

**Andrea Bokníková: Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I. Portrétové štúdie a rekonštrukcie. II. Kaleidoskopy. Bratislava: Univerzita Komenského, 2012. 228 + 212 s.**

### *Habilitačný posudok*

PhDr. Andrea Bokníková, PhD., ako habilitačný spis predložila dvojdielnu monografiu *Zo slovenskej poézie šesťdesiatych rokov 20. storočia I., II.* (2012) v nadštandardnom rozsahu 33. 80 AH čiže 676 rkp. strán. Predchádzala jej antológia *Trnavská skupina. Konkretisti* (s datovaním 2006). Okrem toho je autorkou radu štúdií v *Portrétoch slovenských spisovateľov 1 – 4*, série štúdií o slovenskej poézii Žien, hesiel s platnosťou erudovaných portrétov v *Slovníku slovenských spisovateľov* (ed. Valér Mikula, 1999, 2005), elektronicky vydaných skrípt *Kapitoly z metodológie literárnej vedy (formalisti a posun od ich metódy k psychológii umenia)* (2013) a iných prác. Dvojmonografia sa stretla s vysokým hodnotením mladšej a mladej kritiky a autorka za ňu dostala príjmu Literárneho fondu.

Práca je výsledkom mnohoročného úsilia, ktorého začiatok treba datovať Bokníkovej diplomovou prácou na Katedre slovenskej literatúry a literárnej vedy Filozofickej fakulty UK v Bratislave o poézii Jána Stacha. Dvojmonografiu možno označiť za autorkino životné dielo. Úroveň reflexie a prezentovanou vzdelanosťou sa vymyká z bežnej vysokoškolskej prevádzky. Svedčí o autorkinom bytostnom záujme o poéziu a literatúru.

V prvom dieli sa habilitantka orientuje najmä na poéziu Jána Ondruša, Mikuláša Kováča, Jozefa Mokoša, Jozefa Mihalkoviča, Lýdie Vadkerti-Gavoríkovej, Františka Andraščíka, Jána Smreka, Laca Novomeského a Milana Rúfusa. Ich proklamované portrétovanie má špecifický charakter: poéziu jednotlivých autorov A. Bokníková skúma z dôležitých vybraných hľadísk, pričom najviac ju zaujíma otázka tvaru a obrazu, ktorá je aj leitmotívom jej dvojdielnej knihy. Smeruje k vyznačeniu viacerých diachrónnych konkretizácií tvaru, resp. beztvarosti a obrazu v slovenskej poézii od Novomeského prvých zbierok. Časovým záberom v kapitolách o Smrekovi a Novomeskom 60. roky presahuje. V každej štúdiu nájdeme prínosné polohy. U Ondruša zdôrazňuje autentickosť. U Kováča príbehovosť. Do hry vracia polozabudnutého Mokoša. U Mihalkoviča reflektuje magickú reč obrazov a príbehov. U Vadkertiovej ornamentálnu a vecnú básnickú reč. U Andraščíka vzťah k prírode. Nové je uchopenie poézie Jána Smreka prostredníctvom jej spojitosti s mestským životným štýlom po prvej svetovej vojne. U Novomeského sa autorka spresňujúco zamyslela nad pojmom tvar a beztvarosť. Produktívne je porovnanie jeho zbierky *Svätý za dedinou* so Sartrovým *Hnusom*. Rúfus v autorkinej interpretácii „nie je len tradicionalista“ (takto o ňom najnovšie píše napr. aj Jaroslav Šrank): „priblížil sa až k postavantgardným tendenciám v umení“, „mal blízko k presunu záujmu od prepracovaného umeleckého diela k životnému prostrediu“ (I, s. 200), jeho tvorbu autorka súvzťažňuje s „postavantgardným hľadaním dokonalosti v prírodných úkazoch a štruktúrach“ (I, s. 224), všima si „zostavy tvarov“ v autorovej poézii a jeho smerovanie od zvukov k písmu.

