

Telo, materstvo, trauma, príroda – o poézii Márie Jančovej

Andrea Bokníková

**BOKNÍKOVÁ, A.: Body, motherhood, trauma, nature – on the poetry of
Mária Jančová**

SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 71, 2024, no. 3, pp. 207-235

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2024.71.3.2>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9266-4773>

Key words: Slovak poetry,
thematology, motherhood,
lyrical gesture

Mária Jančová (1908 – 2003) has been primarily known as the author of children's books. This paper, however, aims to focus on her – largely overlooked – poetry. After an initial mapping of the theme of motherhood in Slovak women poets from the late 19th to the mid-20th century, the article takes a look at the phase of Jančová's writing career when she authored poems. Some of these were published in her only collection of poetry, *Blahoslavení* ([Blessed] 1940, 1968). The article provides a close reading of several poems and comments on the flowing of energy between the movements of the body (external movements and internal processes) and nature, with reference to the notion of "lyrical gestures" as defined by the French literary scholar Dominique Rabaté. It also discusses the image of the bodily connection between the mother and her sick little son and the transmigration of the human element into meteorological phenomena and flowers. The poet's inclination towards the country life connected to the elements and rhythms of life (in this collection) or her confessional-referential poetry of sentiment (present in other poems) may resonate with contemporary readers or inspire theory of the lyric. The essay's theoretical framework is based on the conceptualisation of motherhood in literary studies, philosophy, and art theory, and on theories that connect aesthetics with bodily processes.

Kľúčové slová: slovenská poézia,
tematológia, materstvo, lyrické gesto

Tvorba slovenských poetiek z prvej polovice 20. storočia prináša archívne prekvapenia¹ – ukazuje sa to pri návratoch k ich vtedajším rukopisom a knižne nevydaným veršom, ale aj k básnickým zbierkam, ktoré vyšli, ostali však z rôznych dôvodov zabudnuté, prípadne literárnou vedou len okrajovo spomínané. V tridsiatych a štyridsiatych rokoch sa rozrástla kvantitatívne i v pestrosti básnického repertoáru. Pri retrospektívnom pohľade možno pritom nanovo prečítať básne poetiek, ktoré z dnešného hľadiska pôsobia ako subverzívne, podvracajúce vtedajšiu známu tvorbu Maše Haľamovej s jej nehou a obetavosťou i decentným výrazom.² Stvárnili totiž polemiku so zaužívaným vzťahom: umelec – génius a múza štylizovaná podľa jeho predstavy (Sláva Manicová a najmä Elena Kamenická), alebo inscenovali ženské a mužské monológy polemicky voči rodovým stereotypom (Bela Dunajská). Možno si však všimnúť i sebavyjadrenia poetiek, ktoré vtedy kreatívne uchopili témy tradične pripisované ženskosti, akými sú materstvo (Mária Jančová), prípadne ručné práce, trebárs vyšívanie a zdobenie priestorov, a s nimi aj moment dekoratívnosti, ornamentu, či chápanie textu ako tkaniny, respektíve textilu (Maruša Jusková).³ Aj pozornosť voči nim preskupuje zložky predstavy o dobovej slovenskej lyrike. U väčšiny z menej povšimnutých poetiek tridsiatych a štyridsiatych rokov, či už v ich témach a subverzívnych alebo tradičnejších obrazoch, nájdeme avantgardné výrazové prvky – poetizmu (v najväčšej miere a najkomplexnejšom zastúpení), ale aj expresionizmu, kubizmu a surrealizmu. Zvýrazňujú sa práve pri ich porovnávaníach s M. Haľamovou, ktorá vo svojich zbierkach *Dar* (1928) a *Červený mak* (1932) invenčne pretvárala ešte princípy symbolizmu, a to do obrazovo sústredenejších i menlivo imaginatívnych veršov, iba občas aj nepatrne poetisticko-avantgardne rozohraných.

