti organizovania spoločnosti na základe marxistických ideí majú slúžiť aj postavy dnes už uvedomelých občanov-budovateľov, z ktorých sa až v novej spoločnosti stali plnohodnotní občania (aj keď nevyznievajú veľmi presvedčivo), napr. Tatarkov nevzdelaný strážnik Žeňucha sa stal v novom režime okresným veterinárom, z vdovy Žofie Hreščovej trojtýždňové školenie spravilo schopnú a sebavedomú predsedníčku JRD. S ideou pokroku a budúcnosti socializmu sa v schematických románoch často spája využívanie postáv mládežníkov, akými sú napr. Tatarkova Marinka Orendáčová, Janko Hreščo či Ďuro Okánik.

Intímne, psychologické problémy slúžia iba na vykreslenie občianskych konfliktov, pocit záväzku (voči vlasti, strane, kolektívu a pod.) býva v schematických románoch povýšený nad osobné pocity. S redukciou intimity súvisí aj modelovanie ľúbostných sujetových línií – v nich žena prestáva byť erotickým objektom (technika jej umožňuje vstúpiť do sveta mužov – môže riadiť traktor či pracovať pri sústruhu rovnako dobre ako muž) a stáva sa pre muža predovšetkým jeho spriaznenou dušou, s ktorou sa zapája do široko chápanej kolektívnej rodiny – komunistickej strany –, v rámci ktorej obaja budujú lepší svet (napr. vzťah medzi Reptišom a sekretárkou Ankou). Navyše je láska prisudzovaná iba nositeľom šťastnej budúcnosti, najčastejšie pochádzajúcim z robotnícko-roľníckych radov (takými sú napr. Tatarkov kováč Janko Hreščo a Tatarkova Marinka Orendáčová).

Základnú sujetovú schému v schematických románoch dopĺňajú negatívne postavy, ktoré zostávajú nepriateľmi socializmu a spoločnosti až do konca. Hyperbolizácia negatív sa často spája s odpudzujúcim výzorom, možno hovoriť až o akejsi démonizácii týchto postáv (Tatarkov krčmár Pagáč so ženou či Magduša Vraniačka). Často ide o špiónov či iné protištátne živly (Tatarkov nepriateľský agent Lalinský, ale aj Dušan Vraniak, syn miestnych boháčov, násilník). Napríklad status Vraniačky ako negatívnej postavy spoluvytvára jej minulosť (bola prespanka, otec kvôli nej vydal brata), neskôr je zvýraznený tým, že sa pokúsila ublížiť Peničkinmu nenarodenému dieťaťu. Najvýraznejšie sa však jej status negatívnej postavy – spiatočníčky – spája s odmietaním vstúpenia do družstva (Vraniačka dokonca prehovorí svojho otca, aby z družstva vystúpil). Spolu s mužom sú „úhlavní nepriatelia pokroku na dedine“ (Tatarka 1954b, 32). Využívanie typu negatívnej postavy umocňuje bipolárnosť prezen-

tovaného „my“ verzus „oni“, pričom diferencovanosť nesmeruje iba von, ale aj dovnútra, až na úroveň rodinných väzieb (napríklad Vraniačka verzus brat a otec). Zároveň sa na konfrontácii „my“ verzus „oni“ zreteľne odhaľuje osobitité funkčné zameranie schematickej literatúry, a to jej propagačná a súčasne smerom k ideologickému systému aj stabilizačná úloha – „my“ produkuje pocit spolupatričnosti voči menšinovému „oni“.

Aj zakončenia schematických románov sú viac menej identické – až ostentatívne optimistické. Zrekonštruovaný závod začne s výrobou, stavba sa úspešne dokončí, družstvo je založené a prosperuje, záškodníkov neminulo odhalenie a zneškodnenie, prežitky (najmä náboženské) sú prekonané, zrodil sa nový, socialisticky zmýšľajúci a konajúci človek.

Napriek verejne manifestovanému zápalu pre idey komunizmu však Tatar-ka vo svojich schematických románoch využíva aj viaceré inovatívne prvky z predsociálnych diel, predovšetkým expresionizmus a naturalizmus. Na tieto upozorňovala aj dobová kritika, ktorá tieto momenty Tatar-kevi nemohla „odpustiť“; vyčítala mu cestu úchyliet, existencializmus, subjektívne experimentátorstvo, naturalizmus, nihilizmus, pesimizmus (pozri Rosenbaum a kol. 1951, 4).

Existencializmus sa najvýraznejšie prejavuje v scénach súvisiacich so smrťou – Reptiš ostal po Žilkovej smrti „ohlušený zvieracou bolesťou“ (Tatar-ka 1961, 67), „sám erdžal a vzpínal sa s ťarchou, čo ho tlačila“ (67), Agata, ktorá sa dozvedela o synovej smrti, strácala „sily samotným pomyslením, že ktosi z jej tela už nežije“ (173), o Dvorčikovej, ktorej muža až po vojne zabila mína, sa konštatuje, že nemožnosť vidieť jeho tvár „dokonale vyjadrovala zmysel hroznej skutočnosti, zaryla sa jej do duše a išla ju pripraviť o rozum“ (214). Aj keď sú hraničné situácie jasné a bolesti zo strát zjavné, ostávajú podobné pasáže v texte osihotené, často im nepredchádza žiadne autentické vnútorné prežitie straty a nenasleduje ani ďalšie pokračovanie – „Agata našla si pre seba úlohu. (...) varila a starala sa o brigádnikov“ (235).

Existencialistické polohy sú evidentné aj v apatii voči životu, v pocite absurdnej ničotnosti a nechuti s ohľadom na prežitie, prezentované alebo cez jednotlivé postavy („A čo na mne záleží? Človek dnes nemá za šesťák ceny. /.../ tá choroba sa do človeka zažrala.“ /13/, „– Ba žiť sa mi nechce, – opúšťala sa.“ /60/, alebo vo všeobecnej rovine („Opúšťalo sa mnoho občanov, všetkých marila nechut' hýbať sa, jesť, dýchať povetrie...“ /60/). Podobné textové segmenty však v takejto explicitnej podobe majú len charakter rozptýlených zlomkov.

Pokiaľ ide o naturalistické scény, spájajú sa jednak s vojnovým vraždením („Po bombách vystrekovala zem, trosky áut, krvavé zdrapce ľudí a koní.“ /23/), jednak s pretavovaním vnútorného prežívania do telesných prejavov („Nemec, zažívajúc vlastnú porážku ako Beethovenovu symfóniu, striasal sa jej fyzickým

zážitkom“ /70/, „... po otcovej smrti celkom ošedivela, stále malá mokrá tvár od slz, z očí, nosa, úst“ /74/).

K reziduám predsociálneho Tatarku možno priradiť aj využitie telesnosti v opise postavy – Agneška je „ružové, prsnaté stvorenie. (...) Každý chlap, keď začuje jej vŕkavý hlas, hneď je presvedčený o tom, že Agneška sa mazná práve s ním. (...) Erdží ako kobyľka.“ (Tatarka 1954b, 5, 106). Osobitú kategóriu v tomto zmysle predstavujú postavy matiek. Tie sa v Tatarkových prózach vyskytujú v dvoch základných variantoch: mladá, krásna žena v plnej sile a starnúca žena (často pokorná vdova). Variant krásnej, mladej ženy zosobňuje napríklad tehotná Bigarova žena z románu *Družné letá*: „počerná žena s čarokrásnym pohľadom, ohnivým i nežným, vlahým ako jarná noc. Celkom iste by sa nenašiel chlap, ktorý by sa nebol začal roztápať, mäknúť, usmievať sa dojatým úsmevom. (...) Ťarchavosť sa zračila na jej tvári dojímavou nežnosťou“ (Tatarka 1954a, 89), či rovnako krásna Penička z románu *Radostník*. Narodenie Peničkinho syna v závere románu však nie je len naplnením Peničkinho materstva, ale spolu s vytvorením druhej žatevnej skupiny a vstupom ďalších dedičanov do družstva sa stáva symbolom zrodu nového človeka, vytvorením nového sveta, čím prestáva byť súkromným a stáva sa celospoločenským.

Typ starnúcej matky, ktorá sa priam s rituálnou starostlivosťou (príprava jedla, obšívanie košeľe) stará o syna, predstavuje Agata Reptiška z románu *Prvý a druhý úder*. Tá neskôr svoju starostlivosť prenáša na robotníkov – varí celej brigáde. S postavami matiek sa spája aj preukazovanie úcty. Napríklad Janko Hreščo z románu *Družné letá* na znak úcty bozká starnúcej žene ruku. Autor v postavách matiek variuje materský princíp ako symbol zrodu, plodnosti, nového života, ale aj ochrany, bezpečia, istoty, starostlivosti, nezištnej lásky, pomoci či hrdoosti na deti, ktorý však v istých sujetových situáciách (varenie pre celú brigádu) podriaďuje tendenčnej funkčnosti. Tatarka konfrontuje ideu s peripetiami každodenného života, v závere sa však príbeh hľadania končí nájdením, zavŕšením – ide o nové mýty, pomocou ktorých má byť zachránený nielen rozprávajúci, ale má byť spasený aj svet.

Schematickú prozaickú tvorbu Dominika Tatarku uzatvára novela *Naša brigáda* z roku 1962. I tá je interpretačne zaujímavým textom. Ostáva totiž po publikovaní protirežimového *Démona súhlasu* (časopisecky 1956, knižne 1963 spolu s alegóriou *O vládcovi Figurovi*) jediným schematickým dielom. Predpokladáť, do akej miery využil Tatarka vydanie tejto schematickej novely na to, aby mohol „prežiť“, publikovať a stať sa, čím bol⁸, by bolo špekuláciou. Faktom však je, že mu – azda i za jej príspevia – bol 13. marca 1963 udelený Rad práce a mohol v tom istom roku vydať napr. *Démona súhlasu* či *Prútené kreslá*.

⁸ K tomu bližšie Faithová (2014, 165–178).

V Tatarkovej žánrovo rôznorodej tvorbe má novela významné zastúpenie vo všetkých tvorivých obdobiach – dôkazom toho je nielen prítomnosť noviel v prvom knižnom prozaickom súbore *V úzkosti hľadania* (1942), ale aj vydanie ďalších noviel, ako sú *Panna zázračnica* (1944), *Rozhovory bez konca* (1959), *Naša brigáda* (1962) či *Prútené kreslá* (1963). Kým v slovenskej medzivojnovnej literatúre má početné zastúpenie najmä román, ktorý dominoval aj v literatúre 50. rokov, zlatým vekom československej novelistiky sa stali 60. roky 20. storočia⁹. Súviselo to s uprednostňovaním kratších žánrov, ktoré mali – v skrytej polemike so sprofanovaným románom – vzdialiť prózu od apriórne ideologického pohľadu na svet. Kým však v novelistike 60. rokov dominuje oslabovanie ideologického pohľadu na svet, Tatarka v novele *Naša brigáda* prezentuje hotové registre základných charakteristík schematickej literatúry, ktoré využil vo svojich schematických románoch a ktoré virtuózne obmieňa. Rovnako ako autorove schematické romány, aj táto novela obsahuje viaceré inovatívne prvky, ktoré vyplývajú zo žánrovej charakteristiky i z vyššej miery subjektívnosti.

Aj v novele *Naša brigáda* sa kladie dôraz na mimetický aspekt diela a jeho tesné prepojenie so skutočnosťou, na ktorom sa výraznou mierou podieľa typický chronotop i repertoár postáv. Chronotop novely *Naša brigáda* skonkrétnuje časopriestorové vzťahy v podobe obrazu všedného dňa a meniaceho sa, vyvíjajúceho sa človeka práce. V popredí je tematizácia prítomnosti, teda zúženie časového horizontu na dnešok, prezentizmus, v ktorom práve táto podoba sveta je jedinou možnou a z ktorého vychádza zúžený tematický horizont práce, budovania a pracovného prostredia. Popri tematizácii prítomnosti však Tatarka novelu inovuje aj využitím naratívnej prítomnosti. S takýmto okamihom v čase fiktívneho sveta, ktorý pri vlastnom čítaní vnímame ako aktuálne nastávajúci, sa stretáme v úvodnej pasáži novely: „Pozrite sa. Rovno pre nami ten vysoký, pekne urastený chlapec v čiernom tričku (...) Všimnite si, ako zručne a sústredene pracuje. Zapamätajte si jeho tvár. Ak vás to naozaj zaujíma, sledujte každý jeho pohyb.“ (Tatarka 1962, 7)

Priestor interpretovanej novely je zložený z detailov, ktoré majú schopnosť vytvárať ilúziu celku a ktoré si čitateľ konkretizuje v intenciách napodobenia reálneho sveta. Súčasne je však tento priestor aj spôsobom modelovania

⁹ Nástup novej novelistickej vlny v českej literatúre signalizovala napr. Otčenášková novela *Romeo, Julie a tma* (1958), Škvoreckého *Legenda Emöke* (1963), Lustigova *Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou* (1964), Hrabalove *Ostře sledované vlaky* (1965) a i., v slovenskej literatúre k takýmto dielam radíme Bednárove *Hodiny a minúty* (1956), Jašíkove *Čierne a biele kruhy* (1961) či *Povest' o bielych kameňoch* (1961), Tatarkove *Rozhovory bez konca* (1959) a *Prútené kreslá* (1963), Johanidesovo *Nie* (1966), Šikulovo *Nebýva na každom vršku hostiniec* (1966) či *S Rozarkou* (1966) a i.

hodnotového systému, pretože priestor továrne (podobne ako priestor veľkej stavby či kolchozu) je prostredím, kde sa buduje socializmus. Aj na úrovni nadtextového modelovania je jazyk priestorových vzťahov jedným zo základných prostriedkov interpretovania skutočnosti; slová ako vpravo – vľavo, blízky – vzdialený atď. sa stávajú materiálom na výstavbu kultúrnych modelov bez priestorového obsahu a získavajú význam dobrý – zlý, správny – nesprávny, my – oni, vlastné – cudzie atď.

Na rozdiel od svojich schematických románov s autorským rozprávačom využil Tatarka v novele *Naša brigáda* nescénický, naratívny začiatok in medias res, ktorý je typický pre novelu. Čitateľ vstupuje do deja priamo, časové a priestorové kulisy sú dané, ale rozložené na väčšej ploche, čitateľ ich spoznáva postupne (absentuje úvodná prehistória), absentuje aj meno hlavnej postavy. Takýto začiatok iniciuje vyššiu mieru angažovaného prístupu čitateľa k rozprávaniu. Osobitosťou tohto začiatku je, že sú doň umiestnené udalosti z neskorších etáp, resp. konca. Do novely teda vstupujeme in medias res, ale súčasne (to však zistíme neskôr) sme svedkami udalosti/scény, ktorá sa vo vzťahu k súvislému príbehu odohráva takmer na jeho samom konci. Vytvorenie achrónie (začiatok textu je variáciou konca textu, koniec textu je variáciou začiatku textu) prispieva k zdôrazňovaniu premeny, ktorá sa medzi nimi odohrala, a súčasne upozorňuje na časový posun, ku ktorému došlo.

Výraznou mierou k tomu prispieva aj využitie iného rozprávača. Kým v schematických románoch Tatarka využíval vševediaceho er-formového rozprávača, v novele *Naša brigáda* využil rozprávača v prvej gramatickej osobe – akéhosi vo vnútri stojaceho pozorovateľa. Rozprávač v úvodnej pasáži nielen uvádza čitateľa do sveta rozprávania, najmä aktivovaním zmyslov, ktorými vníma okolitý svet, ale využitím plurálnej formy prvej osoby vytvára dialóg aj s čitateľom. Takýto spôsob narácie, založený na výraznejšej dramatizácii príbehu, umožnil vytvoriť ilúziu bezprostrednosti. Vďaka tejto stratégii sa čitateľ ocitá akoby uprostred diania, stáva sa očitým svedkom rozprávaného. Za zmienku stojí aj aspekt čitateľskej angažovanosti, ktorého sa rozprávač dovoľáva aktiváciou mimetického spôsobu čítania. Ten vyvoláva vo vzťahu k svetu, ktorý projektuje, efekt „akoby“, t. j. efekt, v ktorom k fiktívnemu svetu prístupujeme tak, akoby bol súčasťou nášho reálneho sveta, teda čitateľ má pocit, že je na rozprávanom bezprostredne prítomný. Možno konštatovať, že Tatarka využitím prvej gramatickej osoby kreuje istý druh apriorizmu, v ktorom prvá osoba „ručí“ za údaje, ktoré sprostredkúva, a vyhlasuje ich práve autoritou svojej osoby za pravdivé (v závislosti od nich sú autentifikované aj prehovory ostatných postáv).

Tatarkov rozprávač v interpretovanej novele niekedy prekračuje svoj rámec, vstupuje do deja (podobne ako rezonér v dráme), dej nielen sprostredkúva, uva-

žuje o ňom, ale ho aj komentuje, vysvetľuje jeho okolnosti a zvraty. Rozprávač sa v texte zviditeľňuje (je rozprávačom s telom a vlastnosťami), na postavy nazerá ako kronikár a svedok, priateľ, ako niekto, kto spoluprežíva príbeh, komentuje dej, kto interpretuje, hodnotí, dokonca zovšeobecňuje udalosti príbehu a nadväzuje dialóg s postavami i s čitateľom. Tým dochádza k oslabovaniu až splývaniu subjektu rozprávača a subjektu postavy. Základným spôsobom prehovoru rozprávača však naďalej ostáva prehovor v nepriamej reči. Rozprávačova reč je kontaminovaná frázami dobovej rétoriky, ide o využitie cudzej reči vo vlastnom jazyku, ktoré spolu s paratextovými signálmi (názov diela) prispieva podobne ako v Tatarkových schematických románoch k zdôrazňovaniu súhlasnej ideologickej schémy. V tematickom pláne postáv sa rozprávač a súčasne postava Pavol Mikuláš¹⁰ prezentuje ako hrdina-pomocník, v ktorého modeli správania (konania) sa uplatňuje výrazný otcovský princíp, a to na úrovni otca v rámci rodiny, ako aj otca ako majstra, čiže vodcu, ktorý reprezentuje najvyššie hodnoty v spoločenskej hierarchii. Tie sa prejavujú v rovine verbálnych pomenovaní, ako aj v rovine neverbálnych znakov (pracovné výkony a im zodpovedajúci spôsob organizovania práce, rituály ako spoločný spev či verejne prezentovaná súťaživosť). V novele *Naša brigáda* nachádzame dokonca zdvojené využitie hrdinu-pomocníka – prvý raz je ním zmenový majster Pavla Mikuláša Janko Grimbal, druhý raz Pavol Mikuláš ako zmenový majster Janka Tokárika. Takéto opakovanie postáv-funkcií vrátane zdvojovania paralelných subjektov prispievalo v intenciách schematickej literatúry k zviditeľňovaniu nového poriadku. V porovnaní so svojimi schematickými románmi však Tatarka v novele *Naša brigáda* využil viaceré lingvistické signály subjektivizácie a expresivity (viažuce sa na rozprávanie o rodine, napr. s. 9, či neúspechy v práci, napr. s. 14), ktoré narúšajú zaužívaný koncept zobrazenia plochej schematickej postavy.

Tatarka teda v novele *Naša brigáda* využil homodiegetického rozprávača – on je ten, kto rozpráva, a súčasne aj ten, ktorého pohľad je prezentovaný, dej, ktorý nám rozpráva, je zároveň dejom, v ktorom sa ocitá, teda sa na ňom priamo zúčastňuje a o jednotlivých udalostiach nás informuje práve z tejto perspektívy (podrobnejšie Genette 1980, 248). Pre text je príznačná aj kontaktovosť s čitateľom – autor pri jej realizácii vo veľkej miere využíva rôzne apelatívne či rečnícke otázky, sprievodné vety atď., kontakt s čitateľom však rozprávač dosahuje aj pomocou viet používaných v bežnej komunikácii, ktorými chce

¹⁰ Čitateľ sa meno rozprávača Pavla Mikuláša dozvedá sprostredkované a postupne (krstné meno Pavol sa objaví prvýkrát na s. 16 v prehovore zmenového majstra, priezvisko Mikuláš vo vnútornom monológu hlavnej postavy na s. 26 pri spomínaní na rodinné korene; celá novela má 41 strán).

čitateľa osloviť. Textu dominuje otvorenosť voči čitateľovi; rozprávač nechce svojim čitateľom nič tajiť, práve naopak, chce im poskytnúť všetky potrebné informácie. Takto nám sprostredkúva aj príbeh ďalšej významnej sujetotvornej postavy Janka Tokárika.