Prvý diel je aj vzhľadom na zameranosť na portrétovanie autorov koncentrickejší, druhý je z hľadiska koncentrickosti rôznorodý (nie náhodou má podnázov *Kaleidoskopy*). V popredí druhého zväzku je znova poézia konkretistov a Novomeského, hoci snímaná z iných hľadísk (pri Novomeskom sa skúmajú ohlasy jeho tvorby v slovenskej literatúre 60. rokov), pribúda reflektovanie poézie mladších básnikov, osobitne Osamelých bežcov, a s nimi súvisiacich premien obraznosti a autorkin permanentný záujem o obraz nadobúda aj podobu jeho teoretického reflektovania. Habilitantka rozlišuje pojmy Trnavská skupina a konkretisti, čo vyvoláva i komplikácie. Ku konkretistom z vlastnej iniciatívy priraduje aj Vadkerti-Gavorníkovu, hoci ona sama sa k nim nehlásila a za členku skupiny ju nepokladali ani oni. Autorka vychádza z charakteru samotných poetkiných textov, osobitne z jej „blíženectva“

s Mihalkovičom. Takýto prístup má aj riziká. Na základe charakteru poézie by sme totiž ku konkretistom mohli priradiť aj Mokoša. Bokníková prichádza s „periodizáciou“ skupiny, vyčleňuje jej „vlastnú fázu“ (1956 – 1964), zahŕňajúcu „predfázu“ z roku 1956 (časopisecky uverejnené verše J. Ondruša), „fázu rekapitulácie“ (1964 – 1973) a „fázu retrospektívy“ (po roku 1973) (II, s. 14). Prínosná je kapitola o motívoch lúny a mesiaca, vajíčka, vápna a kováča v poézii 60. rokov, pri prvom motíve sa autorka úspešne pokúsila o jeho genealógiu v slovenskej poézii. Objavná je štúdia *Námet kúpania v slovenskom umení šesťdesiatych rokov 20. storočia*, kde autorka prekračuje tému poézie smerom k próze a filmu. Popri prepracovanejších kapitolách sa v druhom dieli stretne aj s kapitolami – náčrtmi, v ktorých autorka iba hľadá presný tvar svojho uvažovania. Takýto charakter má záverečná časť *Básnický obraz, hlasy a tvary v sérii skíc*. V úvahách o obraznosti osciluje medzi užším a širším chápaním obrazu, s druhým sa stretáme najmä u filozofov a estetikov. Na jednej strane sa otvárajú nové výskumné priestory, na druhej ich teoretické uchopenie nie je vždy dostatočne kontúrované a doložené rozbormi konkrétnych textov.

Autorkino skúmanie charakterizuje vysoká miera ambicióznosti, čo sa v konečnom dôsledku priaznivo premietlo na úrovni výstupu. Práca je svedectvom toho, že A. Bokníková prečítala, zinterpretovala a preštudovala značný objem textov a premyslela veľa problémov. Jej literárnovedné písanie možno priradiť k písaniu sympatie. Monografia prináša mnoho platných i objavných poznatkov. Vzhľadom na šírku reflektovanej problematiky ich v posudku nemožno obsiahnuť. Literárnovedný obraz slovenskej poézie 60. rokov je vďaka A. Bokníkovej bohatší. Zreteľné je autorkino úsilie o vlastnú teoretickú artikuláciu problematiky. Takto neraz postupuje aj pri sumarizácii doterajšieho poznania. Prednosťou jej literárnovedného písania je dôkladné poznanie literatúry o predmete skúmania. Aj vďaka tomu do súčasného literárnovedného kontextu prináša zabudnuté či polozabudnuté poznatky, ktoré niekedy pôsobia dokonca novo. Jej poznanie stavia predovšetkým na interpretácii básnických textov. Pritom vychádza zo zorientovanosti v literárnohistorickom pozadí textu. Jeho súčasťou je aj inonárodná poézia a literatúra. Toto pozadie sa neraz rozširuje aj na oblasť iných druhov literatúry i umenia, filozofie a iných oblastí. Osobitný význam má výtvarné umenie i jeho reflexia, čo súvisí s príbuznosťou básnických a výtvarných iniciatív v 20. storočí. Významné sú poetologické rozmery autorkiných interpretácií. Jej písanie má zreteľný teoretický profil. Na rozdiel od viacerých súčasných slovenských literárnych vedcov nezanedbáva ani reflektovanie zvukového tvarovania poézie. Pri identifikácii poetiky smeruje k pomenovaniu semiotického rozmeru postupov. Dbá aj na odkrývanie biografického pozadia básní, čo prispieva k hlbšiemu prieniku interpretky do ich sveta (kontaktuje sa i s autormi, ich príbuznými a pod.). Aj to si od nej žiadalo nemálo úsilia.