Môže sa zdať paradoxné, že v súvislosti s telom a telesnosťou chcem upriamiť pozornosť na M. Jančovú (1908 – 2003), azda najtradičnejšie založenú poetku spomedzi tých, u ktorých hodnotové ťažisko poézie spadá do tridsiatych a štyridsiatych rokov 20. storočia. Už preto, lebo vo vymedzenom období nájdeme ľúbostnú poéziu s príznakmi deziluzívnej, miestami aj avantgardno-excesívnej vizualizácie tela, s obrazmi pominuteľnej telesnej schránky ženy a s odmietavým

1 Jana Cviková akcentuje potrebu „tvorby nových verzií či modelov dejín“ – „alternatívnych“, s tým, že ich treba nanovo skúmať a dokumentovať nezávisle od toho, čo diktuje zaužívaná, a pritom len zdanlivá „neutralita“ písania dejín“ cez androcentrický pohľad (Cviková 2014: 107). Upozornila na koncepciu „tých historikov a historičiek“, podľa ktorých je „adekvátne skúmať situáciu žien a mužov vždy vo vzájomnom vzťahu“ (Cviková 2014: 111). Zdôraznila však aj platnosť „zlomového významu dejín literatúry orientujúcich sa výhradne na literatúru písanú ženami“ (Cviková 2014: 113). Chcem teraz aspoň čiastkovými pohľadmi prispieť k ich druhej spomenutej orientácii, k tomu, aby sa zviditeľnili určité „autorky a ich výkony“ v „celom literárnom korpuse“ a neboli v ňom „predurčené“ na „nemiesto, medzeru, absenciu“ (Chrobáková Repar 2019: 21).

2 Nedávno sa objavili aj nové interpretačné náhľady na verše tejto autorky. U Ivce Hajdučekovej systematický archívny výskum a záujem o jej tvorbu i životnú púť (osobitne z aspektu „duchovnosti“, Hajdučeková 2017) prerástol do monografie, ktorú skoncipovala v spoluautorstve s Ivetou Bónovou (Hajdučeková – Bónová 2021). Ján Gavura vybral jej báseň *Červený mak* ako príklad na „poéziu spovede“ a uvažuje o autonómnosti tohto básnického textu i o kľúčí, ktorý k nej dáva autorkin životopis (Gavura 2018: 83–84).

3 Poéziu väčšiny z autoriek, ktoré menujem v odseku (E. Kamenická, S. Manicová a B. Dunajská), spolu s tvorbou ďalších deviatich, reflektuje s odstupom času čítanka/antológia *Potopené duše* (2017) – s výnimkou M. Juskovej a práve M. Jančovej. Poetiek však bolo viac – a viaceré, aj výrazné, ostali autorkami bez samostatnej knihy; okrem siedmich, ktoré zahŕňa spomenutá čítanka, to bola napríklad Helena Riasnická. Dôležité je suborné vydanie básní najmä zo štyridsiatych rokov 20. storočia, ktoré vyšlo poetke píšucej pod menom Ria Valé – *Môj sen o láske* (2017), obsahuje jej dve zbierky, ale aj verše z periodík i pozostalosti.