Na rozdiel od Tatarkových schematických románov i ďalších postáv z novely *Naša brigáda* rozprávač pri prvom predstavení mena Janka Tokárika v úvodnej časti textu hľadá pred čitateľom meno pre svoju postavu („ani nie pred rokom tento chlapec – nazvite si ho trebárs Jankom Tokárikom“ /Tatarka 1962, 8/, čo by mohlo naznačovať spochybňovanie projekcie fiktívnej pravdy, uvedený text však nestráca svoju autenticitu. Možno s tým súvisí aj voľba mena, ktoré je „pravdepodobné“, autentizačné. Pomenovanie postavy s využitím hypokoristika Janko by mohlo signalizovať popri kvalitatívnom vzťahu rozprávača k postave aj jej možné generalizovanie (podobne ako vo folklóre), súčasne využitie apelatíva tokárik vo funkcii propria najpriamočiarejšie zblízuje postavu s motívom – Janko Tokárik je sústružníkom¹¹.

V intenciách schematickej literatúry Janko Tokárik už nie je postava „ovešaná“ svojimi priamymi charakteristikami (z úst rozprávača či iných postáv), objavuje sa postava, ktorá sa prezentuje cez svoje činy, pričom ilúziu vierohodnosti takejto postavy zabezpečuje spolu s inými postavami predovšetkým rozprávač ako svedok/kronikár. Zároveň je variantom charakteru, pri ktorom sa zdôrazňuje sociálno-reprezentatívna funkcia – postava ako typ predstavuje určitú sociálnu skupinu, má typické vlastnosti, typický vzhlád (napr. uniformovaný odev), jej príbeh je typický pre predstaviteľov tejto skupiny, prípadne celej doby (schematická literatúra využívala pojem „hrdina našej doby“). Janko Tokárik prechádza v diele iniciáciou, aby sa stal (na základe vzťahu k socializmu) plnohodnotným občanom. Je to postava, ktorá sa vyvíja v duchu ideálov. Proces jej uvedomovania je podmienený odhalením Tokárikovej motivácie nedostatočne pracovať – Tokárikovo nevhodné správanie (napr. robenie dlhej pracovnej prestávky) sa vysvetľuje ako vzdor, truc voči otcovi-funkcionárovi vo fabrike a je v sujete bezprostredne konfrontované so správaním iných členov brigády, neskôr i s jeho vlastným skorigovaným správaním. Takéto využitie vhodného a nevhodného správania (ako ho poznáme z mravoučnej literatúry) približuje uvedený text k exemplu. Dôležitú úlohu pri procese uvedomenia zohráva rozhovor ako základný modus medziľudskej komunikácie¹². Pavol Mikuláš svojím neodbytným vyzývaním ku komunikácii buduje pocit spolupatričnosti, ktorý sa prejaví nielen slovne, ale aj činom. Rozhovor je akýmsi

¹¹ Podľa Krátkeho slovníka slovenského jazyka (2003, 775) je tokár sústružník (obrábajúci najmä drevený materiál).

¹² Takéto využitie rozhovoru je prítomné aj v Tatarkových neschematických dielach.

hodeným záchranným lanom, ktorý z toho, kto plán neplnil, urobí hrdinu práce. V duchu schematickej literatúry Tatarka mení každodennú prácu na mimoriadnu udalosť, v závere prózy sa rodí legenda – ideálna pracovná sila, zobrazovaná na vývesných závodných tabuliach či prvomájových plagátoch. K výslednému efektu v nemalej miere prispieva aj rámcovanie novely obrazom Janka Tokárika ako hrdinu práce v jej úvode i závere, ako i zdôrazňovanie premeny, ktorá sa v tomto rámci odohrala.

Dôležitú sujetovú funkciu pomocníka plní aj kolektívna postava brigády Kosák a kladivo, ktorá vystupuje ako hromadný agens deja, je nositeľkou idey, postoja „nadiktovaného“ dejom i jednoznačnej aktivity nových ľudí dneška. S takouto kolektívnou postavou sa spája inscenovaná funkčnosť. Možno konštatovať, že uvedené typy-funkcie postáv tendenčne reflektujú dobovú koncepciu človeka a s ňou súvisiace sociálne roly a že recipienta jednoznačne orientujú smerom k uvedomelosti.

V intenciách socialistického realizmu ostáva aj titul uvedenej novely. Sám akt pomenovania literárneho diela je vyjadrením určitého postoja, v niektorých prípadoch možno titul považovať za akýsi „komentár“. Titul *Naša brigáda* je príkladom titulu s kolektívnym hrdinom. V porovnaní s titulmi s kolektívnym hrdinom, ktoré sa začali objavovať v 19. storočí (*Bedári*, *Robotníci mora*, *Hráči* a i.), tento názov jednoznačne naznačuje tematickú orientáciu na dnešok v kombinácii s častou sujetovou schémou budovania a so zdôrazňovaním kolektívnej identity. (Naša brigáda je v texte priamo pomenovaná ako Kosák a kladivo.) Využitie osobného prívlastňovacieho zámena „naša“ zdôrazňuje ideový model socialistického realizmu, v ktorom je identifikácia spoločného „my“ potrebná na vyhranenie sa voči „oni“. Odkazovanie na „naša“, resp. „my“ naznačuje pohľad zvnútra, konštruje potrebnú kolektívnu identitu. Zároveň využívanie zámenného tvaru „naša“ umocňuje bipolárnosť prezentovaného „my“ verzus „oni“, pričom diferencovanosť nesmeruje iba von, ale aj dovnútra, až na úroveň rodinných väzieb (napríklad otec-funkcionár verzus syn neplniaci plán). Zároveň sa na konfrontácii „my“ verzus „oni“ zreteľne odhaľuje osobité funkčné zameranie schematickej literatúry, a to jej propagačná a súčasne smerom k ideologickému systému jej stabilizačná úloha – „my“ produkuje pocit spolupatričnosti voči menšinovému „oni“.

Tatarkove schematické prózy podobne ako iné z tohto obdobia spracúvajú požadované témy (boj proti fašizmu, oslobodenie, budovanie, industrializáciu a kolektivizáciu), deklamačnou, apelatívnou rétorikou a pomocou využitia typizovaných hrdinov a štandardizovaných situácií demonštrujú vedúce poslanie komunistickej strany v dejinách, proces triedneho uvedomovania ľudu a vyjadrovanie vďačnosti osloboditeľom (k tomu podrobnejšie Marčok 2004, 30–33). Napriek ilúziotvornosti či naivite však nemožno tieto diela z úrovne dnešné-

ho poznania a hodnotového stanoviska bagatelizovať. Navyše sú interpretačne zložitejšie, pretože v nich Tatarka súčasne využíva aj viaceré inovatívne prvky z predsocialistických diel, predovšetkým expresionizmus a naturalizmus, ale aj lyrizmus, významovú viacvrstvosť, vyššiu mieru subjektívnosti, v náznačkoch originálnu schopnosť prieniku do zložitosti ľudského bytia, čím jednoznačne presahuje rámec socialistickorealistickej prózy.

Literatúra

- BAŠŤOVANSKÝ, Štefan. 1950. „Vpred k socialistickému umeniu a vede.“ *Kultúrny život*, roč. 5, č. 10, 1 a 3.
- BÁTOROVÁ, Mária. 2012. *Dominik Tatarka slovenský Don Quijote*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV.
- BÍLIK, René. 2008. *Duch na reťazi. Sondy do literárneho života na Slovensku v rokoch 1945–1989*. Bratislava: Kalligram.
- FAITHOVÁ, Eva. 2014. „Novela Naša brigáda v kontexte Tatarkovej tvorby.“ In *Premeny poetiky novely 20. storočia v európskom kontexte*. vydali Mária Bátorová – Renáta Bojničanová – Eva Faithová, 165–178. Bratislava: Kabinet Dionýza Ďurišina Ústavu filologických štúdií Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského v Bratislave, Vydavateľstvo UK.
- GENETTE, Gérard. 1980. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Ithaca: Cornell University Press.
- HODROVÁ, Daniela. a kol., eds. 2001. ... *na okraji chaosu. Poetika literárneho diela 20. století*. Praha: Torst.
- JANÁČKOVÁ, Jaroslava. 2004. „Román“ (heslo). In *Encyklopedie literárních žánrů*. vydali Dagmar Mocná, Jozef Peterka a kol., 576–586. Praha – Litomyšl: Paseka.
- KARVAŠ, Peter. 1950. *S nami a proti nám*. Bratislava: Nakladateľstvo Pravda.
- KAČALA, Ján – Mária Pisárčiková – Matej Považaj, eds. 2003. *Krátky slovník slovenského jazyka*. 4. dopln. a upr. vyd. Bratislava: Veda.
- MARČOK, Viliam. 1985. *Socialistický realizmus dnes*. Bratislava: Tatran.
- MARČOK, Viliam. a kol. 2004. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- MIKULA, Valér. 2013. „Vitalistická tvár Dominika Tatarku.“ In *Studia Academica Slovaca* 42, 257–267. Bratislava: Univerzita Komenského.
- RAMPÁK, Zoltán. 1949. „O socialistickú umeleckú kritiku.“ *Slovenské pohľady*, roč. 65, č. 1: 6–12.
- ROSENBAUM, Karol a kol., eds. 1951. „Z diskusie na aktíve slovenských spisovateľov – komunistov.“ *Kultúrny život*, roč. 6, č. 18: 3–4.
- TATARKA, Dominik. 1954a. *Družné letá*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

- TATARKA, Dominik. 1954b. *Radostník*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- TATARKA, Dominik. 1961. *Prvý a druhý úder*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- TATARKA, Dominik. 1962. *Naša brigáda*. Bratislava: Smena.
- VLAŠÍN, Štěpán. a kol. 1984. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel.
- ŽDANOV, Andrej Alexandrovič. 1950. *O umení*. Bratislava: Pravda.
- ŽILKA, Tibor. 2011. *Vademecum poetiky*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre.

Mgr. Eva Faithová, PhD.
Katedra slovenského jazyka a literatúry
Ústav filologických štúdií
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Račianska 59, 813 34 Bratislava
faithova1@uniba.sk

**ŠTÚDIE
MIMO BLOKU**

BERNARDIN DE SAINT-PIERRE: LE TRIOMPHE DU ROMAN SUR L'AUTEUR

Andreea Vlădescu

Univeristé Spiru Haret de Bucarest

Abstrakt: Východiskom štúdie je pozorovanie, že román *Pavol a Virginia* má osobitné postavenie v literárnom vedomí, ktoré sa vyznačuje značnou mierou symbolickej nezávislosti od spomienky na jeho autora. Hoci je názov románu symbolom čistej lásky ako emblému dokonalého páru, meno autora počas dvoch storočí, ktoré uplynuli od napísania románu, takmer úplne upadlo do zabudnutia. Predkladaná štúdia argumentuje v prospech tejto myšlienky a analyzuje vzťah medzi textom, autorom a čitateľom ako vyjadrenie rozdielov medzi intenciami textu (v súlade s čitateľským horizontom očakávania) a autorovým prehovorením (orientovaným smerom k implicitnému čitateľovi).

Kľúčové slová: dokonalý pár, vzťah, intencie textu, horizont očakávania

Abstract: The starting point of the study is represented by the observation that “Paul et Virginie” holds a special position in the literary consciousness marked by a significant degree of symbolic autonomy from the author’s memory. Thus, if the novel’s title is a token of pure love emblematic for the perfect couple, the author’s name almost sank into complete oblivion during the two centuries which elapsed since it was written. The present study argues in favor of this idea by analyzing the relationship between the text, the author and the reader as an expression of the differences existing between the textual intentions (in accordance with the reader’s horizon of expectations) and those of author’s discourse (addressed to an implied reader).

Key words: perfect couple, relationship, textual intentions, horizon of expectations

Jean-Jacques Rousseau... La simple mention de ce nom renvoie à une hypertextualité complexe: à l'ensemble d'une création bien connue (dès *Rêveries...* à la *Nouvelle Héloïse* et dès *Confessions* à l'*Émile*) à une époque (celle des Lumières), au mouvement culturel du temps (L'Encyclopédisme), à une œuvre consistante qui respire au rythme et dévoile les contradictions d'un philosophe-artiste. Jean-Jacques vit intensément dans le simple nom de Rousseau, malgré le temps passé inexorablement...

Par opposition, le nom de son ami et disciple Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre semble demeurer une référence bibliographique. C'est un nom qui paraît plutôt flotter dans l'obscurité des encyclopédies ou des dictionnaires, être une parenthèse qui accompagne le titre de son roman, qui ouvre le grand chapitre de l'exotisme dans la littérature française.

D'ailleurs, au-delà de l'histoire ou de la critique littéraire, *Paul et Virginie* acquiert durant les deux derniers siècles une autonomie symbolique significative, par rapport à la mémoire même de son auteur.

Simple renvoi intertextuel (chez Hugo, dans *Le curé du village*) ou terme implicite de contraste (chez Flaubert, *Madame Bovary* et *Un cœur simple* ou Guy de Maupassant, *Bel ami*), durant ces plus de deux siècles passés dès sa parution, le roman illustre l'amour pur et le couple accompli.

Tellement vive à travers le temps, l'œuvre met sur le second plan la personnalité / les intentions de son auteur, qui s'efface dans l'oubli. Ainsi, nous considérons ce micro roman significatif aussi pour la relation spécifique entre le texte, l'auteur, le lecteur, relation qui assure et explique le polymorphisme du succès d'un ouvrage littéraire.

L'auteur, l'ingénieur et le botaniste Jacques Bernardin Henri de Saint-Pierre, entame en 1773 un texte consistant. Inspiré par son voyage et par son séjour de deux ans dans l'île de France (aujourd'hui île Maurice) et encouragé par son ami Jean-Jacques Rousseau, il publie en 1774 les quatre tomes des *Études sur la nature*. Il y propose une œuvre scientifique à l'esprit de l'Encyclopédie. Ici, le désir – de souche classique – d'instruire le lecteur va à l'encontre du besoin de système, d'ordre et de raison, propre à l'Époque des Lumières.

Dans les trois premières parties de l'œuvre, Bernardin de Saint-Pierre évoque, explique, commente, analyse et surtout illustre – par une vive description pleine de couleur – les miracles du monde lointain et étrange. Dans ce siècle rationaliste et athée, le texte semble une ode adressée à la richesse et à la variété de l'imagination divine, créatrice de cette nature fabuleuse et inépuisable.

Dans la diversité de la nature, par chacune de ses hypostases, l'auteur découvre et administre aux athées de son temps autant de preuves de l'existence de Dieu. Il illustre ici la force divine de régir par sa volonté et par son pouvoir l'ordre et l'équilibre dans l'existant.

Au beau milieu de cette nature – soit-elle lointaine et bizarre – est placé l'homme (bénéficiaire direct, maître absolu et but ultime de la genèse), qui la domine par son pouvoir et la cultive par sa raison et par sa force. Les trois premiers tomes affirment aussi l'idée que, par conséquent, la nature dispose de tout pour le confort, le plaisir et le bien-être de l'homme, en créant l'harmonie due aux contraires.

Dans ces tomes, l'homme semble être la nature et naturel, dans son milieu

originaire, et tout ce qui est créé par Dieu à l'usage de l'homme. Maître de l'univers et création de Dieu, selon sa propre image, l'homme est bon par sa nature et il pose des problèmes dus à son double caractère : individuel (moral) et collectif (social).

Ayant en vue ces objectifs complexes, l'auteur conçoit un quatrième tome, où la conclusion revêt l'aspect de la parabole romanesque. Lue sans succès dans le salon de Madame Necker et sauvée de la destruction par l'intervention du peintre Vernet, l'histoire de Paul et Virginie conquiert le public en 1788, à sa parution indépendante.

Par *Paul et Virginie*, l'intention de l'auteur est d'offrir au lecteur une parabole synthétique pour sa vision philosophique. Ainsi, la trame épique du discours esthétique recouvre l'échafaudage de tout un système d'idées de descendance rousseauiste.

Dans le roman, l'homme est évoqué avec son double système de relations: avec le monde extérieur, objet accompli de la création divine (la nature) et avec la société, sujet imparfait de la construction humaine à travers le temps. La nature concentre et à la fois elle constitue le dépositaire sans faille des valeurs absolues: esthétiques, affectives, éthiques et comportementales.

Par opposition, altérée par le savoir et le pouvoir mal maniés, par l'hypocrisie collective et par l'intérêt des esprits et des âmes mal tournés, la société macule l'innocence, blesse les sentiments, s'attaque à la vertu. Elle représente une ressource inépuisable du malheur et de la mort. On pourrait donc conclure que le bonheur n'existe que dans les termes, l'espace, le rythme et le mode de vie propres à la nature. L'amour même ne s'accomplit que dans la pureté et dans l'innocence sauvage primordiale de la nature, loin des tentations (sociales) pècheresses.

L'objectivité de souche classique, la rigueur de l'aspiration scientifique, le besoin de défendre quand même la clarté du message philosophique ont imposé à l'auteur ses deux grandes options esthétiques: la concision – qui rejette l'idée d'écrire un roman traditionnel à l'époque – et la simplicité du sujet et du conflit. Par conséquent, Bernardin de Saint-Pierre réussit à maîtriser l'imagination à tous les niveaux du texte.

L'écrivain concentre l'ample problématique des relations et des questions sur l'homme (en tant qu'être individuel et social) *et la nature*, en la réduisant à ses termes fondamentaux: l'individu et l'île. C'est en premier lieu pourquoi il opte pour une version développée des rapports déjà esquissés par Daniel Defoe.

Sur l'île, bien connue par son expérience directe, l'auteur transpose un microclimat collectif sauvé du déluge (deux familles marquées par les coups de la vie sociale et par le drame personnel de la disparition du père, fonction pour laquelle Paul semble en être préparé).

Le thème de l'amour – envers lequel son maître Rousseau venait de raviver l'intérêt du public – est choisi par l'écrivain aussi parce qu'il lui permettait de réunir dans une seule trame symbolique le moi et ses options, le couple et la famille, ouverte vers la société nuisible.

Le sujet est dépourvu de toute originalité. Il reprend en grandes lignes celui de l'idylle, affirmée par Longus dans *Daphnis et Chloé*, repris par le classicisme français surtout du XVII^e siècle et cultivé au XVIII^e par André Chénier. Dans l'abondance des bienfaits de la nature et des vertus naturelles on pourrait identifier aussi les reflets des idées de Rousseau ou des romans de Restif de la Bretonne, fort appréciés à l'époque.

À la perspective sur l'amour propre à l'idylle – qui développe l'image de l'amour entre deux âmes pures à travers leurs âges (de l'enfance à la jeunesse en passant par l'adolescence) –, Bernardin de Saint-Pierre ajoute seulement trois nouveaux épisodes épiques, qui, à leur manière, «datent» le roman. En effet, ils sont symboliquement nécessaires pour la suggestion esthétique du message. Ainsi, l'épisode de la tempête, qui détruit les jardins de Paul, est une évocation de la force universelle de la nature. L'auteur suggère cette force par la diversité sonore, les couleurs et le dynamisme spécifique évoqués à travers une description qui annonce la sensibilité romantique: «Des torrents écumeux se précipitaient le long des flancs de cette montagne: le fond de ce bassin était devenu une mer ; le plateau où sont assises les cabanes, une petite île; et l'entrée de ce vallon une écluse par où sortaient pêle-mêle, avec les eaux mugissantes, les terres, les arbres et les rochers» (35).

Ce moment illustre aussi la relation entre l'être humain et la nature. Déchaînée par la volonté obscure du créateur, la force de la nature trouve dans l'homme (Paul) son égal, capable à la défier et à assurer la permanence et l'équilibre de l'existence de la petite société (des deux familles): «L'intrépide Paul, suivi de Domingue, allait d'une case à l'autre, malgré la fureur de la tempête, assurant ici une paroi avec un arc-boutant, et enfonçant là un pieu; il ne rentrait que pour consoler la famille par l'espoir prochain du retour du beau temps» (36).

L'épisode de la rencontre avec la négresse maronne et les interventions de Paul et de Virginie auprès du maître d'esclaves illustrent esthétiquement deux objectifs du discours philosophique. D'un côté, l'incident prouve « le bon naturel de ces enfants [qui] se développaient de jour en jour », d'autre part, il concentre la prise de position de Bernardin de Saint-Pierre envers l'esclavage. Ainsi, en tant qu'ingénieur qui avait séjourné sur l'île et qui connaissait la valeur économique des esclaves et en tant que lecteur de Defoe, l'auteur français ne milite pas par ses héros contre l'esclavage comme l'aurait fait Voltaire. Tout au contraire, il affirme l'idéal d'un traitement digne des esclaves, paraît-il dans des termes assez rapprochés de la relation entre Robinson et Vendredi.