A. Bokníková reflektuje predovšetkým konkrétne básnické texty, ale tenduje aj k všeobecným úvahám o rozličných aspektoch poézie, o prvotnom utváraní obraznosti, o tom, „čo z umenia zostane“ (II, s. 76 – 79), a o inom. Takýmto spôsobom napr. sformulovala presnú myšlienku o „dobrej básni“ ako o „umení odmietnuť to, čo sa samo núka“ (II, s. 142).

Mojou povinnosťou ako oponenta je predložiť aj poznámky na diskusiu. Uvediem ich heslovite.

Slovo „šľahúň“, ktoré použil Ján Stacho, autorka zaraďuje medzi okazionalizmy (I, s. 22). Vnímam ho ako bežné pomenovanie, uvádza ho aj *Krátky slovník slovenského jazyka* a znamená *plazivý výhonok, bot. poplaz*.

V súvislosti s autorkiným objavným osvetľovaním vzťahu medzi Jánom Stachom a Albínom Brunovským v ich prácach (I, s. 23) sa mi žiada pripomenúť, že termín manierizmus, o ktorom v tejto súvislosti píše, odkazujúc na Pavla Preissa, sa v španielskom umenovedno-literárnovednom kontexte chápe inak, vníma sa najmä ako prechodná fáza

medzi renesanciou a barokom (hoci hranica medzi manierizmom a barokom nie je presnejšie rozhraničená).

Rým *o strechy – orechy* autorka označila za prešmyčkový (I, s. 60), čo nezodpovedá skutočnosti.

To, čo autorka nazýva „obrazovou inverziou“ a „prehodením prívlastkov“ (I, s. 68) má v poetike názov hypalaga (termín sa používa oddávna).

V sekvencii „ďiaľky sú dráždivé ako dym“ nejde o konsonanciu (I, s. 69), ale o aliteráciu, nanajvýš by sme tu mohli hovoriť o konsonantickej aliterácii.

Mihalkovičov rým *klas – kňaz* nie je odchýlkou zo „zväzujúcej presnosti“ (I, s. 94), ide o eufonicky presný rým s rýmou *kas* (dôležitá je fonetická, nie grafická rovina).

V úryvku z Mihalkoviča popri neštandardnom rýme *rebríku – klobúku*, ktorý autorka vyzdvihuje (I, s. 98 – 99), sú aj ďalšie neštandardné rýmy *Cez mreže – rozhrešil, nad vinice. Sám – ovocia*.

Ospravedlňujúca interpretácia Mihalkovičovho verša „Obišiel prevrhnutý voz“ je prejavom priveľkej „láskavosti“ interpretky (I, s. 99). V skutočnosti sa v tomto prípade poukazuje na strýcovu nezúčastnenosť na riešení reálnych problémov dedičanov v oblasti ich životnej praxe.

V súvislosti s Mihalkovičovým segmentom „Srdce je vysoko“, kde „srdce“ pripomenie implicitné „slnce“, autorka hovorí, že som to nazval „prešmyčkou“ (I, s. 105). Nie je to tak, pojem prešmyčka som na označenie tohto poetologického postupu nepoužil.

Mihalkovič v recenzii mojej knihy *Preklad ako umenie* nehovorí o protiklade medzi „modifikačnou“ a „doslovnou“ prekladovou metódou, ako píše autorka (I, s. 110), ale medzi „modifikačnou“ a „adekvátnou“. Tým sa problém skresľuje, tzv. „doslovnú“ prekladovú metódu totiž neprijímam.

Rýmovo-asonančné tvarovanie Novomeského básne *Malé jesenné plátno* popri tom, čo autorka vyznačuje (I, s. 189), utvárajú aj asonancie *brúsi – krvi* a *ruže – lupeň*, ktoré majú netradičné usporiadanie.

Slovo „combáľat“ nie je nárečové (II, s. 16) – ani podľa Peciara.

Charakteristické znaky skupinovej poetiky konkretistov (II, s. 17 a n.) bude treba rozšíriť o ďalšie indikátory (napr. ich syntax sa nevyčerpáva anakolútom).