gestom voči jej básnickému zbožštvaniu (u E. Kamenickej), alebo nahého ženského tela poznačeného starnutím, či mužského, raz fyzicky slabého, a inokedy zasa deštruovaného hýrením (u B. Dunajskej). U M. Jančovej však pokladám za podnetné niečo iné. Pre jej poéziu nie je príznačný nápadný výskyt básnických tróпов, ale podstatné je v nej tematické prúdenie – evokované presúvanie energie medzi pohybmi ľudského tela (jeho vonkajšími pohybmi i vnútornými procesmi) a okolím. Viaceré jej básne sa napájajú na fenomény a rytmy života, a tak zobrazenie tela, najčastejšie ženského a detského, ale aj telesnosť ako životná dynamika prechádzajúca do princípov utvárania textu, sa u nej menia zároveň s premenami vzťahu k prírode. Tá má u nej tri významy – prostredia, mohutnosti presahujúcej človeka a biologického zákona, ktorý sa zreteľne prejavuje najmä v organickom svete. Z tohto hľadiska skúsím nazrieť „inak“ na jej moderný tradicionalizmus a spôsob vyjadrenia, ktorý dnes môžeme označiť ako postsymbolizmus, pričom sa u nej prejavuje dôslednejšie než u M. Haľamovej – bez zreteľnejších príznakov avantgardných poetík. Okrem toho mi pôjde aj o komplexnejšie uchopenie skutočnosti, že M. Jančová je zrejme prvou slovenskou poetkou, ktorá sústavne tematizovala materstvo cez vzťah lyrickej protagonistky k vlastnému dieťaťu. Zachytila ho v posunoch situácií tak, že ich rozvinula do rozfázovaného básnického cyklu, ba v rámci neho sa črtajú viaceré menšie tematicko-obrazové cykly. Ich prítomnosť v autorkinej jedinej zbierke *Blahoslavení* (1940) si všimla už Zora Jesenská v recenzii z roku 1941. Pravdaže, pripisovať tému materstva iba „ženskosti“ by bolo zjednodušujúce až schematické, veď „materská práca“ (čiže „reagovanie na tri základné potreby dieťaťa: ochranu, rozvoj a sociálnu akceptovanosť“, Kiczková 2006: 420) sa dá chápať ako záležitosť jednotlivých žien i mužov a vôbec osôb, podľa individuálneho prípadu.⁴ Chcem skôr rozlíšiť, že poézia M. Jančovej tematizuje aj biologické materstvo, čím sa u nej exponuje telesnosť späť so ženskou skúsenosťou a navyše sa transformuje v špecifických súvislostiach: jej lyrická protagonistka matka zobrazuje tehotenstvo, pôrod a následne aj chorobu malého syna. V poslednej spomenutej traumatickej fáze zdôrazňuje, že zosilnel jej pocit telesného prepojenia s ním. Nastáva u nej *trauma* zo synovho ochorenia i *traumatizácia* sledom udalostí, ktoré túto situáciu udržiavajú a vyhocujú: sú nimi jeho hospitalizácia a neskôr nevyhnutné odlúčenie od nej. Fyzická diaľka dieťaťa spôsobuje, že detaily a zmyslové prejavy jeho tela sa jej o to naliehavejšie, opakovane a intenzívne oživujú v snoch aj ako „vytesnený zážitok“ (Kratochvíl

4 Zuzana Kiczková konštatovala, že polemiku s „biologickým konceptom materstva“, podľa ktorého „byť matkou“ znamená v prvom rade „porodiť dieťa/deti“ (Kiczková 2006: 418), uskutočnila Sara Ruddicková, u ktorej – v knihe *Materské myslenie* (1989) – je materstvo prezentované ako „materská práca“, materská prax, teda cez istý druh činnosti, aktivity a nie ako nejaká podstatná vlastnosť, či určenosť“ (Kiczková 2006: 419–420). Z toho vyplýva, že „ak matka je osoba, ktorá signifikantnú časť svojho pracovného života venuje starostlivosti o deti a preberá zodpovednosť za ich ochranu, rozvoj a sociálnu akceptovanosť, takou osobou môže byť muž alebo žena“ (Kiczková 2006: 421). „Prekročenie hranice od biologickej k sociálnej matke“ sa uskutočňuje rôznymi spôsobmi: „do širšie pochopenej starostlivosti patria rôzne ďalšie činnosti a spôsoby myslenia (napr. sestričiek, vychovávateľiek atď.), ktoré sa môžu dopĺňať“ (Kiczková 2006: 425).

210 2015: 93).⁵ Z aspektu súčasnosti teda M. Jančová ako poetka púta pozornosť svojím prvenstvom v sústavnejšom stvárnení témy materstva, a čo je dôležitejšie, aj básnickou rečou formulovanou znútra materskej skúsenosti. Na to, aby sme uchopili jej mimovoľnú literárnu iniciatívu, sa žiada skúmanú tematiku aspoň stručne zmapovať u moderných slovenských poetiek od konca 19. storočia po rok 1934 (keď sa už v periodikách objavili Jančovej verše písané z materskej perspektívy);⁶ pravda, nie v celej šírke, ale iba v tých básňach, ktoré sa programovo vyjadrujú o „úlohe“ matky, alebo zobrazujú svet priamo z jej pozície.⁷ Potom sa ukáže, že s druhým prípadom sa možno stretnúť až v intervale rokov 1934 – 1949, keď sa paralelne s M. Jančovou prejavili ešte ďalšie autorky poézie, ktorých lyrické protagonistky vypovedali z materskej perspektívy cez intimitu prežívania – M. Jusková, Viera Markovičová-Zátarecká, R. Valé či Helena Križanová (a bolo ich ešte viac). Ak sa zaujímate o premeny písania ako také, nielen o jeho navonok zreteľné iniciatívy, núka sa možnosť vziať do úvahy aj básne, ktoré v tom čase vznikli a ostali neuverejnené, alebo vyšli, no len v periodikách.