Si ces épisodes se rapportaient donc à des développements fictionnels entre les limites du contour déjà consacrés, même la partie la plus troublante du roman (sa fin, marquée par la tempête où Virginie trouve la mort) associe plusieurs sources d'informations effectives. Ainsi, l'ingénieur du roi avait assisté lui-même à une tempête déchaînée sur la Méditerranée, qui a eu lieu à son retour de Malte en France, le 23 décembre 1761. Cet évènement est d'ailleurs évoqué dans son *Journal météorologique. Le mois de décembre*, inclus dans *Voyage à l'île de France*. Pour l'évocation de la tempête, l'écrivain ajoute à ses observations personnelles les données fournies par la presse contemporaine sur le naufrage du bateau «Saint-Géran».

Évènement réel qui avait eu lieu le 17 août 1744, ce naufrage offrait à l'auteur des données qu'il allait modeler selon le message envisagé. Pour livrer Virginie à une mort punitive et expiatrice, Bernardin de Saint-Pierre remplace Mlle Louise Caillou (en réalité survivante du naufrage) avec la jeune amoureuse du roman. En même temps, il la fait subir la mort héroïque, inspirée aussi d'un incident passé à un autre voyageur du bateau, mais qui a été sauvé à son tour. De la sorte, l'auteur attribue à son personnage le nimbe d'une moralité édifiante.

Les personnages nous semblent construits en réplique. Nous y décelons une double réplique: une réplique d'ordre biographique et une autre d'ordre philosophique. Ainsi, le tempérament de Paul paraît être l'antithèse idéalisée de son propre profil moral. Gai, de bonne humeur, sociable et prêt à donner un coup de main aux autres, laborieux et aimable, Paul est tout opposé à l'ingénieur timide et renfermé, infatué et orgueilleux, envieux et solitaire, être commode et perpétuel aspirant aux paisibles sinécures.

D'autre part, le protagoniste du micro roman synthétise les données d'Émile, même si Bernardin de Saint-Pierre avait refusé à Jean-Jacques Rousseau la continuation de son poème pédagogique. Enseigné en pleine nature, par la nature même, à travers les impératifs de la survivance et selon les normes d'une certaine justice du respect (de la vie et du plus faible), Paul développe le profil moral d'un véritable Émile.

De même, la beauté, la tendresse et le dévouement envers la famille, l'application au travail de Virginie nous semblent un renvoi symbolique à celles de Sophie, la partenaire d'Émile, dans la même œuvre de Jean-Jacques Rousseau. Dans le portrait de Virginie, on pourrait déceler aussi un certain idéal de fraîche pureté naturelle que l'ingénieur botaniste avait d'ailleurs cherché à l'âge mûr chez ses deux très jeunes femmes, Félicité Didot et Désirée Pelleport.

L'auteur maîtrise donc l'imagination ayant constamment en vue ce que U. Eco appellerait un lecteur modèle, c'est-à-dire, dans le cas de son œuvre un lecteur cultivé, rationaliste, avec un horizon d'attente esthétique plutôt

classique, réceptif à l'idylle et intéressé de la morale et des leçons cachées dans les événements.

D'ailleurs, il transplante cette formule consacrée dans un espace exotique, intention avouée dans l'*Avant-propos* du roman. Ainsi annoncé, ce changement nous semble être justement le noyau d'où surgissent les ouvertures du texte vers un public-modèle, tout à fait distinct par rapport à celui supposé (par l'auteur même).

La nature, jadis limitée au rôle d'exposition, de cadre pour l'amour, s'ouvre ici vers des significations symboliques multiples. Proposant une perspective orientée du proche, du familier vers le lointain illimité, l'image de la nature semble englober dans ce roman les signes de l'existence humaine, de la même manière dont elle engloutit le couple dans l'imaginaire romantique: «Sur le côté oriental de la montagne qui s'élève derrière le Port-Louis de l'île de France, on voit dans un terrain jadis cultivé les ruines de deux petites cabanes» (9).

Cadre extérieur (évoqué par des détails d'une extrême précision), mais dépourvu d'intérêt pour un esprit classique, la nature sauvage et accidentée esquisse le sombre présage d'une histoire exceptionnelle. Elle annonce un tragique sans issu qui ne se développe plus au niveau royal, mais à celui obscur de l'existence, celui des gens situés en marge et non au sommet de la société: «on distingue devant soi sur les bords de la mer la baie du Tombeau ; un peu plus loin sur la droite, le cap Malheureux...» (9).

Vers la même suggestion aboutit aussi l'association de la verticalité (montagnarde) avec la profondeur (maritime), contrastes qui soulignent l'intensité et les proportions des écarts du commun même de l'existence dans ces contrées : «À l'entrée de ce bassin, d'où l'on découvre tant d'objets, les échos de la montagne répètent sans cesse le bruit des vents qui agitent les forêts voisines et le fracas des vagues qui brisent au loin sur les récifs ; mais au pied même des cabanes on n'entend aucun bruit, et on ne voit autour de soi que des grands rochers escarpés comme des murailles » (9).

L'harmonie recherchée par l'auteur entre la lumière, les couleurs et les sons font penser à la perfection divine, aboutit aux synesthésies, aux perceptions du monde extérieur, qui ont conquis la consistance de la vie authentique, pleine de cette vérité si chère aux romantiques: «Un grand silence règne dans leur enceinte, où tout est paisible : l'air, les eaux et la lumière. À peine l'écho y répète le murmure des palmistes qui croissent sur leurs plateaux élevés et dont on voit les longues flèches toujours balancées par les vents. Un jour doux éclaire le fond de ce bassin, où le soleil ne luit qu'à midi; mais dès l'aurore, ses rayons en frappent le couronnement, dont les pics, s'élevant au-dessus des ombres de la montagne, paraissent d'or et de pourpre sur l'azur des cieux» (10).

Au beau milieu de cette nature, et en étroite relation avec elle, dans le texte

sont placés les signes de l'existence humaine: les deux cabanes en ruine. Les deux cabanes – aussi exceptionnelles que pittoresques, qui portent dans leur état même les traces du destin hostile – suggèrent le centre initiatique du bonheur qui restera perdu à jamais.

Ces cabanes, de pair avec la jouissance de la solitude et de la contemplation qu'elles inspirent au narrataire intradiégétique, circonscrivent le territoire de *l'île affective* placée au centre de celle effective. L'histoire du passé est construite dans le texte à travers *un narrataire pittoresque et suggestif* pour un savoir émotionnel impliqué, participatif, d'au-delà de l'information et qui annonce toute une série romantique: «Nu-pieds, appuyé sur un bâton de bois d'ébène», mais «noble et simple» (10), ce personnage symbolique appartient à la même famille d'êtres exceptionnels épris des valeurs spirituelles que ses héros. En plus, ses «cheveux tout blancs» renvoient à une riche expérience, significative pour la vraisemblance de ses souvenirs, mais surtout pour une sorte d'expérience, de compréhension au-delà de tout âge.

Les portraits des protagonistes envisagent, à travers la beauté physique, selon l'esprit classique, la suggestion de celle de l'âme et de l'esprit. Par la sélection des traits de ces personnages, le texte ébauche pour les deux sexes l'idéal humain cher à la génération romantique: celui de la femme angélique et de l'homme actif, plein d'allant.

Solaire («de grands cheveux blonds ombrageaient sa tête»), Virginie évoque par les couleurs associées à son être la pureté, une certaine fragilité exceptionnelle, céleste (de «ses yeux bleus»), une naïveté et une simplicité pittoresque, rustique, de renvois à la nature proche, champêtre («ses lèvres de corail brillaient du plus tendre éclat sur la fraîcheur de son visage», (13).

Cette image symbolique de la jeunesse même – l'âge romantique par excellence – s'associe aux états d'âmes spécifiques, trahis par les yeux. De pair avec la «sensibilité» et «la mélancolie», ces détails complètent l'image de la jeune fille romantique, vulnérable, fragile, vouée à la souffrance et condamnée à due à ressentir d'autant plus les coups de la vie.

Auprès de Virginie, Paul semble refaire une sorte d'unité originaire des contraires. Physiquement, il est l'être antithétique à la jeune fille en tant qu'image du jeune homme fort, protecteur par son ancrage dans la réalité, être chthonien, brun comme la terre même, aux traits renforcés par rapport à la délicatesse de ceux de Virginie. Anticipant le penchant romantique, ce portrait physique n'exclut pas l'antithèse intérieure avec la douceur innée du personnage: «Sa taille était plus élevée que celle de Virginie, son teint plus rembruni, son nez plus aquilin et ses yeux, qui étaient noirs, auraient eu un peu de fierté, si les longs cils qui rayonnaient autour comme des pinceaux ne leur avaient pas donné la plus grande douceur» (13).

À travers le temps, dépassant l'âge romantique, le texte établit par ses personnages un prototype atemporel, de la beauté souple et athlétique due autant à une existence active qu'à une alimentation naturelle, d'ailleurs déjà appréciées dans l'*Émile*. Ainsi Bernardin de Saint-Pierre présente ses héros « assis sur l'herbe, sous un berceau de bananiers, qui leur fournissaient à la fois des mets tout préparés dans leurs fruits substantiels, et du linge de table dans leurs feuilles larges, longues et lustrées. Une nourriture saine et abondante développait rapidement les corps de ces deux jeunes gens, et une éducation douce peignait dans leur physionomie la pureté et le contentement de leur âme» (13).

L'exceptionnelle beauté des héros trahit un univers psychique semblable, ce qui déplace l'action vers le plan intérieur. C'est ainsi que l'évènementiel, l'action extérieure, est concentrée, créant un certain espace de silence, de sous-entendu... Cet espace de non-dit est réalisé dans le texte par le renoncement aux fils narratifs inédits en faveur du lyrisme parabolique des mythes consacrés. Nous trouvons que justement à ce niveau se produit la rupture entre la conception / l'intention de l'auteur et celles du texte.

Dans ce roman, le thème si cher à Rousseau est abordé à travers la concision et l'objectivité, en accord avec le tempérament et avec *le lecteur modèle classique envisagé par Bernardin de Saint-Pierre*. À cette intention de l'auteur, le texte manifeste une certaine résistance, due au contexte de son époque de transition. C'est ainsi que toute une série de signes du texte construit un public propre (pré)romantique, qui y identifie un sens différent par rapport à celui envisagé par l'auteur.

Le texte, en développant les ressources esthétiques des mythes consacrés (religieux et culturel), tisse un réseau de sens et de suggestions qui se détachent de l'option classique, préfigurant plutôt la sensibilité et la foi romantiques. Un public modèle romantique semble être la cible du discours romanesque. C'est peut-être pourquoi par Chateaubriand (dans le *Génie du christianisme*) et par Lamartine (dans *Graziella*), la génération romantique exprime l'admiration profonde envers l'auteur et paraît s'identifier justement avec ce qu'elle loue dans son œuvre.

Ainsi, Chateaubriand est charmé dans cette œuvre par « une certaine morale mélancolique qui brille dans l'ouvrage », « une solitude parée de fleurs », « un caractère triste et tendre », tandis que Lamartine apprécie « ces événements si simples... des choses que tout le monde sent et comprend, depuis le palais jusqu'à la cabane du pêcheur... [qui] suffisent pour faire pleurer tout un siècle, et pour devenir aussi populaires que l'amour et aussi sympathiques que le sentiment. Le sublime lasse, le beau trompe, le pathétique seul est infaillible dans l'art. Celui qui sait attendrir sait tout» (78).

De la sorte, le texte réussit en même temps à s'éloigner aussi de l'artificialité pétulante de l'idylle classique et de sacrer l'amour, par le développement du

mythe du couple primordial. Donc, Paul et Virginie retracent, dans le paradis ilien, l'histoire d'Adam et d'Ève. Par opposition aussi à Robinson Crusoé, lecture préférée par Bernardin de Saint-Pierre, l'île est la réplique d'un Éden à deux niveaux.

Englobant le niveau-cadre, l'île de France – avec son assiette géographique qui ouvre le roman et avec les paysages évoqués au cours de la narration – est le milieu existentiel du couple, le jardin de Dieu où la liberté et le bonheur sont possibles autant qu'on respecte l'interdiction: celle de dépasser les limites.

Île du bonheur et de la suprême sagesse de jouir des bienfaits de la nature et de vivre selon ses lois, l'île de France acquiert chez Bernardin de Saint-Pierre des significations opposées à l'île de Robinson, où l'homme gagne la sagesse de survivre à grande peine, en arrachant à la nature ses ressources vitales.

Dans *Paul et Virginie*, l'île suggère l'essence de Monsalvat, l'île centrale des chevaliers chercheurs du Graal. De la sorte, le texte sanctifie aussi la divine nature, création de Dieu mise au service de l'homme et due à combler ses désirs dans son hypostase exotique.

Au beau milieu de cette nature sauvage s'élève le jardin cultivé par Paul, la réplique terrestre du jardin de la Genèse. Symbole de la fécondité éternelle, que le déluge déchaîné ne peut pas anéantir, ce jardin suggère aussi la force humaine exercée sur la nature conquise et affirme le pouvoir transformateur de l'homme, qui met du sien dans la diversité, l'ordre, la logique même de ses cultures. C'est ce qui fait que Paul acquiert la signification du semeur créateur selon l'esprit et la sagesse de la nature, expression de la volonté divine : «La plupart de ces arbres donnaient déjà à leur jeune maître de l'ombrage et des fruits. Sa main laborieuse avait répandu la fécondité jusque dans les lieux les plus stériles de cet enclos. [...] Mais en assujettissant ces végétaux à son plan, il ne s'était pas écarté de celui de la nature. Guidé par ses indications, il avait mis dans les lieux élevés ceux dont les semences sont volatiles, et sur le bord des eaux ceux dont les graines sont faites pour flotter. Ainsi chaque végétal croissait dans son site propre, et chaque site recevait de son végétal sa parure naturelle» (24).

Donc, exceptionnels, dans ce texte l'homme et la nature deviennent complémentaires, idée chère aux romantiques. Dans le contexte de cette relation spécifique entre le monde extérieur (la nature) et le monde intérieur (de l'être), le texte développe les maigres fils épiques du mythe, auquel il tisse une autre chaîne de sens.

Adam (Paul) et Ève (Virginie) surgissent de la terre de l'île et y vivent en frère et sœur jusqu'au moment où la jeunesse mûrit l'amitié, en la transformant en amour. Dans leur Paradis terrestre, où s'entassent les miracles du monde exotique, des tropiques, Paul cultive la terre tout comme l'Adam du Talmud, qui projetait sur la nature en entier le miracle démiurgique de la germination.

De même que cette hypostase adamique, Paul circonscrit son univers (ici affectif) par dénomination: « Rien n'était plus agréable que les noms donnés à la plupart des retraites charmantes de ce labyrinthe. Ce rocher, dont je viens de vous parler, d'où l'on me voyait venir de bien loin s'appelait LA DÉCOUVERTE DE L'AMITIÉ» (26).

En même temps, le miracle et le bonheur partagés de cet amour édénique modèlent le moi et créent la vie sociale naturelle, au rythme et bénéficiant des dons de la nature. Il s'agit ici d'un microclimat en réplique au moins par ses prémisses à celui de la colonie de Robinson Crusoé.

Forgées sur des rapports affectifs (de famille et d'amitié), les relations entre les femmes (Madame de la Tour – la mère de Virginie ; Margueritte – la Bretonne, la mère de Paul) et entre elles et les jeunes gens opposent le mode de vie sain et libre, selon les lois de la nature même, aux contraintes qui régissent la colonie de Robinson.

Selon les contours du mythe biblique, dès le début du roman se profile l'interdiction fatale, celle de ne quitter à aucun prix l'espace protecteur, du bonheur absolu, de l'île. Par conséquent, le départ de Virginie représente la transgression de l'interdiction, l'attaque à la loi suprême du bonheur, celle de la vie au sein et selon les principes de la nature. Les indices de cette clé de lecture nous semblent les réactions psychologiques : l'opposition des protagonistes à ce projet et les mauvais présages des mères.

Dans ce réseau sous-textuel de sens symbolique, la fonction maléfique du serpent est remplie par les appâts des offres proposés par la société (et acceptés par Madame de la Tour, la femme « sociale » par naissance et par éducation et donc le point faible de la famille « naturelle » de l'île).

Négation de la pureté et de l'innocence naturelle dont le gouverneur de l'île et le faux prêtre se font les porte-paroles, cette tentation entraîne la chute irrémédiable dans le péché du savoir / de la prise de conscience individuelle et sociale. Cette chute est celle de l'engloutissement dans l'hypocrisie et dans les concessions sociales.

Dans ce contexte, la mort des protagonistes n'est que l'unique dénouement possible. En réalité, l'authentique Virginie (et là son nom révèle sa portée symbolique !) meurt au moment où elle quitte l'île, tandis que Paul « l'adamique » disparaît lorsqu'il commence à lire et à apprendre.

Toute une série de symboles qui allaient faire carrière dans le répertoire romantique suggère cette lecture : l'antithèse entre l'île et le continent oppose les valeurs de la nature et tout ce qui est naturel dans l'être / l'existence aux maux des artifices et de la feintise sociale, à l'artificiel de la civilisation et de la culture. À cet égard, symboliquement, le vaisseau est converti en barque mortuaire, la tempête a la valeur punitive et expiatoire du bannissement du Paradis.

La morale du tragique sans issu de toute démarche humaine qui dépasse les limites du naturel paraît être inscrite dans l'image des deux cabanes en ruines. D'ailleurs, les ruines, marques du passé (historique ou personnel) tragique, appartiennent à un répertoire symbolique consacré par le goût et l'expérience littéraires romantiques.

Cette dimension parabolique du roman est complétée aussi par toute une autre chaîne de sens symboliques et réflexifs, envisageant la condition de l'homme social qui a perdu l'innocence et la liberté adamiques et ses relations – en tant que blanc civilisé – avec l'Autre, le créole, le sauvage.

De ce point de vue, cette œuvre publiée vers la fin de l'Époque des Lumières paraît une réplique au roman ilien du début du siècle. Ainsi, par rapport à *Robinson Crusoé* (1719), sans s'attaquer à l'essence même de l'esclavage et sans militer pour la liberté et la dignité de cet Autre, le roman de Bernardin de Saint-Pierre marque un certain progrès des mentalités du siècle.

Si par Vendredi Defoe ouvrait la série du « bon sauvage », l'écrivain français à travers l'attitude des protagonistes (dans histoire de la négresse maronne et à travers la condition de Marie et Domingue) nuance ce concept. Après de leur maître (Madame de la Tour pour Marie et Paul pour Domingue), ces deux noirs civilisés partagent le dur labeur, mais aussi les joies et les douleurs de la famille.

Par eux, Bernardin de Saint-Pierre semble promouvoir l'adoucissement de la condition de l'indigène, respecté plutôt en tant que domestique, propriété de la famille, soumis aux maîtres, mais en même temps dévoué et fidèle à ce microclimat social. Justement par la dévotion jusqu'au sacrifice suprême, typologiquement, ces esclaves ouvrent la série des domestiques fidèles, complices des maîtres dans le roman romantique historique, d'amour, psychologique.

Finalement, on pourrait conclure que cette création de Bernardin de Saint-Pierre est représentative pour le mécanisme qui engendre la coexistence des courants littéraires dans une même œuvre. Elle illustre comment au-delà du discours (classique) envisagé par l'auteur pour son public modèle, le texte crée des marques spécifiques qui vont à l'encontre de l'horizon d'attente d'un public en train de se forger, ou qui est édifié justement par de tels ouvrages de transition...

Bibliographie

- BERNARDIN de Saint-Pierre, Jacques-Henri. 1934. *Paul et Virginie*. Paris: Librairie Larousse.
- CHATEAUBRIAND, François-René de. 2009. *Œuvres complètes*. II, Paris: Editions Honoré Champion.
- ÉCO, Umberto. 1995. *Interprétation et surinterprétation*. Paris: Presses Universitaires de France.
- LAMARTINE, Alphonse Marie de. 1979. *Graziella*. Paris: Gallimard.
- SIMON, Jean-Jacques. 1967. *Bernardin de Saint-Pierre ou Le triomphe de Flore*. Paris: A.G. Nizet.
- SOURIAU, Anatole Maurice. 1905. *Bernardin de Saint-Pierre d'après ses manuscrits*. Paris: Société française d'imprimerie.
- SPAAS, Lieve. 1996. *Lettres de Catherine à son frère Bernardin*. Paris: L'Harmattan.

prof. Andreea Vlădescu, Ph.D
Spiru Haret University, Faculty of Letters
13 Ion Ghica Str., district 3
030045 Bucharest (Romania)
deea.lupu@yahoo.com

CESTA AKO INDIVIDUAČNÝ PROCES A AKO BLÚDENIE.