Vyzdvihovaná „pozitívna beztvornosť“ čiže „informelová“ obraznosť u Štrpku a Laučika nie je vlastne nič iné ako fluidná (tekutá) metaforika (písal som o nej v rozbere Laučikovej poézie a inde). Fluidná metaforika pritom nie je objavom Osamelých bežcov. Napr. názov nadrealistickej zbierky Štefana Žáryho *Tekutý poľovník* v rámci nadrealizmu a surrealizmu nie je nejaká ojedinelosť. V každom prípade si myslím, že Štrpkovu a Laučikovu obraznosť nemožno postihnúť jedným indikátorom. Diskusiu vzbudzuje aj pojem „živelnosť“, ktorý autorka vzťahuje aj na poéziu týchto autorov a na Moravčika. Nemenej „živelným“ básnikom je totiž Stacho, ktorý však svoju „živelnosť“ vyvažuje výrazným tvarotvorným úsilím, výrazovou disciplínou. Tézy o Osamelých bežcoch bude treba podložiť rozborom ich básní. Najmä v niektorých polohách Štrpkovej tvorby sa môže ukázať, že jeho beztvornosť je aj negatívna, že v nich ide nielen o perifrastickosť, o ktorej som písal aj ja, ale aj o verbalizmus.

Prínosné je autorkino zistenie o podnetnosti próz Mila Urbana pre básnikov. Na druhej strane však habilitantka nepovie, že druhý verš Ondrušovho odseku „Ako znel! Ako sa spiekli slová tejto piesne! / Po kusoch leteli“ (II, s. 30) mohol byť inšpirovaný Urbanovou vetou, ktorú predtým aj uvádza: „...zvučné ‚kifi – kefi‘ letelo k lesu, kde sa rozbilo na drobné kusy“ (II, s. 29). Tento básnik akoby bol pre ňu nedotknuteľný.

Pri sondovaní ohlasov tvorby L. Novomeského v slovenskej poézii a literatúre 60. rokov mi chýbalo meno Miroslava Válka. Nakoniec som ho našiel aspoň v poznámkach (II, s. 68 – 69). Signalizuje to istú hierarchiu, ktorá je v tomto prípade nespravodlivá.

V súvislosti s Novomeským autorka píše, že „od tridsiatych rokov sa básnik posúva od obrysovej metafory ku geometrizácii“. Podľa mojich zistení sa s geometrizáciou stretávame už v jeho zbierke *Nedeľa* z roku 1927.

Vo Váľkovej básni *Štvornožci* je podstatný numerický významový stavebný princíp (číslo štyri), nie geometrický („štvoruholník“, „štvorec“ – II, s. 77).

Gramatické a negramatické („konotačné“) čítanie metafory nemusí stáť v protiklade (II, 147 – 148), dostáva sa doň iba vtedy, keď interpret nie je schopný prekročiť hranice lingvistického opisu. Na druhej strane možno iba súhlasiť s autorkou, že „klasifikácia metafor umožní nazrieť do hĺbky básne, ak ju uplatníme s pružnosťou“ (II, s. 146).

V interpretácii segmentu Kupcovej básne s veršom „dym kozuba s preziabnutými ústami“ (II, s. 161 – 162) sa mi žiadalo uviesť, že v tomto verši očividne nadväzuje na Rúfusov verš „V kozúbku úst tak vychladnutom už slovo nezapraská“ z Rúfusovej básne *Cestou z pohrebu* zo zbierky *Až dozrieme*.

Bokníkovej práca je napísaná odborne relevantným a pritom prístupným štýlom. Kompozíciu úvah niekedy narúša zaradenie zaujímavých, ale divergentných pasáží. Autorka prechádza do voľnejšieho eseizmu. Na jej spôsobe výkladu sa zaiste podpisuje pedagogické pôsobenie. Ako imperatív by si mala stanoviť vyhýbanie sa variovaniu tém a myšlienok a koncentrické a hutné vyjadrenie.

Dvojmonografiu A. Bokníkovej pokladám za jeden z najvýraznejších prínosov v slovenskej literárnovednej reflexii poézie v posledných rokoch. Vďaka autorkinej nekaždodennej erudovanosti a reflexii sa z nej dá aj veľa naučiť a prináša podnety pre ďalšie literárnovedné uvažovanie. Jednoznačne sa prihovám za to, aby práca bola prijatá na obhajobu a po jej úspešnom priebehu bol autorke udelený docentský titul.

prof. PhDr. Ján Zambor, CSc.

Bratislava 9. marca 2014