KOGNITÍVNO-NARATOLOGICKÉ ÚVAHY O CENTRÁLNO M SUJETE VÝVINOVÉHO ROMÁNU

Roman Mikuláš

Ústav filologických štúdií, PdF UK Bratislava

Ústav svetovej literatúry SAV

Abstrakt: Teória vnímania vidí v pohybe základný predpoklad vnímania. Hoci sa z aspektu teórie vnímania dá lokomócia chápať ako základný princíp života, boli doteraz jej výrazové formy v humanitných vedách do veľkej miery zanedbávané. Z aspektu teórie vnímania je teda cesta kľúčovou metaforou života vôbec. Motív cesty preto nájdeme v pozadí nespočetného množstva základných kultúrnych naratívov (mýtov a legend) a je metaforou, podľa ktorej konceptualizujeme náš život, aby sme zviditeľnili všetky možné druhy transformácií. Človek bežne konceptualizuje vývin ako chôdzu/postup/priebeh. „Vývoj“ je, ako je známe, zároveň základným princípom žánru vývinového románu. Táto téma predstavuje v zásade niečo univerzálne, čo sa chápe ako priebeh (v zmysle zmeny). Reprezentácie cesty, a to je základná hypotéza predloženej štúdie, naznačujú istú naratívnu „samozákonnosť“. Už životná púť antického človeka, ako sa opisuje napr. v *Odysei*, pozostávala zo zblúdenia a konečného dosiahnutia cieľa. Táto štruktúra prezrádza zákonitosť, že zblúdenie je predpokladom vývinu. Cesta je v literatúre spojená so zmenami u protagonistu, tým je ako téma univerzálne aplikovateľná a nevymedzuje sa iba na niektoré žánre. Univerzálnosť tejto témy sa rodí ale z jej principiálnej kombinovateľnosti s inými látkami alebo motívmi.

Kľúčové slová: cesta, vývinový román, vzdelanostný román, teória vnímania, kognitívna naratológia, konceptuálna metafora, Karl Phillip Moritz, Peter Handke

Abstract: The theory of perception understands movement as the basic foundation of perception. Although the theory of perception understands locomotion as the basic principle of life, the forms of locomotion in humanities have been widely disregarded so far. From the point of view of the theory of perception, *journey* is the key metaphor of life itself. Thus, the motif of journey is found in the background of a myriad of basic cultural narratives (myths and legends) and it is the metaphor that we use as a tool to conceptualize our lives in order to highlight all possible kinds of transformations. People usually conceptualize development as walk/path/journey/course et cetera. *Development* is, as we know, also the basic principle

of the genre of developing novel (entwicklungsroman). This theme is, after all, something universal that is understood as course of events (denoting a change). Representations of journey – and this is the underlying hypothesis of this paper – suggest a narrative entelechy. The life of the ancient man for example, which is marvelously described in *Odysseus*, consists of aberration and the ultimate achievement of the goal. This simple structure reveals the rule that aberration is a prerequisite of development. Journey is associated with changes within literature characters, it is universally applicable as a subject, and it is not limited only to specific genres. The versatility of this theme arises from its principal combinability with other literary themes or motifs. All these facts reflected through the prism of cognitive narratology are revealed in German-language works, such as the psychological novel *Anton Reiser* by Karl Phillip Moritz and the novel *Short Letter, Long Farewell* by the Austrian writer Peter Handke.

Keywords: journey, entwicklungsroman, bildungsroman, theory of perception, cognitive narratology, conceptual metaphor, Karl Phillip Moritz, Peter Handke

V relácii *Gültige Stimme (Platný hlas; odvysielané 23. 11. 2015 na rakúskom programe PULS 4)* odpovedal nemecký neurológ Gerald Hüther na otázku moderátora, rakúskeho herca, kabaretistu a aktivistu Rolanda Düringera, „Čo je dobrý život?“ nasledovne: „... keď sa teším na to, ako sa ďalej budem vyvíjať, nie ako zostanem takým, aký som. (...) Dobrý život vzniká prostredníctvom rôznorodosti skúseností, ktorými som prešiel.“ Hüther vo svojej výpovedi konceptualizuje vývin ako chôdzu/chod/postup/priebeh. Špecifický v jeho slovách je ale aj výraz „rôznorodosť“, ktorý sa vždy spomína v súvislosti s metaforou cesty životom (životnej púte). Christiane Schildknecht napríklad vo svojej štúdii *Die Metapher der Reise (Metafora cesty)* konštatuje: „Metafora cesty je metaforou rôznorodosti.“ (Schildknecht 2011a, 197)

„Vývoj“ je, ako je známe, zároveň základným princípom žánru vývinového románu. Táto téma predstavuje v zásade niečo univerzálne, v človeku a v živote pôvodne prítomné, čo sa chápe ako priebeh (v zmysle zmeny). Mnohé známe výroky opisujú tento princíp ako cestu: „Nedokážeš ísť žiadnou cestou, ak si sa tou cestou sám nestal.“ (Budha¹) alebo v podobnom zmysle „Ja som cesta, pravda a život.“ (Evanjelium podľa Jána, kap. 14)

Reprezentácie cesty, a to je základná hypotéza nasledovných argumentácií, naznačujú istú naratívnu samozákonnosť (Bödecker – Bauerkämper – Struck 2004, 21). Už životná púť antického človeka, ako sa opisuje napr. v *Odysei*, zostávala zo zblúdenia a konečného dosiahnutia cieľa. Táto štruktúra prezrádza

¹ Dostupné na: http://www.meehr-erleben.de/wp-content/uploads/IMG_0037.jpg

zákonitosť, že zblúdenie je predpokladom vývinu (ako je to naznačené v názve príspevku). V literatúre, v ktorej je cesta kľúčovou témou, je protagonista v pohybe, aby si rozširoval rádius svojho vedomia. Skoré príbehy ako *Gilgameš* alebo *Odysea* majú rovnakú štruktúru. Ich hrdinovia sú na cestách, aby sa zmenili. Eric Leed tento princíp opisuje celkom presne: „Kto cestuje, mení svoju pozíciu, otvárajú sa mu nové dojmy a cestujúci tým nadobúda rozšírenie obzoru.“ (Leed 1993, 73)

Cesta je v literatúre spojená so zmenami u protagonistu, tým je ako téma univerzálne aplikovateľná a nevy-medzuje sa iba na niektoré žánre. Univerzálnosť tejto témy sa rodí ale z jej principiálnej kombinovateľnosti s inými látkami alebo motívmi. Základná výstavba vývinového románu spočíva práve v tom, že sa vývin protagonistu stvárnjuje ako cesta. Aj podľa C. G. Junga sa proces individuácie dá opísať ako cesta s cieľom v indivíduu samom (Jung 1991, 116). Avšak nie iba život, ale aj zrod a smrť sa zväčša konceptualizujú ako cesta. Zviditeľňujú to idiómy ako „prísť na svet“, resp. „vydať sa na poslednú cestu“ alebo „posledná púť“ a pod.

PREMISY TEÓRIE VNÍMANIA

Teória vnímania vidí v pohybe základný predpoklad vnímania. Gregory Bateson tvrdí: „To, čo sa nemení, nemôžeme vnímať, pokiaľ nie sme schopní pohybovať sa v relácii k tomu.“ (Bateson 1987, 120) Aj James Gibson zdôrazňuje, že vnímanie sa musí chápať ako mobilný výkon, resp. že lokomócia je podstatným predpokladom nášho vnímania (Gibson 1982, 240). Úlohu lokomócie pre vnímanie preto nemožno v žiadnom prípade nadhodnotiť.

Hoci sa z aspektu teórie vnímania dá lokomócia chápať ako základný princíp života, boli jej výrazové formy v humanitných vedách doteraz do veľkej miery zanedbávané. Eric Leed preto správne pozoruje: „Každý, kto sa raz pokúšal zaoberať sa dôsledkami skúsenosti cestovania a pohybu na ľudské vnímanie a ľudské myslenie, stojí zoči-voči frustrujúco malému množstvu textov, ktoré by mu mohli ponúknuť nejaké záchytné body.“ (Leed 1993, 68) Pre Jürgena Kagelmanna napríklad neexistuje ani žiadna explicitná psychológia cestovania. Aj sociologické výskumy k tejto téme označuje za minimálne (Hahn – Kagelmann 1993). V globálnom aspekte sa literatúra týkajúca sa tejto témy dá považovať za deficitnú, a preto ani neexistuje príslušná výskumná tradícia.

To je vzhľadom na závažnosť témy do istej miery kuriózný stav, keďže už Aristoteles vo svojej práci *O duši* (1794) píše o tom, že rastliny nemajú vnímanie, lebo nemajú schopnosť lokomócie. V logickom dôsledku to znamená, že

vnímanie je možné iba za predpokladu lokomócie². To je zároveň jedna z najdôležitejších premís súčasnej teórie vnímania. Lokomócia predstavuje ale aj kognitívnu schému, s ktorou musíme vždy rátať a ktorá podstatne ovplyvňuje naše vnímanie.

Aj vnímanie seba a sebaopoznanie je preto možné iba v pohybe (pohyb v zmysle Aristotela znamená životnú kondíciu). V tomto chápaní vnímanie presnejšie znamená vnímanie zmien v podobe rozdielov. Bateson vzťah *zmeny* a *rozdielu* objasňuje nasledovne: „Rozdiely sú v zmysle ich podstaty relácie, a preto nie sú lokalizované v čase alebo priestore.“ (Bateson 1987, 122) Naše zmyslové a mentálne systémy „vedia narábať iba s *udalost'ami*, ktoré môžeme označiť ako *zmeny*“ (122). Týmto je objasnený pomer medzi zmenou a rozdielom, inými slovami, zmyslové orgány človeka dokážu realizovať iba informácie o rozdieloch (v zmysle Georga Spencera-Browna) a rozdiely musia byť kódované ako udalosti (teda zmeny v čase a priestore), aby sa vôbec dali vnímať (Bateson 1987, 90).

Každý príbeh rozpráva o udalostiach, inak by príbeh ako taký nefungoval.³ Udalosť podľa Batesona znamená, že sa niečo mení. Dalo by sa aj povedať, že príbeh vyjadruje zmeny. Príbeh ako realizácia sledu udalostí je organizovaný podľa jedného zásadného vzoru, ktorý je štruktúrnym fundamentom všetkých udalostí, má začiatok, jadro a záver – a iba v tejto triáde sa dá hovoriť o celku.⁴

Podľa premís teórie vnímania je pre vnímanie rozhodujúca nie intenzita perturbácie, ale zmena intenzity. Preto sa hovorí aj o adaptácii perturbácií. Celkom jasne o tom uvažoval aj Viktor Šklovskij a na základe toho kreoval pojem *ozvláštnenie* (*ostranjenje*). Estetické vnímanie je podľa neho možné iba prostredníctvom ozvláštnenia, teda zmeny. To znamená, že v estetickej komunikácii sa vnímajú iba informácie, ktoré sa v komunikácii všedného dňa nevnímajú.

Často sa zdôrazňuje, že aj cesty človeka senzibilizujú, podobne ako ozvláštnenie prostredníctvom zintenzívnenia vnímania (Leed 1993). Človek vníma iba to, čo prostredníctvom ľudských kritérií dokáže určiť. Repertoár takýchto kritérií sa dá zväčšovať každou dostatočne intenzívnou zmenou východisko-

² Lokomócia zodpovedá prvému zo štyroch druhov vlastných pohybov, ktoré Aristoteles rozoznáva, a tento pohyb označuje ako *Schwingung im Ganzen* (*Fortbewegung*). K tomu porovnaj Aristoteles (1794, 32, 34 – Inhalt Drittes Hauptstück).

³ Peter Handke napríklad experimentuje s touto zásadou a je istým spôsobom zvláštny prípad. Jeho príbehy z veľkej časti pozostávajú z opisov fenoménov.

⁴ Napr. pády alebo aj isté druhy udalostných športov, napr. skoky do vody, sa referujú podľa triadickéhó schémy. V pamäti sa zachováva táto triadická štruktúra (napr.: „Skok do vody se skládá z odrazu, letu vzduchem a dopadu do vody.“ /citované podľa www.plaveckaskolauh.cz/).

vých parametrov v čase a priestore – tu sa estetická komunikácia dá porovnať s cestovaním – oboje spĺňa funkciu senzibilizácie voči rozdielom (rozdiely sú podľa konštruktivistických premís základnými výstavbovými jednotkami nášho orientačného priestoru).

MOTÍVY CESTY

Z aspektu teórie vnímania je cesta teda kľúčovou metaforou života vôbec. Vyjadruje zmenu, proces, prekonávanie existujúcich štruktúr, dosahovanie cieľov v nových priestoroch konania a rozvoja vlastnej osobnosti. Cesta v zmysle lokomócie je špecifickým konceptom definovania svojich individuálnych postojov a situovania sa v nových konatívnych a komunikačných kontextoch. Motív cesty preto nájdeme v pozadí nespočetného množstva základných kultúrnych naratívov (mýtov a legiend) a je metaforou, podľa ktorej konceptualizujeme náš život, aby sme zviditeľnili všetky možné druhy transformácií (porovnaj Leed 1993, 17). Tým sa obsiahne životný princíp, vyjadrený vo výrokoch ako život je pohyb (Aristoteles) alebo konvenčných idiómoch život je zmena, ktorý ale odkazuje na iný princíp. Tento princíp sa dá opísať ako kreovanie súvislostí. Leed píše o „usúvzťažňovaní vecí, ktoré sú vo vedomí a v imaginácii oddelené...“ (Leed 1993, 307). V Grillparzerovej novele *Der arme Spielmann (Chudobný muzikant)* nájdeme nápadne podobné vyjadrenie, ktoré cituje aj P. Handke: „Trasiem sa od túžby po súvislosti.“ (Handke 1984a, 100) Pre Ch. Schildknechtovú aj tento aspekt priamo súvisí s motívom cesty a s odkazom na význam metafory cesty u Schopenhauera, konštatuje: „Ruka v ruke s pohybmi spôsobenými cestou ide sukcesívny rozklad jednotlivých predmetov pozorovania v priestore a čase.“ (Schildknecht 2011a, 200) Tento synoptický význam si však všíma aj u Herdera:

V tomto kontexte slúži metaforika cesty u Herdera primárne akcentovaniu formy poznania, ktorá sa ako druh analogického poznania usiluje o odкрытие recipročných vzťahov a interdependencií fenoménov medzi sebou, takže je v protiklade k logickému mysleniu a jeho segmentačným nárokom. (Schildknecht 2011a, 202–203)

Cestovanie má aj iné dôsledky, ktoré primárne nesúvisia s cieľným nadobúdaním nových skúsenostných možností, ale znamenajú v prvom rade vzdialenie sa od poznaného. Rozhodujúci je pritom aspekt získavania odstupe od známych kondícií uvažovania a konania bez ohľadu na to, čo je cieľom tohto procesu. Príznačne tento model vyjadruje Kafkova parabola *Odchod (Der Aufbruch)*:

Rozkázal som, aby vyviedli môjho koňa z maštale. Sluha mi nerozumel. Sám som preto išiel do maštale, osedlal koňa a vysadol naňho. V diaľke som počul trúbku, spýtal som sa ho, čo to znamená. Nič nevedel a nič nepočul. Pri bráne ma zastavil

a spýtal sa: „Kamže ide pán?“ „Neviem,“ povedal som, „iba preč odtiaľto, iba preč odtiaľto. Stále preč odtiaľto, iba tak môžem dosiahnuť svoj cieľ.“ „Vieš teda, aký máš cieľ?“ spýtal sa. „Áno,“ odpovedal som, „ved’ som to povedal: ‚preč odtiaľto‘ – to je môj cieľ.“ „Nevzal si si žiaden proviant,“ povedal. „Žiaden nepotrebujem,“ povedal som, „moja cesta je taká dlhá, že by som musel zomrieť hladom, keby mi na ceste nič nedali. Žiaden proviant mi nepomôže. Našťastie je to vskutku mimoriadna cesta.“ (Kafka 1970, 320f.)

E. Leed si všima oslobodzujúce a očisťujúce pôsobenie lokomócie na psychiku a z toho vyplývajúci efekt, ktorý cestujúce individuum „môže senzibilizovať pre veci okolo neho“ (Leed 1993, 305).

Aj pre Herdera symbolizuje cesta vedomé zavrnutie etablovaných systémov a stáva sa plochou pre pochybnosti a kritiku:

23. mája/3. júna (údaje sú podľa juliánskeho, resp. gregoriánskeho kalendára) som z Rigy odcestoval a 25. mája som sa vydal na more, aby som išiel, ktovie kam. Veľká časť životných udalostí skutočne závisí od zhody náhod. A tak som prišiel do Rigy, tak aj do môjho úradu duchovného a tak som oň aj prišiel; a tak som sa vydal na cesty. Nepáčil som sa sebe samému ako spoločník v kruhu, v ktorom som bol; ani v izolácii, ktorú som si sám naordinoval. Nepáčil som sa sebe samému ani ako školský učiteľ, táto sféra bola pre mňa príliš stiesňujúca, príliš cudzia, príliš nevhodná a ja pre túto sféru príliš široký, príliš cudzí, príliš zaneprázdnený. Nepáčil som sa sebe samému ako občan, pretože môj domáci spôsob života mal obmedzenia, málo podstatných výhod a planý, často odporný pokoj. A napokon najmenej ako autor, kde som rozpútal chýr, ktorý bol môjmu stavu tak málo prospešný, ako aj pre mňa osobne chúlостivý. Všetko mi bolo protivné. (Herder 1967, 343)

Predovšetkým v období romantizmu sa cestovanie vnímalo ako prejav slobody a príznačným spôsobom sa tento motív uplatňoval aj v umení. Usúvzťažnenie slobody a cestovania sa stalo toposom. Samozrejme sa pri sledovaní danej témy dá ísť aj ďalej do minulosti. V našom kultúrnom prostredí privilegium cestovania znamená jeden z najdôležitejších aspektov vývoja idey slobodného a sebaurčeného individua. Na druhej strane obmedzenie slobody cestovania je vždy príznakom reštriktívnych totalitných systémov.

LITERATÚRA A CESTA

Koncepčná blízkosť literatúry a cestovania sa dá celkovo iba ťažko prehliadnuť. Táto blízkosť je vyjadrená dvoma konvenčnými metaforami, a to *cesta životom* a *kniha života*, a je položená na základoch štruktúrálnej ekvivalencie.

V literatúre nájdeme početné príklady potvrdzujúce, že cestovanie a literatúra zohrávajú pre dané individuum podobnú úlohu. Podľa tejto ekvivalencie je vykonštruovaný aj životný príbeh Antona Reiserera v rovnomennom románe Carla Philippa Moritza. Oboje preňho porovnateľným spôsobom otvára alternatívy a možnosti získať odstup od prežívanej skutočnosti a zariadiť sa, resp. orientovať sa v priestore mimo nej. Cesta a literatúra umožňujú reflexiu aj sebareflexiu, čím sa zviditeľňuje kontingentnosť akéhokoľvek konania a akéhokoľvek konštruktívneho poznania sveta. Tým sa dostáva kontingentnosť ako univerzálny aspekt ľudskej skúsenosti do centra pozornosti. Preto ani neprekvapuje, že najznámejšie príbehy našej kultúry majú v princípe triadickú štruktúru cesty: odchod – pohyb v časopriestore – návrat.

VÝVINOVÝ A VZDELANOSTNÝ⁵ ROMÁN AKO ŽÁNER

Pojem vývinový román sa zvykne používať ako strešný pojem pre vzdelanostný a výchovný román. Opisuje vývin protagonistu, spôsob, ako sa rozvíjajú jeho dispozície a ako sa prostredníctvom interakcie s rôznymi vonkajšími faktormi zdokonaľuje. Konštruje sa teda ilúzia (individuálneho) pokroku, pridaných osobnostných hodnôt a procesu zdokonaľovania. Ale už zo štruktúrálnej analógie s cestovaním vyplýva, že tento pokrok sa už z princípu musí prejavovať ako iluzórny. Protagonista môže byť iba relatívne (vývinovo) niekde ďalej, v samotnej podstate je iba niekde inde. Na to už jasne upozornil Kafka vo svojej parabole. Je teda celkom možné, že pochopenie iluzórneho charakteru idey o kolektívnom či individuálnom pokroku a zároveň pochopenie principiálnej kontingentnosti akejkoľvek životnej skúsenosti spôsobilo, že sa klasické vývinové romány v duchu weimarskej klasiky už v 20. storočí v podstate neobjavujú. Čo sa ale naďalej objavuje, sú rôzne motívy a naratívne schémy, ktoré boli platné vo vývinovom románe.

Pojem vzdelanostný román zaviedol, ako je známe, Wilhelm Dilthey začiatkom 20. storočia. Neskôr bol tento pojem vystavený ostrej kritike (porovnaj Köhn 1968; 1969; Jacobs 1972). Kontúry diskusie okolo tohto pojmu z konca 60. rokov 20. storočia sa na tejto ploche nedajú detailne ozrejmiť, ale mož-

⁵ Pojem vzdelanostný román, ktorý týmto ponúkam do diskusie, je odvodený od pojmu „vzdelávací román“, ako ho zaviedla Nora Krausová v kapitole *K teóriám o vývine epiky* v publikácii *Otázky prózy* (1962, 53). Alternatívne označenie „iniciačný román“ neobsahuje kľúčový aspekt „vzdelania“, resp. „vzdelanosti“, čo ho diskvalifikuje. Krausovej riešenie zasmení uhol pohľadu a evokuje vzdelávaciu „funkciu“ tohto žánru, čo však nezodpovedá realitám a žánrovým špecifikám nemeckého označenia *Bildungsroman*.

no konštatovať, že samotný pojem *Bildung* (vzdelanie/vzdelanosť) je zdrojom a predmetom kritického prehodnocovania. Lothar Köhn na početných príkladoch z novej literatúry dokázal, že pojem vzdelanostný román je nepoužiteľný, avšak klasického vzdelanostného románu *Wilhelm Meister* od J. W. Goetheho sa jeho argumenty netýkajú, pretože práve pojem vzdelanosti v kontexte Goetheho tvorby zohráva podstatnú úlohu. To isté sa dá vo všeobecnosti tvrdiť o nemeckej kultúre 18. a 19. storočia.

V mnohých vzdelanostných románoch patrí motív cesty ku konštitutívnym prvkom. Toto pozorovanie je pochopiteľné hlavne z toho aspektu, keď si uvedomíme, že vzdelanie bolo hlavným motívom cestovania v období, keď vzdelanostné romány vznikali. Takzvané *Bildungsreisen* (vzdelávacie cesty) dosahujú v 19. storočí svoj kulminačný bod. Aj v kontexte *Grand Tour*, resp. *kavalierskej cesty* bola vzdelanosť ústredným motívom. Preto v románe *Wilhelm Meister* nájdeme v liste Wernera Wilhelmovi (5. kniha, 2. kapitola *Wilhelm Meisters Lehrjahre*) nasledovnú pasáž: „Teraz sa maj dobre! Užívaj si život na cestách a tiahni tam, kde to bude pre teba zábavné a užitočné. Skôr ako za pol roka ťa nebudeme potrebovať; preto sa môžeš poobzerať po svete, ako sa ti to bude páčiť: pretože najlepšie vzdelanie získa bystrý človek iba na cestách.“ (Goethe 1873, 10)

Z pojmu vzdelanosť vznikla mentálna schéma v podobe istého interpretačného vzoru. Nejde o novú schému na obsiahnutie individuálneho života, ale o interpretačnú schému pre život z perspektívy individuality. Týmto spôsobom a v zmysle perspektívy individuality sa vzdelanosť stáva symbolom „individuálneho vývinu“, teda symbolom rozvíjania individuálnych dispozícií, seba-vzdelávania, vývinu vo vlastnej réžii. To, samozrejme, iba potvrdzuje predstavu individua zodpovedného za vlastné konanie, človeka, ktorý sa dokáže vymaniť z obmedzení platných systémov povedzme aj v podobe túžob v prípade Antona Reiseru z románu Karla Philippa Moritza. Dejová schéma cestopisného románu je zjavne veľmi vhodná na naratívne stvárnenie životnej púte ako sukcesivity skúseností.

CESTA AKO METAFORA

Metafory ponúkajú celý rad možností konceptualizácie abstraktných domén. Jednou z nich je metafora cesty. Lakoff a Turner často odkazujú na konceptuálnu metaforu ŽIVOT JE CESTA. Podľa nich život konceptualizujeme ako cestu, čo sa prejavuje aj v konvencionalizovaných metaforách ako *životná púť*, *cesta životom* alebo *súpútnik*.

Ale aj o metaforách samotných sa dá hovoriť iba metaforicky na podklade konceptu cesty. Aristoteles používal pojem *trope*, čo je etymologicky odvodené

z gréckeho τρόπος (tropos), čo znamená buď *obrat/zvrat*, alebo aj *smer*, alebo *cestu*. Tým sa stáva koncept cesty určujúcou sémantikou uvažovania o metafore vôbec, pretože na základe jej kognitívnej štruktúry sa metafora cesty veľmi elegantne dá využiť na zviditeľnenie epistemických fenoménov. Christiane Schildknechtová to formuluje nasledovne: „Metafora cestovania reflektuje mnohoročné aspekty základných ľudských duševných stavov a sprostredkúva teoretické poznanie, ako aj praktické skúsenosti sveta ľudského života...“ (Schildknecht 2011b, 305) Mimoriadne zaujímavé je Schildknechtovej zamyslenie sa, či metafora cesty nie je vo filozofickom zmysle skôr metaforou zastierania „neplánovaného potulovania sa fantázie“ (Schildknecht 2011a, 208). Schildknechtovej otázka motivuje k zvažovaniu medzi dvoma formami lokomócie, jednak môže ísť o intendovaný pohyb za istým cieľom, jednak ale môže ísť o neplánovité blúdenie. Tieto varianty naznačené v názve môjho príspevku pomerne presne zodpovedajú už spomínaným vývinovým románom Goetheho a Moritza.

Cesta je teda koncept, ktorým sa konvenčne vyjadruje život. Takúto „cestu životom“ reflektuje napr. už Joseph Campbell (2011, originál 1949) vo svojich úvahách o tzv. hrdinskej ceste (*Heldenreise*). V tomto žánri identifikuje všeobecne platný konštrukčný princíp mytologického naratívu, pretože sa s ním môžeme stretnúť v každej kultúre a v každej historickej epoche.

Naratívne obsiahnutie životnej skúsenosti je kľúčová kultúrna kompetencia. Súvislosť medzi tropikou a naratívom cesty životom sa dá vysvetliť tým, že narácia je jedným z najdôležitejších nástrojov na spracovanie kontingentnosti skutočnosti a na druhej strane predpokladá vitálny (existenciálny) vývinový proces (zmeny).

Iniciačné cesty do cudziny v inštitucionalizovanej podobe (ako *Grand Tour*) dnes už neexistujú (existujú ale iné, funkčne a štrukturálne analogické inštitúcie), v literatúre však stále nachádzame ich základnú štruktúru. Cudzina je koncipovaná ako prechodná fáza, ako kríza, nie ako cieľová destinácia. Protagonisti sa v cudzine spravidla nachádzajú v stave krízy. A aj v Goetheho románe *Wilhelm Meister* (8. kniha, 1. kapitola) sa dočítame: „Všetky prechody sú krízy...“ (Goethe 1870, 227) Koncept vývinu sa naratívne realizuje ako prekonávanie kríz.

V koncepčnom systéme zohráva percepčná schéma „cesta“ v zmysle lokomócie dôležitú úlohu. Preto aj metaforický systém je bohatý na trópy, ktoré sú postavené na tejto schéme, čo využíva v konečnom dôsledku aj žáner vývinového románu, v ktorom sa život a životná skúsenosť konceptualizuje a naratívne stvárňuje ako cesta. Táto štruktúracia (cesta ako vývinový proces) sa dá rôznym spôsobom kultúrne špecificky a situatívne variovať.

Zásadnejšia ako tieto kultúrne špecifické variácie schémy je psychologická a senzomotorická štruktúra tela ako prostriedku poznávania sveta. Hlavný záujem súčasného výskumu kognitívnych vied sa týka tak otázky kognitívno-

-biologických predpokladov, ako aj kultúrne špecifickej rôznorodosti realizácie týchto predpokladov v životnej praxi. Faktom ale je, že vnímanie a tvorba konceptov predstavujú rôzne a operatívne izolované moduly a ich interakcia prebieha nevedome. Pojem kognitívneho nevedomia (*cognitive unconsciousness*) sa objavuje aj u Lakoffa a Johnsona. To neznamená nič iné ako to, že senzomotorické vybavenie človeka je základným faktorom, ktorý primárne určuje spôsob, ako tento svet konceptualizujeme. To ďalej znamená, že iné koncepty v podstate nepoznáme, poznáme iba ich početné deriváty.

SCHEMATA, FRAMES, SCRIPTS

Cesta sa nechápe iba ako téma, a to je jedno z východísk predmetnej argumentácie, cesta sa stáva zároveň štruktúrujúcim momentom narácie. Tu sa stretávajú dva významy pojmu sujet – raz ako téma a raz ako schéma narácie. V tomto strete do diskusie vstupuje teória schém a teória rámcov. Schémy vzťahujúce sa na literatúru, a taký je súčasný konsenzus, sú kultúrne a časovo špecifické. Literatúra v tomto zmysle podáva svedectvo o rámcoch (*frames*), podľa ktorých sa spoločnosti diferencujú, štruktúrujú a organizujú. Na strane recepcie umožňuje poznanie rámcov porozumenie vôbec. Rámce predstavujú štruktúry, podľa ktorých sa organizujú naše skúsenosti.

Môžu rozpútať istý druh konania, s ktorým sa dá za istých predpokladov počítať. Istý rámec sa aktivuje až v konkrétnych situáciách a ponúka minimálne, ale zato dostatočné množstvo informácií, ktoré sú potrebné na zorientovanie sa v danej situácii. Mnohokrát sme však konfrontovaní s nedostatočným množstvom informácií. Preto sa musia aktivovať vedomostné štruktúry, ktoré potom zasahujú do komunikácie, aby to, čo sa vníma a komunikuje, robilo dojem zmysluplnosti a koherentnosti (Minsky 1988, 257).

Teória schém (Semino 1997) sa venuje práve tejto základnej recipročnej štruktúre interakcie, ktorá určuje každý druh komunikácie, ovplyvňuje teda aj textovú komunikáciu. Teória schém zaviedla pojem *kognitívnej schémy* v zmysle štruktúry znakov predmetov alebo faktov. Prostredníctvom týchto štruktúr sa rozoznáva daná entita a tým sa stávajú prvkom systému vedenia (vedomostí), ktorým(i) definujeme náš svet. Tieto schémy pôsobia aj v prípade porozumenia textov, hlavne takých, ktoré sú kultúrne stabilizované alebo konvencionalizované: „Kognitívne schémy akceptujeme ako prvky poriadku vo vnútri sémantických sietí, ktoré umožňujú integrovať nové skúsenosti do existujúcich systémov poznania.“ (Mandl – Reiserer 2000, 96)

Dôležitú úlohu v rámci schém zohrávajú tzv. *scripts* (scenáre). Pojem *script* v tomto význame zaviedli v roku 1977 Roger Schank a Robert P. Abelson.

son. Podľa nich je *script* modelom (mentálnou reprezentáciou) prototypických situácií alebo scén (udalostných sekvencií). Skripty redukujú očakávania a minimalizujú nesprávne interpretácie. Často sa ale schémy a skripty používajú ako synonymá. Obe sú kultúrne determinované, organizujú naše vnímanie a naše porozumenie, riadia našu pozornosť, odkazujú nás na fakty, ktoré už poznáme, atď. Základná myšlienka za týmito pojmami vyplýva z pozorovania, že skúsenosti vznikajú vždy na podklade už existujúcich aktívnych štruktúr poznania, ktoré sú uchované v pamäti.

KOGNITÍVNA NARATOLÓGIA

Kognitívna naratológia sa zaujíma o spomínané psychologické kategórie *frames* a *scripts*, nimi chce opísať to, čo sa deje, keď sa veci a fakty komunikujú prostredníctvom príbehov. Skúma hlavne, akým spôsobom tieto kategórie organizujú recepcný proces.

Naratológovia sa zhodujú v názore, že príbehy sa vyznačujú istým repertoárom opakujúcich sa štruktúr. Až na základe týchto štruktúr sa z udalostí stávajú príbehy. Tým sa myslí istý prototypický priebeh udalostí. Keď ľudia rozprávajú príbehy, tvoria ich na podloží naratívnych konvencií uložených v pamäti. Pritom sa ich pridržiavajú viac-menej nevedome. Špecifická úloha takejto naratívnej štruktúry spočíva v prvom rade v tom, že recipienti vytvoria jej abstrakciu v podobe metaštruktúry. V tomto kontexte naratológia používa pojmy *textová schéma* alebo *naratívna schéma*.

Naratívna komunikácia sa dá opísať ale aj v súvislosti s ľudskými perцепčnými dispozíciami. Zmyslové orgány človeka predstavujú (operatívne) izolované moduly. Tieto nie sú schopné vnímať veci a fakty ako také, ale sú schopné vnímať iba rozdiely, ktoré sú abstrakciou zmien, teda rozdiely vzhľadom na iné veci a fakty. Tieto rozdiely, resp. tieto zmeny perturbácií sa v kontexte teórie vnímania opäť prehodnocujú a aj preto Heinz von Foerster jasne konštatuje:

... ukazuje sa, že sa teória kognitívnych procesov nedá vyvinúť iba zo senzoriky samej. Je nutné integrovať do uvažovania motoriku, pretože až korelácia pohybu so zmenami zmyslových vnemov, ktoré boli týmto pohybom spôsobené, umožňuje konštrukciu koherentných a stabilných predstáv. (Foerster 2000, 56ff.)

V ostatných rokoch boli opakovane podniknuté úsilia o opis narácie z aspektu biologickej podmienenosti perцепčnej aktivity recipienta. Podľa príslušných premís týchto skúmaní sú pre porozumenie narácie významné tie kognitívne štruktúry, ktoré sprevádzajú ľudské skúsenosti, ako sú motívy, potreby a emócie (Fludernik 1996, 17ff.).

V naratívnom móde ľudského myslenia vidí naratívna psychológia najdôležitejšiu stratégiu spracovania a uchovávaní informácií:

Ľudia, ako sa zdá, sa vyjadrujú hlavne prostredníctvom príbehov, smerom k iným, ale aj smerom k sebe samým. Keď chceme porozumieť, ako sa ľudia správajú, aké vzťahy fungujú a ako pracuje spoločnosť, ich narácie poskytujú väčšinou uspokojivé odpovede. Sú výnimočne efektívne pri uvádzaní dôvodov životných zmien v časovom priebehu. (McAdams 2013)

Otázka ale znie, v akej podobe komunikačne a funkčne súvisia kognitívne štruktúry s naratívnymi štruktúrami. Môžeme sa pýtať ale aj inak, a to ako sa príbehy recipujú a ako sa produkujú v súvislosti s ľudským myslením všeobecne (porovnaj László 2008). Vychádzame pritom stále z predpokladu, že veľká časť ľudskej skúsenosti sa realizuje v príbehoch.

CESTA AKO PREDMET VÝSKUMU V LITERÁRNEJ VEDE

Akcentovanie mimoriadneho významu lokomócie patrí k pevným súčasťiam všetkých úvodov do tejto témy. Vždy vyjadruje to isté: omniprezentnosť témy cesty v literatúre.

Dejová schéma cestopisného románu, ktorá bola ústredným elementom tradičných dobrodružných príbehov, sa ukázala ako mimoriadne vhodná na stvárnenie životného príbehu (životnej púte) protagonistov v podobe zastávok, ako adícia skúseností, ako proces vývoja alebo dokonca ako študijná cesta. Motív cesty je v literárnej tradícii veľmi starý. Štruktúra mnohých romantických diel zodpovedá štruktúre cesty a je tvorená v analógii k sebarealizácii. V centre pozornosti sa nachádzajú kognitívne komponenty ako proces získavania seba-poznania a autoreflexie. Tieto implikácie motívu cesty majú teda jednoznačné epistemické podhubie.

Z vyššie uvedených dôvodov vystupuje motív cesty do popredia hlavne vo vývinových románoch. Dobre rozvinutá je schéma vývinového románu aj v próze 60. rokov 20. storočia, v čase, keď sa rozprúdila žánrovo-poetická debata okolo vzdelanostného románu. V tomto kontexte možno spomenúť aj Petra Handkeho a jeho špecifickú percepciu a stvárnenie priestoru, ktorá ústí do zvýšenej pozornosti voči súvislostiam zdanlivo nesúvisiacich predmetov v priestore. Táto tendencia u Handkeho a iných autorov pretrváva aj neskôr. Predovšetkým skúsenosť hyperkomplexity a neobsiahnuteľnosti sveta, ako sme to už pozorovali u Antona Reiserera, sú kľúčové aspekty postmodernej literatúry. V tejto súvislosti možno spomenúť aj diela Ch. Ransmayra *Die Schrecken des Eises und der Finsternis* (2003); *Der fliegende Berg* (2006) alebo Petra Hand-

keho *Die morawische Nacht* (2008). V súvislosti s touto existenciálnou skúsenosťou predstavuje motív cesty analógiu k hľadaniu samého seba. V analýzach Emila Davida Crousa sa preto dočítame nasledovné: „V nemeckej postmodernej literatúre, predovšetkým v nemeckej popovej literatúre, sa (...) dá sledovať, ako (...) motív cesty nadväzuje hlavne na tému hľadania samého seba.“ (Crous 2014, 7) Hoci cesta ako téma naznačuje, že v danom prípade pôjde s veľkou pravdepodobnosťou o vývinový román.

Percepciou a stvárnením priestoru sa zaoberal aj M. Merleau-Ponty, ktorý píše:

Vnímanie priestoru nepredstavuje žiadnu zvláštnu triedu „stavov vedomia“ alebo úkonov, jeho modality sú vždy výrazom celého života subjektu a energie, ktorou sa tento subjekt orientuje cez svoje telo a cez svoj svet do budúcnosti. (Merleau-Ponty 1966, 329)

Táto problematika sa dá v jej jednotlivých aspektoch celkom dobre rozobrať na podklade románu *Anton Reiser*. Reiser vníma príkoria ako obmedzenia, ako priestorový tlak. Na miestach, kde sa práve nachádza v situáciách krivdy a ponižovania, pociťuje úzkosť. To veľmi neprekvapuje, pretože strach v jeho nemeckej podobe *Angst* má svoj etymologický pôvod v latinskom slove *angustus* či *angustia* označujúcom úzkosť alebo tieseň.⁶ Úzkosť blízkeho a stiesňujúceho je Reiser nútený prekonať odchodom a realizuje ho vždy tak, že si hľadá otvorené priestory s veľkým horizontom (Moritz 1996, 330). Táto túžba po odstupe a nadhľade spojená s jej oslobodzujúcim potenciálom sa prejavuje v situáciách, v ktorých je Anton Reiser v stave podobnom tranzu⁷, v situáciách, v ktorých pociťuje vznešenosť a ktoré sa dejú na vyvýšených miestach, napr. kazateľnica alebo katedra (Moritz 1996, 260). Tieto priestorové skúsenosti majú bezprostredný dosah na Reiserove rozhodnutia. Anton je stále na cestách, predovšetkým vo voľných otvorených priestoroch v prírode, ktoré mu otvárajú perspektívu, kde sa môže poznávať a cítiť, kde sa v pohybe môže konfrontovať s princípom pomínutelnosti⁸ (Moritz 1996, 276).

⁶ Ďalšie odkazy: zápodogermánsky: *angusti* (*Angst*; strach), *angu* (*eng*; úzky); indogermánsky: *ang^hu-* (*eng*; úzky); latinsky *angustus* (*eng*; úzky); Pôvod slovenského slova strach je iný, pochádza zo staroslov. **strogъ* vo význame surový, ostrý, strohý; zahustený, resp. stuhnutý, nehybný (pozri: *Slovník etymologický jazyka polského* 1924, 517-518; pozri aj *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, 2015, 557)

⁷ Aj etymológia tohto slova súvisí s cestou: angl. *trance* < starofr. *transe* = prechod; *transir* = prejsť, odísť < lat. *transire* prechádzať, prejsť (porovnaj *Duden 07/Herkunft*, 2006; porovnaj aj *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, 2015, 662).

⁸ Slovo tranz znamená okrem prechodu z jedného miesta na druhé aj smrť; resp. prechodný stav medzi životom a smrťou (porovnaj *Duden 07/Herkunft*, 2006; porovnaj aj *Stručný etymologický slovník slovenčiny*, 2015, 662).

Reiser sa stále pohybuje smerom hore, má záľubu vo všetkom, čo je hore, čím sa dá ozrejmiť aj jeho túžba po výhľade a nadhľade (Moritz 1996, 318). Tento fakt Christiane Schildknechtová označuje ako modifikáciu metafory cesty a hovorí, odkazujúc na Schopenhauerove kľúčové dielo *Die Welt als Wille und Vorstellung* (*Svet ako vôľa a predstava*), o jej význame ako o prejave sebazpoznávania:

Paradigmatické pre vnútorný pohyb smerom hore... v zmysle povznesenia myšlienok a tým pre formy sebazpoznania je už prvý opis cesty na horu podniknutej bez vonkajšieho účelu. (...) Namáhavé dosiahnutie vrcholu korešponduje s útrapami v snahách dosiahnuť duševné výšky. (...) Vyvýšená pozícia dosiahnutá telesným úsilím výstupu na horu spojená s horizontálnym výhľadom je v dôsledku toho interpretovateľná ako metaforický odkaz na vyvýšený postoj dosiahnutý „z moci ducha“, ktorý vynikajúcim spôsobom umožňuje čisté obsiahnutie všetkých častí veľkého, pestrého, jagajúceho sa obrazu v kontemplatívnom postoji: synoptický pohľad, v ktorom neplatí sukcesívna štruktúra predchádzajúceho a nasledujúceho vo veciach v priestore a čase v prospech epistemickej synchronnosti. (Schildknecht 2011a, 199–200)

Odstup, vzdanie sa poznaného a prekonanie úzkostí v systémoch, v ktorých sa nedokáže precítiť a ktorým nedokáže rozumieť a byť v nich porozumený, je pre Reiseru zásadnou intenciou jeho lokomócie. V pohybe si zabezpečuje svoju existenciu.

Tento moment je pre vývinový román ako žáner konštitutívny, pretože spĺňa aj funkciu derealizácie⁹: „Máme sa nad tým čudovať, keď zmena miesta tak mnohotvárnym spôsobom prispieva k tomu, že na to, na čo neradi myslíme ako na niečo reálne, môžeme zabudnúť ako na *sen*?“ (Moritz 1996, 93) Derealizácia je opäť fenoménom, ktorý je nápadne často prítomný aj v Handkeho textoch. Peter Handke síce nenapísal žiaden vývinový román v klasickom zmysle, ale zaujímavým spôsobom experimentoval s možnosťami tohto žánra. V románe *Krátky list na dlhú rozlúčku* Handke využíva základné stavebné prvky vývinového románu, ako je štruktúra cesty a do istej miery uspokojujúce rozuzlenie príbehu.

Handke využíva citáty z Antona Reiseru ako mottá, ktoré by mali odkazovať na motív cesty ako centrálného komponentu príbehu. Lokomócia aktivuje

⁹ Ide o „abnormálne vnímanie prostredia, keď má percipient dojem, že sa mu všetko javí vo zvláštnom svetle, známe prostredie percipient nedokáže s istotou identifikovať“ (pozri *Lexikon der Psychologie*, 2000: dostupné na: <http://www.spektrum.de/lexikon/psychologie/derealisation/3265>).

percepčnú schému cesty v zmysle rámca, v ktorom sa deje autoreflexia vlastných percepčných schopností hrdinu. Rozprávač hľadá svoju manželku a je podľa cirkulačnej logiky pred ňou zároveň na úteku. Na cestách číta vývinový román *Zelený Heinrich* Gottfrieda Kellera, čo takisto predstavuje pozitívnu referenciu na literatúru 19. storočia a tradíciu vývinového románu. V Kellеровom románe a na cestách Handkeho rozprávač nachádza formy vnímania, ktoré mimo lokomócie a mimo lektúry nepoznal. Handke exemplárne ukazuje, ako vývinový román funguje, inými slovami, predstavuje literárnu komunikáciu na podklade vývinového románu – nejde teda o imitáciu alebo paródiu vývinového románu, ale o znázornenú aplikáciu jeho mechanizmu.

Vo výskume Handkeho tvorby, ale aj v prvých reakciách na román *Krátky list na dlhú rozlúčku* môžeme sledovať úsilie využívať pojmoslovie odkazujúce na žánre, ktoré sa v genologickej tradícii tradične spájajú s motívom cesty (porovnaj Jacobs 1973). Vo výskume Handkeho spisby sa často objavujú odkazy na fenomén autoreflexívnosti, sebakonfrontatívnosti, ktorý je nápadne často spojený s odchodmi či rozchodmi, čo protagonistov núti, ale im súčasne aj umožňuje zanechať existujúce štruktúry. Aj samotné citáty z románu *Anton Reiser* ukazujú, že hlavným motívom cesty je odchod do nových percepčných a skúsenostných situácií. Práve tieto citáty predstavujú lokomóciu ako metaforu revízie percepčných a skúsenostných spôsobov. Aj Georg Keusch nig v románe *Die Stunde der wahren Empfindung (Hodina skutočného precitania)* sa pokúša zbaviť sa automatizmov všedného dňa. Pre protagonistov vyššie spomínaných diel je neznesiteľná predstava, že by sa mali na dlhší čas alebo natrvalo usadiť na jednom mieste alebo v istom súbore systémov. Ich určujúcou témou je lokomócia a ich protagonisti sa cestujúc dostávajú do situácií, ktoré sú často aj doslova hraničné (tak napríklad Filip Kopal v románe *Die Wiederholung*, ktorého meno, ako je to objasnené v románe, už znamená „rozkrok“ /postoj s rozkročenými nohami/, ale aj prekonávanie hraníc či spájanie rozdeleného alebo rozdielneho), aby mohli konštruovať súvislosti. Konštruovanie súvislostí znamená asi toľko, čo znamená byť autopoietickým systémom a elementom autopoietického systému, byť izolovaný modul (byť vedomie) a zároveň, na inej úrovni, komunikovať (byť komunikácia). Rozprávač v Handkeho próze *Die Lehre der Sainte-Victoire (Poučenie Sainte-Victoire)* v tomto duchu konštatuje: „V Grillparzerovej novele Chudobný muzikant som čítal...: ‚Trasiem sa od túžby po súvislosti.‘ (...) Vedel som: súvislosť je možná. (...) Existuje bezprostredná spojitosť; len si ju musím vyfabulovať.“ (Handke 1984a, 100)

Sekundárna literatúra

- ABBOTT, H. Porter. 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ARISTOTELES. 1794. *Über die Seele*. Frankfurt – Leipzig: Johann Herrl Buchhändler.
- BATESON, Gregory. 1987. *Geist und Natur: Eine notwendige Einheit*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- BÖDECKER, Hans Erichv – Arnd Bauerkämper – Bernhard Struck, eds. 2004. „Einleitung: Reisen als kulturelle Praxis.“ In *Die Welt erfahren: Reisen als kulturelle Begegnung von 1780 bis heute*, eds. Bödecker, Hans Erichv – Arnd Bauerkämper – Bernhard Struck, Frankfurt – New York: Campus Verlag.
- BRÜCKNER, Aleksander. 1927. *Słownik etymologiczny języka polskiego*. Kraków: Krakowska Spółka Wydawnicza.
- CAMPBELL, Joseph. 2011. *Der Heros in tausend Gestalten*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- CROUS, Emile David. 2014. *Romantik in der Postmoderne. Christian Krachts Faserland* https://scholar.sun.ac.za/bitstream/handle/10019.1/86419/crous_romantik_2014.pdf?sequence=2
- ČEPAN, Oskár et al. 1962. *Otázky prózy*. Československá akademie vied, Ústav slovenskej literatúry SAV a Literárnovedná spoločnosť pri SAV. Litteraria V., Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akademie vied.
- DUDEN 07. 2006. *Das Herkunftswörterbuch: Etymologie der deutschen Sprache. Die Geschichte der deutschen Wörter bis zur Gegenwart*. Berlin: Bibliographisches Institut.
- FLUDERNIK, Monika. 1996. *Towards a “natural” narratology*. London, New York: Routledge.
- FOERSTER, Heinz von. 2000. „Entdecken oder Erfinden. Wie lässt sich Verstehen verstehen?“ In *Einführung in den Konstruktivismus*. München, Zürich: Piper.
- GIBSON, James J. 1982. *Wahrnehmung und Umwelt. Der ökologische Ansatz in der visuellen Wahrnehmung*. München: Urban & Schwarzenberg.
- HAHN, Heinz – Jürgen Kagelmann, eds. 1993. *Tourismuspsychologie und Tourismussoziologie: Ein Handbuch zur Tourismuswissenschaft*. München: Quintessenz.
- JACOBS, Jürgen. 1972. *Wilhelm Meister und seine Brüder: Untersuchungen zum deutschen Bildungsroman*. München: Wilhelm Fink Verlag.
- JACOBS, Jürgen. 1973. „Peter Handkes Weg zum Bildungsroman.“ *Frankfurter Hefte* 1: 57–59.
- JUNG, Carl Gustav. 1991. *Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewußten*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- KÖHN, Lothar. 1968. „Entwicklungs- und Bildungsroman. Ein Forschungsbericht.“ *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 42 (3): 427–473.

- KÖHN, Lothar. 1969. *Entwicklungs- und Bildungsroman: Ein Forschungsbericht*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- KRAUSOVÁ, Nora. 1962. „K teóriám o vývine epiky.“ In *Otázky prózy*. eds. Oskár Čepan et al., Československá akadémia vied, Ústav slovenskej literatúry SAV a Literárnovedná spoločnosť pri SAV, 29-63. Bratislava: Vydavateľstvo slovenskej akadémie vied.
- KRÁLIK, Lubor. 2016. *Stručný etymologický slovník slovenčiny*. Bratislava: VEDA.
- LAKOFF, George – Mark Turner. 1989. *More Than Cool Reason: A Field Guide to Poetic Metaphor*. Chicago: University of Chicago Press.
- LÁSZLÓ, János. 2008. *The Science of Stories: An Introduction to Narrative Psychology*. London – New York: Routledge.
- LEED, Eric J. 1993. *Die Erfahrung der Ferne: Reisen von Gilgamesch bis zum Tourismus unserer Tage*. Frankfurt/M. – New York: Campus-Verlag.
- Lexikon der Psychologie*. 2000. Heidelberg: Spektrum Akademischer Verlag.
- MANDL, Heinz – Reiserer, Markus. 2000. „Kognitionstheoretische Ansätze.“ In *Emotionspsychologie. Ein Handbuch*, eds. J. H. Otto – H. A. Euler – H. Mandl, 95–105. Weinheim, Psychologie Verlags Union.
- McADAMS, Dan. 2013. *Geschichtenerzähler sind erfolgreicher*. (<https://www.e3.co/blog/psychologie-dan-mcadams-geschichtenerzahler-sind-erfolgreicher/>)
- MERLEAU-PONTY, Maurice. 1966. *Phänomenologie der Wahrnehmung*. Berlin: W. de Gruyter.
- MINSKY, Marvin. 1988. *The Society Of Mind*. New York: Simon and Schuster.
- SCHANK, Roger C. – Robert P. Abelson. 1977. *Scripts, Plans, Goals and Understanding: An Inquiry into Human Knowledge Structures*. Hillsdale – New Jersey: Lawrence Erlbaum.
- SCHILDKNECHT, Christiane. 2011a. „Die Metapher der Reise. »Streifzüge der Phantasie« oder philosophische Methode?“ In *Metapherngeschichten. Perspektiven einer Theorie der Unbegrifflichkeit*. eds Matthias Kroß – Rüdiger Zill, 197–208. Berlin: Parerga Verlag.
- SCHILDKNECHT, Christiane. 2011b. „Reisen.“ In *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*. ed. Ralf Konersmann, 305–315. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- SEMINO, Elena. 1997. *Language and world creation in poems and other texts*. London: Longman.
- SPENCER-BROWN, George. 1969. *Laws of Form*. London: Allen & Unwin.

Primárna literatúra

- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1870. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.

- GOETHE, Johann Wolfgang von. 1873. *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Zweite Auflage, Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung.
- HANDKE Peter. 1974. *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE Peter. 1975. *Die Stunde der wahren Empfindung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE Peter. 1984a. *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE Peter. 1984b. *Langsame Heimkehr*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE Peter. 1986a. *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE Peter. 1986b. *Die Wiederholung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HANDKE, Peter. 2008. *Die morawische Nacht*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- HERDER, Johann Gottfried. 1967 (Reprint). „Journal meiner Reise im Jahr 1769.“ In *Sämtliche Werke*, Band IV, ed. Bernhard Suphan, 343–462. Hildesheim: Olms.
- KAFKA, Franz. 1970. „Der Aufbruch.“ In *Sämtliche Erzählungen*. ed. Paul Raabe, 320–321. Frankfurt/M.: Fischer.
- MORITZ, Karl Philipp. 1996. *Anton Reiser: Ein psychologischer Roman*. Vollständige Ausgabe von „Anton Reiser“ nach dem Wortlaut der Erstausgabe (Berlin 1785–1790). München: Der Goldmann Verlag.
- RANSMAYR, Christoph. 2003. *Die Schrecken des Eises und der Finsternis*. Frankfurt/M.: S.Fischer Verlag.
- RANSMAYR, Christoph. 2006. *Der fliegende Berg*. Frankfurt/M.: S.Fischer Verlag.

Štúdiá vznikla v rámci riešenia grantového projektu VEGA 2/0063/16
Hyperlexikón literárnovedných pojmov a kategórií II.

Mgr. Roman Mikuláš, PhD.
Ústav filologických štúdií
Katedra nemeckého jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta UK
Račianska 59
813 34 Bratislava
a
Ústav svetovej literatúry SAV
Konventná 13
811 03 Bratislava
Slovenská republika
roman.mikulas@savba.sk

VARIÁ

SCHEMATISMUS IN CENTROPE

Stephan-Immanuel Teichgräber

Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und Literaturwissenschaft
Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur

Abstrakt: SCHEMATIZMUS V CENTRÁLNEJ EURÓPE. V rakúskej literárnej vede, najmä v rakúskej germanistike, je pojem schematizmus neznámy. V príspevku sa okrem iného pokúšame narábať s týmto termínom vo vzťahu k rakúskej literatúre. Skúmanú otázku sme si položili v širšom kontexte centrálnej Európy, aby sme zistili, či v tejto súvislosti jestvujú nejaké priesečníky s okolitými literatúrami. V metodickom prístupe sa odvolávame na Jána Mukašovského a Richarda Rortyho a skúmame, či možno v rakúskej časti centrálnej Európy nájsť realizácie schematizmu, ktoré v súčasnosti zatiaľ neregistrujeme. Uvádžame príklady z prieskumu jednej hry z rokov budovateľského nadšenia v Rakúsku po druhej svetovej vojne, uvedenej v istom viedenskom divadle.

Kľúčové slová: schematizmus, centrálna Európa, rakúska germanistika, vznik pojmu, Neues Theater in der Scala, elektrárň Kaprun

Abstract: SCHEMATISM IN CENTROPE. In Austrian literary science, especially in Austrian German studies, the notion „schematism“ is not known. Hence, in the context of Austrian literature, we attempt to handle this term fruitfully. Beside that, we question the wider context of Centrope to see whether there are any overlaps with the literatures in the neighborhood. In the methodical approach, being based on Jan Mukašovský and Richard Rorty, we examine whether there could be found any realizations of Schematism in the Austrian part of Centrope, which are nowadays not recognized as such. We give examples of the exploration in one Viennese theater and one play of the building-years in Austria after the World War II.

Keywords: Schematism, Centrope, Austrian German studies, Conceptualization, Neues Theater in der Scala, Power Station Kaprun

Wenn in Österreich das Wort Schematismus fällt, so denkt man an die Beschreibung von Verwaltungsstrukturen, die jedoch über reine Personalverzeichnisse weit hinausgehen. Die Personalverzeichnisse der österreichischen Kronländer enthielten Familiennamen, Berufe und Adressen, so erschien

beispielsweise 1789 ein „Schematismus für das Königreich Böhmeim“. Diese Drucksorte wurde 1702 noch mit dem italienischen Lexem „Schematismo“ bezeichnet und zugleich auch als „Staats und Stands Calender“. Umberto Eco würde das Konsumieren von solchen Texten als Nachschlagen bezeichnen, während der Schematismus, um den es uns eigentlich geht, von Eco dem eigentlichen Lesen zugerechnet werden würde. (Eco 2002, 476)

Wenn wir den Begriff Schematismus in einen geographischen Kontext stellen, der über Österreich hinausgeht, dann sehen wir, dass Anfang der fünfziger Jahre in der Literatur Centropes der Schematismus herrschte, eine Spielart des sozialistischen Realismus, die besonders eindrücklich dessen Wesen sichtbar werden lässt, wobei durch die Überbetonung bestimmter Züge der Struktur des sozialistischen Realismus dieser wie ein Skelett offengelegt wird. So kann die Literaturwissenschaft dem Schematismus nur dankbar sein, dass durch die Reduzierung auf das Wesentliche ihr direkt ein Modell in die Hand gegeben wird. Dabei wird uns in diesem Beitrag nicht der Kampf gegen den Schematismus interessieren, wie ihn seinerzeit György Lukács geführt hat, und auch nicht die Frage, warum sich der Schematismus nicht über ganz Centrope verbreitet hat, sondern wie der Schematismus sich im literarischen Text realisiert. Der Schematismus folgt offensichtlich der Ästhetik der Identität und kann aus der Sicht der Ästhetik des Kontrastes nicht bekämpft oder diskreditiert werden, sondern sollte nach meiner Meinung in seiner Ästhetik erkannt und akzeptiert werden.¹

Die Bezeichnung Schematismus für eine bestimmte Machart (как сделана шинель Гоголя) von Literatur, für diesen Begriff oder Ausdruck, denn wir müssen erst einmal sehen, ob der Schematismus überhaupt ein Begriff ist, wurde übrigens aus dem politischen Diskurs in den literarischen importiert. (Fischer 1969, 328)

Wenn wir das heutige Gebiet Centropes betrachten, dann sehen wir, dass die Westgrenze Centropes ziemlich genau mit der Grenze der sowjetischen Besatzungszone übereinstimmt, wobei nur das Mühlviertel über Centrope hinausgeht. Wenn in den anderen Teilen Centropes der Schematismus sich im literarischen Text realisiert, der in der Literatur geherrscht hat, dann ist nicht auszuschließen, dass es auch im österreichischen Teil Spuren des Schematismus gegeben hat, auch wenn die österreichische Germanistik ihn bisher nicht behandelt hat. Denn wie Jan Mukařovský erkannt hat, liegt das Wesen eines Begriffes weder in seiner Benennung noch in seinem Inhalt, sondern in seiner

¹ Zur Ästhetik der Identität und ihrem Gegenpol kann ich auf Jurij M. Lotmans Структура художественного текста verweisen, dass auch in slowakischer Übersetzung vorliegt (Lotman 1990).

Funktion und seiner Position zu den anderen Begriffen. „Každý z pojmů je určován všemi ostatními i sám je navzájem určuje, takže by mohl být jednoznačněji vymezen místem, které v dané pojmové soustavě zaujímá, než výčtem svého obsahu, který je – pokud se s pojmem pracuje – v neustálé proměně.“ (Mukařovský, 13f.) Aber auch später finden wir bei Richard Rorty eine ähnliche Bestimmung des Begriffes, dass er zwar an derselben Position im gesamten System bleibt und doch eine neue Benennung erhält. Rorty legt dies anhand des Epochenbruches der Französischen Revolution und später der Romantik dar. „Die Französische Revolution hatte gezeigt, dass sich das ganze Vokabular sozialer Beziehungen und das ganze Spektrum sozialer Institutionen beinahe über Nacht auswechseln ließ.“ (Rorty 1989, 21) Die Wahrheit wurde nicht mehr entdeckt, sondern selbst erschaffen, indem man die Wirklichkeit neu beschrieb. Rorty meint, dass das von Hegel behauptete Bewusstwerden des Geistes eigentlich in den immer radikaleren Neubeschreibungen der Dinge und Zustände liege, sodass nicht die gute Argumentation, sondern das Anderssprechen das Hauptinstrument des kulturellen Wandels sei. (Rorty 1989, 28) Dabei handelt es sich nicht um das berühmte Marxsche bloße Neuinterpretieren der Welt, dem die Idealisten bis dahin gefrönt haben, sondern für Rorty ist diese Neuformulierung der Ausgangspunkt zur Erschaffung neuer sozialer Institutionen. (Rorty 1989, 30) Für unseren Zweck jedoch, den Schematismus in Centrope auch in Österreich zu entdecken, genügt es, bei der Neubenennung zu bleiben, die zu einem neuen Sehen der Texte führt, wenn wir die österreichischen Texte der Nachkriegszeit neu lesen und sehen, welche Texte in anderen Gebieten Centropes zweifellos zum Schematismus gehören würden.

Wenn wir das Wesen des Schematismus von František Hečko, Dominik Tatarka und Vladimír Mináč untersuchen, erscheint es nicht schwer, ein Modell für die Prosa der Romane aufzustellen, dagegen ist die Poesie von Ivan Skácel, Vlastimil Školaudy, Pavel Kohout, Ferenc Lődier und Péter Kuczka etwas schwieriger zu erfassen. Wenn wir die Struktur der Texte des Schematismus ausgearbeitet haben, dann können wir österreichische literarische Texte dahingehend untersuchen, ob sie nicht eigentlich dem Schematismus angehören, ohne dass sie als solche bezeichnet werden. Dabei muss auch gesehen werden, dass der Begriff Schematismus erst nachträglich eingeführt wurde, auch wenn er in der Literaturkritik und Literaturpolitik schon zur selben Zeit gebraucht wurde, um bestimmte Texte als schematische zu untersuchen; die Autoren schematischer Texte haben sich jedoch niemals darum bemüht, solche zu schreiben. Es ist also eine Bezeichnung *ex negativo*. Wenn wir jedoch heute in Centrope Texte entdecken, die dem Schematismus zuzurechnen sind, sollen sie damit nicht stigmatisiert oder disqualifiziert werden, ganz im Gegenteil sind sie für die Literaturwissenschaft ganz wertvolle Exemplare.

Bevor wir uns dem Herausschälen des Schematismus im österreichischen Teil Centropes zuwenden, wollen wir uns kurz einem anderen Gebiet der deutschsprachigen Literatur zuwenden, auf dem der Schematismus eher zu erwarten ist, der DDR. Der Begriff des Schematismus wird dort der Literatur von außen übergestülpt und zwar von der westdeutschen Literaturkritik. Inbezug auf den Bitterfelder Weg sei die Reaktion der Bourgeoisie folgende: „Wir werden der Schablone und des Schematismus bezichtigt, weil wir Musils ‚Mann ohne Eigenschaften‘ oder gar Queneaus ‚Pierrot‘ nicht als Vorbild zur Persönlichkeitsentfaltung für die in unserer Republik lebenden und arbeitenden sozialistischen Menschen anpreisen.“ (Pracht 1963, 475) „Alles wird als platte Agitpropkunst abgestempelt, einschließlich Brechts ‚Die Tage der Commune‘,“ (ebd.) Damit werden von außen bestimmte Texte dem Schematismus zugeordnet, wobei diese Zuschreibungen zeitbedingt sind und der diachronen Prüfung nicht standhalten müssen, wie das letztgenannte Stück zeigt. Pracht räumt jedoch ein, dass es durchaus im Sozialistischen Realismus Schematismus geben kann und das betrifft seiner Meinung nach gerade experimentelle Literatur. „Echtes Neuerertum begrüßen wir. Dazu gehört auch das künstlerische Element. Aber wir wenden uns dagegen, wenn Experimente, die stark formalistische und schematisierende Tendenzen aufweisen, als die neue sozialistische Kunstform ausgegeben werden. (Pracht 1963, 976)

Um uns unserem Ziel anzunähern, möchte ich einen Zugang über das Theater wählen, um später die erwünschten Texte zu finden. Im vierten Wiener Gemeindebezirk, der zur sowjetischen Besatzungszone gehörte, wurde 1948 ein Theater, das Neue Theater in der Scala, eröffnet, das aus kommunistischen Schauspielern bestand, die aus der Emigration in Zürich nach Wien gekommen waren, dabei waren nicht alle, wie Karl Paryla, der Initiator, Wiener und damit Heimkehrer. Dieses Theater wurde von der sowjetischen Besatzungsmacht verpflichtet, jedes Jahr einen russischen Klassiker und ein Stück des Sozialistischen Realismus zu spielen, wobei es naheliegend ist, dass auch Stücke des Schematismus aufgeführt wurden. Dabei ist es wahrscheinlich, dass es sich um importierte Stücke handelte und nicht um originäre österreichische, doch ist das nicht ganz auszuschließen, sodass es notwendig ist, sich das Repertoire des Theaters anzuschauen. Jedoch können auch importierte schematische Theaterstücke auf österreichische Stücke einen Einfluss gehabt haben oder entsprechende Gegenentwürfe hervorgerufen haben, wobei wir dann schon die Grenzen des Theaters an der Scala überschreiten. Wenn in Österreich Brecht boykottiert wurde, was in erster Linie an seine Person gebunden war, wobei Brechts Dramatik gerade die Alternative zum Schematismus im Sozialistischen Realismus darstellte, dann ist nicht ausgeschlossen, dass Literatur des Schematismus dem Verdikt unterlag, kommunistisch zu sein und darum ebenso boykottiert wurde.

Um jetzt österreichische Produktionen zu finden, die dem Schematismus angehören, sollten wir uns zuerst auf einige Hinweise der im erwähnten Theater tätigen Dramaturgen stützen. So sagt Paryla: „Ich glaube aber, daß die Sozietäre [die Entscheidungsträger des Theaters] selbst der Meinung waren, ein russisches Stück im Jahr spielen zu sollen, und darum freilich auch Stückvorschläge des sowjetischen Kulturoffiziers aufgreifen. So wurden auch die schlechten Stücke Ernst Fischers ganz und gar freiwillig gespielt.“ (Köper 1995, 77) Ein Hinweis auf ein Stück, das vielleicht dem Schematismus folgt (Bronnen 1989, 346; Janke 2009, 130; Flückiger 2008, 11), führt uns zu Arnold Bronnens „Kaprun“ geschrieben 1951. (Köper 1995, 75f.) Der Bau des Wasserkraftwerkes Kaprun gehört zu den Aufbaumythen der österreichischen Nachkriegszeit, sodass es naheliegt, dass darüber literarische Texte geschrieben werden, die dem Schematismus zuzuordnen sind. Das Stück von Arnolt Bronnen gehört jedoch nicht dazu, es ist kein Aufbaustück und mythologisiert das Staubecken nicht. Jedoch lohnt es sich das Theaterstück weiter im Auge zu behalten, denn durch seine frühe Entstehung kann es den späteren neomythologisierenden Texten und Filmen den Weg geebnet haben. Da das Stauwerk im amerikanischen Sektor lag und zum großen Teil mit Geldern des Marschallplanes gebaut wurde, eignete es sich nicht, es als Heldentat und Sieg der Arbeiterklasse darzustellen, auch wenn es im vorletzten Kapitel zu einem kurzlebigen Sieg der Arbeiter (Baraber) über den korrupten Direktor und Betriebsrat kommt. Der Text kann eher als Satire auf die Baubedingungen, die fremde Besatzung und die Betriebsleitung gelesen werden.

Mein kurzer Beitrag kann nur ein Preliminary für ein umfassendes Projekt, wie der Begriff des Schematismus für die österreichische Literatur fruchtbar eingesetzt werden kann, denn dies bedeutet ein neues Lesen der österreichischen Nachkriegsliteratur, ob Texte entdeckt werden können, die in dem übrigen Centrepe zweifellos als schematische und schematisierende angesehen worden wären. Aber auch Texte, die auf schematische Texte in den anderen Ländern reagieren und so sich zu ihnen reziprok verhalten, erhalten dadurch einen neuen Stellenwert und eine neue Bedeutung in der österreichischen Literaturgeschichte.

Literatur

- BRONNEN, Arnolt. 1989. *Werke*. Bd. 5. Klagenfurt: Ritter Verlag.
- ECO, Umberto. 2002. *Sämtliche Glossen und Parodien* herausgegeben und übersetzt von Kroeber, Burkhard. München: Hanser Verlag.
- FISCHER, Ernst. 1969. *Erinnerungen und Reflexionen*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt.

- FLÜCKIGER, Adrian. 2009. *Und Sie, und Sie fallen und Sie fallen auch...* Bern: (Manuskript)
- JANKE, Pia. 2009. „Der Mythos Kaprun“ In *Jelinek, une répétition? Elinek, eine Wiederholung?* herausgegeben von Françoise Lartillot und Dieter Hornig, 127-142. Bern, Berlin, Bruxelles, Frankfurt am Main, New York, Oxford, Wien: Peter Lang.
- KÖPER, Carmen R. 1995. *Ein unheiliges Experiment: Das neue Theater in der Scala (1948-56)*. Wien: Löcker.
- Mukařovský, Jan. 2007. *Strukturalismus v estetice a ve vědě o literatuře*. Brno: Host
- PRACHT, Erwin. 1963. „Probleme des künstlerisch-realistischen Schaffens.“ In *Deutsche Zeitschrift für Philosophie*, Band 11, Heft 8, 956-977.
- RORTY, Richard. 1989. *Kontingenz, Ironie und Solidarität*. übersetzt von Christa Krüger, Frankfurt/M.: Suhrkamp.

Dr. phil. Stephan-Immanuel Teichgräber
Institut für Europäische und Vergleichende Sprach- und
Literaturwissenschaft
Abteilung für Vergleichende Literaturwissenschaft
Universität Wien
Sensengasse 3a
A-1090 Wien
und
Dokumentationsstelle für ost- und mitteleuropäische Literatur
Spengergasse 30-32
A - 1050 Wien
stephan-immanuel.teichgraeber@univie.ac.at

RECENZIE

KOLLOKATIONEN IM UNTERRICHT

Jana Rakšányiová, Alena Ďuricová

ĎURČO, Peter – VAJIČKOVÁ, Mária et al.: *Kollokationen im Unterricht. Ein Lehr- und Übungsbuch*. Nümbrecht: Kirsch-Verlag 2016. 274 s. ISBN 978-3-943906-29-5

S novým, originálnym a širokospektrálnym príspevkom do najnovších výskumov v oblasti lexikológie prichádzajú dvaja renomovaní autori, germanisti Mária Vajičková a Peter Ďurčo. Títo špičkoví odborníci tematizovali problematiku kolokácií a predkladajú logicky usporiadané teoretické informácie o ustálených slovných spojeniach v nemčine, pričom okrem intralingválnych otázok obohacujú daný pohľad o problematiku korpusovej lingvistiky a ekvivalencie, čo je pre zahraničných germanistov veľmi dôležité a prínosné. Posudzované dielo tým vyplňa citeľnú medzeru v dostupnej literatúre, preto ho nepochybne privítajú odborníci a aj študenti z radov germanistov.

Autori publikácie si kladú za cieľ sprostredkovať študentom najdôležitejšie poznatky o kolokáciách a výskume kolokácií. Vysoko kvalitné rozsiahle teoretické východiská majú prepojenie s aplikačnou praxou: treba vysoko ohodnotiť, že autorské osobnosti multiplikovali hodnotu publikácie aj o tento moment. Pod ich supervíziou pracovali aj ďalší, aj mladší kolegovia Peter Gergel, Katarína Hromadová, Emília Charfaoui, Ivica Kolečáni Lenčová, Simona Tomášková, Monika Šajánková, ktorí spracovali obsahovo zaujímavé a metodicke starostlivo i moderne vypracované kapitoly k vybraným okruhom výučby nemčiny ako cudzieho jazyka.

Učebnica sa skladá z troch základných teoretických častí rozdelených do ôsmich kapitol a z praktickej cvičebnicovej časti pozostávajúcej z deviatich lekcí, ktoré sú zamerané na vybrané tematické okruhy. Prvú kapitolu možno chápať ako úvod do problematiky kolokácií. Jej autorka M. Vajičková vychádza od počiatkov výskumu kolokácií, približuje rôzne prístupy v nazeraní na kolokácie, v tejto súvislosti popisuje jednotlivé koncepty a teórie, pričom upriamuje pozornosť aj na výskum kolokácií na Slovensku. Druhá kapitola je venovaná podrobnej charakteristike kolokácií. Autorka definuje pojem kolokácií, ich mikroštruktúru a makroštruktúru. Zároveň zdôrazňuje potrebu odlišenia ko-

lokácií od ďalších slovných spojení, čo bližšie vysvetľuje opozíciami kolokácií a voľných a ustálených slovných spojení, frazeologizmov, verbo-nominálnych väzieb a kompozít. Na detailné definovanie kolokácií nadväzuje ich klasifikácia, ktorej autorka venuje celú tretiu kapitolu, a klasifikuje kolokácie zo všetkých relevantných aspektov a podľa všetkých relevantných kritérií. Autorom ďalších štyroch kapitol je P. Ďurčo. Vo štvrtej kapitole pokračuje v charakteristike kolokácií princípmi a metódami delimitácie kolokácií. Vychádza z existujúcich dvoch konceptov, podrobne definuje kolokácie na základe princípov integrity a zároveň vysvetľuje spôsoby jej zistenia príslušnými testami. Piatu kapitolu venuje typológii kolokácií, kde sa pri profiloch kolokácií zameriava na kolokácie so substantívom, verbom a adjektívom ako základným slovom. Všetky dokladá príkladmi kolokácií s vybranými slovami. Šiesta kapitola je venovaná problematike výskumu kolokácií založenom na korpusovej lingvistiky. Autor berie pod drobnohľad súčasný stav výskumu. Približuje spôsoby získavania a výberu kolokácií z korpusov, ako aj problémy a metódy pri získavaní dát z korpusov. Približuje spôsob práce s korpusmi, čo rovnako dokladá mnohými príkladmi a názornými ukážkami. V siedmej kapitole približuje autor kolokácie v kontexte ekvivalencie. Podrobne popisuje koncepty a aspekty ekvivalencie kolokácií a uvádza klasifikáciu formálno-štruktúrálnej, kvalitatívnej a systémovo-lingvistickej ekvivalencie. Záverečná, ôsma kapitola je spoločnou prácou M. Vajičkovej a P. Ďurča. Konceptia tejto kapitoly vychádza z didaktických aspektov, s dôrazom na aspekty vyučovania nemeckého jazyka ako cudzieho jazyka. Autori približujú koncept didaktiky kolokácií – od ich prezentovania cez precvičovanie a používanie až po typológiu cvičení a úloh. Jednotlivé kapitoly sú doplnené časťou s kontrolnými otázkami, čo slúži na osvojenie si, precvičenie a upevnenie základných pojmov.

Na zostavení cvičebnice sa podieľali ďalší autori a pri jej vypracovaní rešpektovali postupy prezentované v záverečnej teoretickej kapitole. Jednotlivé lekcie sú zamerané na slovnú zásobu a kolokácie z vybraných oblastí: doprava a cestovanie, bývanie, dom a byt, zdravie a zdravotnícka starostlivosť, maľovanie a kreslenie, hudba, človek a príroda, krajiny, počasie a životné prostredie. Prezentácie sú doplnené reproduktívnymi a produktívnymi úlohami orientujúcimi sa na precvičenie a upevnenie učiva. Pre pedagogický terén je nepochybne potrebná aj posledná časť s riešeniami.

Predložená publikácia vyčerpávajúco sprostredkúva poznatky o kolokáciách vo všetkých relevantných súvislostiach a predstavuje modernú učebnicu a cvičebnicu, ktorá odráža nielen výsledky výskumu, v rámci ktorého vznikla, ale aj dlhoročný záujem jej hlavných autorov o danú problematiku. Je koncipovaná logicky, jednotne, prehľadne a prakticky, čo určite ocenia jej používatelia, predstavuje prínos pre odbornú literatúru a je vhodnou učebnou pomôckou pre

študentov. Hodnotená publikácia je pôvodnou vedeckou prácou s učebnicovou aplikáciou. Jej autori prinášajú jednak kritický prehľad poznatkov z oblasti kolokácií obohatený o svoj výskum a originálne pohľady, ako aj nové poznatky a metódy práce s lexikálnym materiálom. Grafická úprava cvičebnicovej časti je nápaditá, motivuje ku kreatívnej práci. Publikácia je komplexným pohľadom na problematiku kolokácií, vyplňa prázdne miesto v odbornej germanistickej študijnej literatúre a určite si nájde široké uplatnenie v edukačnom procese.

Prof. PhDr. Jana Rakšányiová, CSc.
Filozofická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Gondova 2
814 99 Bratislava
jana.raksanyiova@gmail.com

Doc. PhDr. Alena Ďuricová, PhD.
Filozofická fakulta Univerzity Mateja Bela v Banskej
Bystrici
Tajovského 40
974 01 Banská Bystrica
alena.duricova@umb.sk

POLSKY PSANÁ MONOGRAFIE O KOMENSKÉM: POLSKO-NĚMECKÝ POHLED A PROBLÉMY

Ivo Pospíšil

Ústav slavistiky FF MU

RICHTER, MANFRED: *Jan Amos Komeński. Zarys życia i działalności*. Literatura Sedlcensia, Colloquia, tom XIX. Instytut Neofilologii a Badań Interdyscyplinarnych Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach: Wydawnictwo IKR[i]BL 2016. 286 s. ISSN 2081-3295

J. A. Komenský se v posledních dvou desetiletích stal centrem pozornosti komplexního výzkumu: dříve se jím zabývali kromě filologů spíše pedagogové a teologové, nyní se stal objektem zkoumání filozofů, kulturologů, kulturních antropologů, sociologů, religionistů; ukázalo se, že je to předmět hodný vskutku holistického zkoumání, neboť tento českobratrský biskup v sobě koncentroval všechny znaky univerzalistického středověku i nové pokusy překonat roztržitost pohledu na člověka a svět v důsledku nových objevů a přístupů renesance, humanismu a baroka. Německo a Polsko se staly novými badatelskými středisky komeniologie, zatlačivše do pozadí česká bádání, což nebylo vždy spravedlivé. Zejména v Polsku si připomněli, že Komenský zde prožil dlouhou dobu a pravděpodobně co do kreativity asi nejdůležitější období života. Berlínský pastor, teolog, filozof a pedagog Manfred Richter (nar. 1935), který svou knihu věnoval svému synovi, jenž ho jako milovník polštiny uváděl do hájemství tohoto jazyka, napsal vlastně první polskou zevrubnou biografii Komenského – po řadě dílčích prací a studií o tomto českobratrském autorovi, který byl vskutku titánem svého času a - jak se ukazuje - anticipoval řadu ekumenických počínů – a to nejen na poli náboženském a církevním, ale hlavně filozofickém a všeobecně lidském. Je to tradiční biografie tendující k monografické stavbě, již autor rozdělil do několika oddílů: jeho hlavním vodítkem je život Komenského koncipovaný chronologicky od roku 1592, kdy se narodil, přes školní léta a studium v Německu k Lesznu a mezinárodní proslulosti, k ekumenickému dialogu (Elbląg) a toruňskému Colloquiu Charitativu a postupným působení v letech 1645-1656 v Elblągu, Sárospataku a Leszně, Sedmihradsku až ke katastrofě

Leszna a dožití v Nizozemsku, přičemž se neponechává stranou ani jeho pobyt v Londýně, ve Švédsku a trochu mlhou zahalené setkání s Reném Descartesem. I když autor nepopírá české/moravské a snad i uherské kořeny Komenského (jak Komenský píše v dedikačním přípisu zamýšlené práce Všenáprava vlasti z 31. března, patrně 1670: „Dedikací. Milé matce mé Vlasti, zemi Moravské jeden z věrných synů jejich -----Jan Amos Segeš Nivnický. Po otci nazvaný Komenský -----Navracení k milosti boží a dřevnímu květu i prospěchu.srdečně vinšuje.“¹), většina pozornosti je věnována německo-polské lince jeho života a dál s přesahy, které se týkají Moravy, ale i Nizozemska, Uher, Švédska a Anglie. Je známo, že pod svým latinským jménem Comenius, nejlépe s anglickou výslovností, je tento muž znám jako kosmopolitní, doslova globální filozof nejasného nebo nedůležitého původu: to se Richtrovi nestalo, i když samozřejmě jazyková kompetence mu umožnila studovat spíše prameny jiné; nakolik šel ad fontes v latině lze jen těžko soudit, českým věcem je věnována pozornost značně menší, i když Komenský byl význačný český spisovatel evropské dimenze a barokního rozpětí, byť zjevně nekatolík, dokonce vysoký představitel první nekatolické křesťanské církve na světě. To, co je podstatné, vychází z docenění polských let Komenského a z iniciace a velkého rozvoje polského komeniologického bádání, v němž klíčovou roli hraje mladá univerzita v Siedlcích. O tom je i podkapitola *Komeński niedoceniany przez długie lata w Polsce* (s. 25-26). Současně konstatuje absenci komplexní polské biografie Komenského. Z toho zcela jasně vyplývá, že biografická linie Komenského je tu dominantní a dílo je toliko doprovodným momentem, ilustrací, nikoli jádrem. Tak se také nutno na celou knihu dívat. Správně autor ukazuje na důležitost současné recepce Komenského, ale nelze jej zase vytrhávat z dobového kontextu. Komenského univerzalizmus, jenž je právě dnes objektem obdivu, jeho komplexní, globální vidění člověka a světa, aniž by se něco někomu vnucovalo násilím, nátlakem nebo manipulací, je podstatným dědictvím pro dnešek. V samotném Polsku jsem se setkal s řadou nekomeniologů, kteří se z důvodu poznání širších souvislostí své specializace začeti právě do Komenského, jenž jim nově nasvítíl jejich vlastní problémy. S ekonomem a finančním teoretikem Waławem Szymonikiem jsme o Komenském mnohokrát diskutovali a uviděl jsem, jak je jeho nazírání tohoto českého a evropského velikána hluboké.

Velmi dobře je napsána i kapitola o Komenském v království i markrabství, tedy analýza situace české a moravské na přelomu 16. a 17. století s konstatací, že v českomoravském prostoru žilo 80 procent utrakvistů a luteránů, jen

¹ Viz Jan Amos Komenský: O sobě. Soubor textů shromáždili, české edičně připravili, latinské přeložili a starší překlady zrevidovali Amedeo Molnár a Noemi Rejchrtová, předmluva Amedeo Molnár. Odeon, Praha 1987.

10 procent katolíků a 5-10 procent sympatizantů Jednoty bratrské. Zde přesně nevím, co má autor na mysli: jestli situaci jen v Čechách, tedy v Království českém, nebo v obou částech Zemí Koruny české, ale jak známe polštinu a Poláky, jejichž jazyk Richter užívá, jde patrně o Čechy v úzkém slova smyslu, neboť situace na Moravě byla podstatně odlišná. Nicméně tu – stejně jako v případě Rusů nebo Slováků – narážíme na stále stejný terminologický problém s rozlišováním Čech a Moravy, což autor sice ví – jak by nemohl, když píše o 17. století? – ale oba pojmy používá často promiskue, čímž svůj text znejasňuje. Ještě že nepoužívá dnes oficiálně silově prosazovaný termín *Cechia* nebo *Czechia*, to bychom ze zmateků nevycházeli. Značnou pozornost – a právem – věnuje Richter ve své vědecké biografii Komenského jeho osobním stykům od lidí v Jednotě po profesory v Německu, politické činitele švédské i uherské apod. Kapitola o Labyrintu světa a lusthauzu srdce je značně povrchní, což autorovi biografie, nikoli komplexní biografie, a pedagogovi a teologovi – nikoli literárnímu vědci – nelze ovšem příliš vytýkat.

Po tomto úvodním přichází oddíl druhý analyzující Leszno let 1628-1641: to autor popisuje v detailech a kvalitně. Třetí oddíl pojednává o Komenského mezinárodní reputaci (1641-1642), to je však jen její počátek. V řadě mezinárodních uznání na předním místě stojí pozvání do Nového světa, Ameriky, s cílem založení vědeckého kolokvia na Harvardově univerzitě (byla založena 1636). Hned následuje několik světově proslulých jmen: kardinál Armand-Jean du Plessis Richelieu (1585-1642), Cartesius (René Descartes, 1596-1650), Axel Oxenstierna (1583-1654) aj., Komenskému často generačně blízkých. Podstatný význam mi anglický pobyt v tom, že zde Komenský uviděl nejen rozvrácenou politickou situaci, ale i růst něčeho komplexního, co velmi dobře odhadl ve své korespondenci, obsažené v české edici, na niž jsme upozornili výše. V českém překladu cituji partii z dopisu lešenským přátelům o okolnostech, jež mu Anglii poněkud odcizily, a zmenšily tak význam jeho pobytu pro něho samotného: „Žiji zde tedy již jako známý mezi známými, třebaže – nechci Ti to zamlčet, abys měl proč se smát – navštěvuje mne méně lidí, než by mne navštěvovalo, kdyby buď mohli předpokládat, že dovedu mluvit anglicky, nebo kdyby více důvěřovali své latině, anebo konečně kdyby si mne méně vážili. Ale zatímco si představují, že jsem kdovíjak vznešený filozof nebo řečník, a ostýchají se se mnou setkat, tedy pro tento omyl četných, jakož i pro dočasnou nepřítomnost jiných zbývá mi dost času k tomu, abych se častěji scházel s důvěrnými přáteli a pokud se zatím dá, s nimi se radil.“² (Upozorňovat v souvislosti s touto pasáží

² Viz Jan Amos Komenský: O sobě. Soubor textů shromáždili, české edičně připravili, latinské přeložili a starší překlady zrevidovali Amedeo Molnár a Noemi Rejchrtová, předmluva Amedeo Molnár. Odeon, Praha 1987, s. 128.

dopisu na Komenského humor, ironii a sebeironii ani netřeba). Podstatnou pozornost věnuje Richter tzv. Colloquii Charitativu v Toruni (1645) v pátém oddíle knihy, stejně jako Komenského putování v letech 1645-1656 mezi Polskem a Uhrami (oddíl šestý). A nakonec přirozeně Nizozemsko/Holandsko, závěr a Leibnizovo Epicedium In Comenii obitum (s. 227) přeložené zde z latiny do polštiny. A dále už jen německé a anglické resumé a kalendárium života a díla Komenského a bibliografie.

A právě zde nacházím problém spojený s jazykovým nebo snad i jiným omezením, o němž nic nevím. Chybějí tu totiž klíčová díla české komeniologie, i když tu najdeme J. Patočku i J. Pánka a další. Pokud se tu čeština vůbec uvádí, jsou to zbytečné chyby. Pravda, jsou tu české komeniologické publikace v cizích řečech, hlavně německy a anglicky, ale jak chcete poznat českou komeniologii bez českých vydání a studií psaných česky? Možná mají pravdu ti, kteří zastávají názor, že by se hlavní, zvláště kvalifikační vědecké práce neměly psát česky, neboť je nikdo nebude číst a cizí, češtinou nevládnoucí odborníci by nám mohli říci, jak na tom kvalitativně autoři jsou, neboť právě ti, kteří neumějí česky, jsou největšími specialisty, jak jinak. Tedy nejlépe se vzdát – alespoň pro začátek v klíčových spisech – češtiny jako jazyka vědy a pěstovat vědu – jako kdysi Dobrovský nebo ještě Masaryk – německy – nebo v jiných jazycích. To by ovšem, bylo možné aplikovat i na další malé, vědecky „bezvýznamné“ jazyky, jež by se mohly v kvalifikačních pracích jen výjimečně s povolením určitých grémií, tedy o právo psát vědecké práce nejdůležitější by se muselo speciálně žádat – situace snad odpovídající dvacátým letům 19. století. Marně jsem tu hledal barokologa a badatele tak všestranného, jakým byl Josefa Vašica (1884-1968), Antonína Škarku (1906-1972), Amedea Molnára (1893-1990) Milana Kopeckého (1925-2006), jeho dceru Michaelu Hashemi pour Soleiman (roč. 1958) aj. Někteří Komenského editovali (Škarka, Molnár), jiní ho uváděli do souvislostí humanismu a baroka (Kopecký aj.).³ V tomto kontextu je zvlášt-

³ Škarkova edice Dílo Jana Amose Komenského – *Johannis Amos Comenii Opera Omnia*, Academia, Praha 1969, 1971. Molnárova koedice už byla citována, Škarka psal o Komenského duchovní písní a editoval *Labyrint světa a lusthauz srdce a kázání* a editoval je, Milan Kopecký koeditoval *Acta Comeniana*, psal o humanismu, baroku (ve dvou vlnách: na konci 60. let a od 90. let 20. století), o F. Bridelovi i samotném Komenském, mj. Mikuláš Konáč z Hodiškova: *příspěvky k poznání české literatury v období renesance*. UJEP, Brno 1962. *Český humanismus*. Melantrich, Praha 1988. Pokračoval v editaci souborného díla Komenského *Opera Omnia* a napsal monografii *Komenský jako umělec slova*. Masarykova univerzita, Brno 1992, nemluvě o kolektivním svazku další generace: *Slovesné baroko v středoevropském prostoru*. ARSCI, Praha 2010 (Marie Janečková, Jarmila Alexová, Věra Pospíšilová a kol.).

ní to, že zde chybí i známá kniha polského badatele Dariusze Rotta o českých bratřích.⁴

Obohacená biografie Manfreda Richtera je – nehledě na uvedené připomínky – důležitým příspěvkem k poznání života a díla Komenského, hlavně v polském prostředí a pro další badatele přínosná také sumarizací Komenského pobytu v Polsku a německo-polským pohledem na Komenského jako takového. Ukazuje na velkou vlnu zájmu o Komenského nejen v Německu, kde je již tradiční, ale právě v Polsku, kde se vydala – zvláště zásluhou již zmíněné univerzity v Siedlcích – řada studií.⁵

prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
Ústav slavistiky FF MU
A. Nováka 1, 602 00 Brno
Česká republika
Ivo.Pospisil@phil.muni.cz

⁴ Zařadil jsem ji kdysi ve své souhrnné recenzi do souvislostí ikonosféry: Různé aspekty ikonosféry (Krystyna Kossakowska-Jarosz: *Śląsk znany. Śląsk nie znany. O kulturze literackiej na Górnym Śląsku przed pierwszym progiem umasowienia*. Uniwersytet Opolski, Opole 1999. *Dwudziestowieczna ikonosfera w literaturach europejskich: Wizualizacja w literaturze*. Pod redakcją Bożeny Tokarż. „Śląsk“, Katowice 2002. Dariusz Rott: *Bracia czescy w dawnej Polsce*. Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2002). *Slavica Litteraria*, X 6, 2003, s. 187-188.

⁵ Před časem jsem do jednoho také přispěl statí *Chudožestvennosť starinnych tekstov, Komenskij i teorija istorii literatury*. In: Jan Amos Komeňski w kontekście kultury i historii europejskiej XVII wieku. Jan Amos Komenský im Kontext der europäischen Kultur und Geschichte des 17. Jahrhundert. Praca zbiorowa pod redakcją naukową Babary Sitarskiej, Romana Mnicha. Sammelband unter wissenschaftlicher Leitung von Barbara Sitarska und Roman Mnich. Wydawnictwo Akademii Podlaskiej, Siedlce 2010, s. 237-248.

O UMELECKOM JAZYKU KREŠŤANSKEJ MYSTIKY

Renáta Bojničanová

Pedagogická fakulta UK Bratislava

KUČERKOVÁ, Magda – REŽNÁ, Miroslava: *Poetika nevyjadriteľného. K literárnemu výrazu diel Terézie od Ježiša a iných kresťanských mystikov*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Filozofická fakulta 2016. 90 s. ISBN978-80-558-1109-3

Knižná publikácia dvojice autoriek Magdy Kučerovej a Miroslavy Režnej nesie poetický a záhadný názov *Poetika nevyjadriteľného*, ktorý naznačuje, že ide o dielo literárnoteoretického zamerania hľadajúce odpovede na otázku, ako vyjadriť slovami ťažko vyjadriteľnú ľudskú skúsenosť. O konkrétnej náplni tejto monografie vypovedá bližšie jej podnázov *K literárnemu výrazu diel Terézie od Ježiša a iných kresťanských mystikov*, z ktorého už je zjavné, že autorky sa primárne zamerali na analýzu literárneho stvárňovania duchovnej skúsenosti u vrcholnej predstaviteľky španielskej mystiky svätej Terézie z Ávily (1515 – 1582).

Pri riešení tejto úlohy autorky postupovali analyticky, rozvíjajúc svoju reflexiu na ploche dvoch kapitol, ktoré na seba nadväzujú: základné východiská naznačili vo všeobecnejšie formulovanej kapitole Literárne stvárňovanie mystickej skúsenosti (13–53) a aplikáciu získaných poznatkov na konkrétny literárny text predstavili v druhej kapitole Hrad vnútra (Terézia od Ježiša) (55–72). Kniha ďalej obsahuje Úvod a Záver, Zoznam použitej literatúry, ako aj rozsiahle španielske resumé s názvom La poética de lo inefable. Hacia la expresión literaria de las obras de Teresa de Jesús y otros místicos cristianos (81–89). Toľko k štruktúre recenzovanej publikácie, rozsahom síce nevelkej, ale obsahovo hutnej.

Aká je však jej náplň, aké boli podnety autoriek k jej napísaniu a ako samy vyjadrujú svoje zámery a očakávania? V prvom rade treba povedať, že jedným z podnetov vzniku tejto publikácie bolo 500. výročie narodenia svätej Terézie z Ávily, ktoré si svet pripomenul v roku 2015. Magda Kučerková a Miroslava Režná teda prinášajú vlastný vklad do oživenia záujmu o tereziánsku mystiku, podnieteného týmto významným výročím, a v tomto zmysle sa vyjadrujú aj

v Úvode (7–11). Zároveň informujú o podujatiach, ktoré sa pri uvedenej príležitosti konali a v blízkej budúcnosti sa budú konať v Španielsku, a to priamo v jej rodisku (Konferencia Teresa de Jesús – Patrimonio de la Humanidad, Ávila september 2015), ako aj o najnovších publikáciách zaoberajúcich sa jej dielom. Vyplýva z toho, že autorky majú dokonalý prehľad o najnovšom výskume danej problematiky a aj tento svoj vklad vedeli včleniť do aktuálnych tendencií výskumu, ktoré sa zameriavajú, ak voľne parafrázujeme ich slová, na hľadanie nadčasových hodnôt mystiky a na jej dosah do osobnej a spoločenskej roviny súčasného človeka. Odkazy na aktuálne dianie vo svete skutočne nachádzame ako v Úvode, tak aj v Závere (73–74) publikácie, kde autorky načrtávajú úvahy o problémoch človeka dneška, trpiaceho nepokojom, odcudzením a vyčerpanosťou, neustále však hľadajúceho pevné záchytné body a prahnúceho po duchovnosti. Konštatujú „obrat vo vývine religiozity v celosvetovom meradle“, ktorý „možno chápať ako realizáciu prirodzenej požiadavky ľudského vnútra zorientovať sa uprostred zložitého spoločenského a osobného diania (...) a interpretovať situácie bežného dňa aj sám zmysel existencie“ (8). Z obrovského množstva tém a aspektov, ktoré sa pri takomto širokom a aktualizovanom ponímaní problematiky ponúkajú, sa autorky zamerali na podoby metafory cesty duše k Bohu, tak ako sa objavujú v dielach sv. Terézie. Pri takomto interpretačne zameranom výskume bolo nevyhnutné, aby v prvej časti publikácie autorky definovali východiskové pojmy, s ktorými pri výklade pracujú a ktoré používajú ako vlastné interpretačné nástroje. Ide o pomerne rozsiahly a rôznorodý okruh pojmov pochádzajúcich nielen z okruhu literárnovedného poznania, ale aj náboženstva, kulturológie či dokonca psychológie. Autorky vychádzajú z toho, že vysvetľujú, čo je to *mystická skúsenosť*, ktorú definujú ako *skúsenosť* v podstate *nevyjadriteľnú* slovami, a práve táto *nevyjadriteľnosť* vyžaduje od mystika použitie zrozumiteľných obrazov na to, aby ju sprostredkoval recipientovi. V úsilí o sprostredkovanie nadzmyslového duchovného zážitku prichádza na rad *obraznosť* a *symbolika*. Dôležitými medzičlánkami na ceste odhaľovania obraznosti nevyjadriteľného sa stávajú pojmy ako priestor posvätného, transcendentné tajomstvo, duchovná cesta, „veľká metafora“, „malá metafora“, vnútorný obraz, vliate poznanie, získané poznanie, „inakostná“ skúsenosť, prostredníctvom ktorých možno objektívne opísať (analyzovať) procesy a prostriedky vyjadrenia neobvyklej duchovnej skúsenosti. Isteže, pri literárnoteoretickej interpretácii používajú autorky na tieto účely adekvátne nástroje, akými sú literárne termíny označujúce výrazové prostriedky literárneho jazyka a básnickej obraznosti (symbol, metafora, metonymia, topos, prirovnanie a i.). Nachádzajú ich v alegorickom diele sv. Terézie z Ávily *Castillo interior (Hrad vnútra)*, pričom najväčšiu pozornosť venujú vysvetleniu obrazu hradu ako symbolu ľudskej duše, ale aj iným priestorovým symbolom a toposom úzko

spätým s hradom. Samozrejme, takto uchopený rozbor je správne nasmerovaný a zostáva otvorený ďalšiemu rozpracovaniu, či už na ploche diela *Hrad vnútra* alebo aj iných diel španielskej mystičky. Na okraj poznamenávame, že preklad španielskeho názvu *Castillo interior* ako *Hrad vnútra* a nie *Vnútorný hrad* sa nám javí ako správny a akceptujeme vysvetlenie, že autorky používajú tento preklad s použitím genitívneho tvaru zámerne, lebo „lepšie vystihuje podstatu obrazného charakteru textu“ (28).

Na záver treba ešte dodať, že knižná publikácia Magdy Kučerковой a Miroslavy Režnej je výsledkom ich dlhodobého záujmu o duchovnú literatúru, o obraznosť kresťanských mystikov, konkrétne o dielo sv. Terézie z Ávily. Obe autorky sa týmito témami zaoberali vo viacerých štúdiách publikovaných v rámci ambiciózneho a úspešného projektu Vega Premeny stvárňovania duchovnej cesty v západných literatúrach (od stredoveku do súčasnosti), takže možno povedať, že táto autorská dvojica je v súčasnosti schopná ponúknuť slovenskému odbornému publiku najsústredenejšie a najaktuálnejšie výsledky v oblasti výskumu podôb duchovnej cesty v západných literatúrach. Spomínaný projekt, ktorého iniciátorkou a hlavnou riešiteľkou bola Magda Kučerková, sa rozvíjal v rozmedzí rokov 2014 až 2016 a participoval na ňom široký okruh slovenských aj zahraničných odborníkov. Jedným z jeho pozoruhodných výsledkov je zborník *Duchovná cesta a jej podoby v literatúre*, obsahujúci rozsiahlu časť venovanú práve reflexii rozličných podôb zobrazenia duchovnej cesty k Bohu v diele sv. Terézie z Ávily (241–300), a to aj s presahom jej posolstva pre súčasného človeka.

doc. Mgr. Renáta Bojničanová, PhD.
Katedra románskych jazykov a literatúr
Ústav filologických štúdií
Pedagogická fakulta Univerzity Komenského
Račianska 59, 813 34 Bratislava
bojnicanova@fedu.uniba.sk

Philologia
Vol. XXVII, N°1 (2017)

Tento časopis nadväzuje na Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského *Philologia*,
Vol. I – XXI (1971 – 2011)

This journal is a continuation of Zborník Pedagogickej fakulty Univerzity Komenského *Philologia*,
Vol. I – XXI (1971 – 2011)

Kontakt na redakciu – Editorial Office:

Philologia, Ústav filologických štúdií, Pedagogická fakulta Univerzity Komenského v Bratislave
Račianska 59, 813 34 Bratislava

Príspevky – Contributions:

mikulas@fedu.uniba.sk

Pokyny pre autorov – Instructions for Authors:

Príspevky sa spravidla uverejňujú v slovenskom, anglickom, nemeckom, francúzskom, španiel-
skom a talianskom jazyku.

Príspevky posielajte v elektronickej podobe v súbore programu WORD. Forma príspevku:

- písmo Times New Roman 12, riadkovanie 1,5;
- názov článku Times New Roman 14 majuskuly hrubé, zarovnávať na stred;
- názvy jednotlivých kapitol Times New Roman 12 majuskuly hrubé;
- pravé okraje nezarovnávať, nedeliť slová, očíslované poznámky uvádzať na konci príslušnej strany;
- zoznam literatúry uvádzať na konci príspevku.

Dodržiavajte spôsob citovania a uvádzania literatúry podľa Chicago-Style Citation (Author-Date Style).

K príspevku pripojte abstrakt v rozsahu 5 – 10 riadkov v slovenskom a anglickom jazyku a kľúčové slová v slovenskom a anglickom jazyku.

Na konci príspevku sa uvádza meno autora, pracovisko s presnou adresou a e-mailová adresa.

Dátumy uzávierky pre posielanie príspevkov: 31. marec (1. číslo) a 30. september (2. číslo).

Vydala Univerzita Komenského v Bratislave vo Vydavateľstve UK.
Vyšlo v októbri 2017.

Technická redaktorka: Kristína Vozáková
Korigovali autori

Vytlačilo Polygrafické stredisko UK v Bratislave

ISSN 1339-2026