Téma materstva u slovenských poetiek v období od konca 19. po polovicu 20. storočia – s osobitným zreteľom na jej intímne podoby v rokoch 1934 – 1949

Na konci 19. storočia a ešte aj v prvej polovici 20. storočia badať v slovenskej poézii nižší výskyt intímnej lyriky písanej z perspektívy matky,⁸ čo spôsobili prinajmenšom dva faktory. 1. Počas národného obrodenia „mikropriestor rodiny“ vstupoval do „makropriestoru vlasti“ (Zelenková 2009: 157–158).⁹ Ešte aj na prelome storočí sa téma materstva vsádzovala do nadindividuálnych dimenzií. Podobne ako v blízkom českom kontexte bola „arénou“, v ktorej sa riešili politické a národné idey (Heczková 2009: 19–20).¹⁰ Predstava materstva sa v dobovej tvorbe často spájala s národno-spoločenskými významami, osobitne v alegórii zobrazujúcej

5 „Nezpracovateľnosť zážitku vede k jeho vytýsnění z vědomí, což má za následek, že tato událost působí na psychiku postiženého tak, jako by traumatizovaná osoba byla neustále konfrontována se svým traumatickým prožitkem, respektive traumatizující událostí. [...] Traumatizaci vyvolávají vedle jednorázových krátkodobých událostí (např. nehod) i prožitky, které se opakují nebo trvají po delší dobu“ (Kratochvíl 2015: 93).

6 V súčasnej tvorbe slovenských poetiek sa výpovede z perspektívy matky objavujú v omnoho väčšej miere než predtým. Tvorí piliere poézie Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej, napríklad cez špecifické stvárnenie „ženskej telesnosti“ a „motívu šestonedielky“, v jej skladbe *Kolovrátok* (1972) ich analyzoval Derek Rebro (2013: 115–116). Aj v najnovšej tvorbe (z obdobia po roku 2000) nájdeme viaceré prípady s exponovaním materskej skúsenosti, reflektovali ich monografie i štúdie (Juhásová 2022: 30–34).

7 Niečo iné než poézia, v ktorej sa lyrická protagonistka zobrazuje ako matka, je poézia s tematikou dieťaťa, respektíve detí, diapazón by sme museli rozšíriť o ďalšie poetky (napríklad o Zoru – Annu Lackovú) a aj o verše rôznych autoriek zamerané na detské utrpenie vo vojne.

8 V próze od konca prvého a v priebehu druhého desaťročia 20. storočia opakovane tematizovala bezdetnosť a materstvo Hana Gregorová (v prózach svojej debutovej knihy *Ženy*, 1912, ale aj v ďalších črtách a poviedkach; Hučková 2022).

9 „Manželky národných buditeľov mali podľa dobovej normy ‚povinnosť zdieľať‘ spoločné záujmy so svojimi manželmi a prispieť svojou uvedomelou činnosťou nielen k rozvoju ‚mikropriestoru‘ svojej rodiny, ale aj spoločne prijatého ‚makropriestoru‘ vlasti“ (Zelenková 2009: 157–158). Anna Zelenková materiálovo preskúmala aj interpretačne uchopila tvorbu autoriek romantizmu, osobitne poetiek „v polovici 19. storočia na Slovensku“ (Zelenková 2009: 204) – v komparácii s kultúrnym prostredím v Čechách.

10 V blízkom českom kontexte platilo: „Mateřství jako emblematická ženská role, výlučná, oslavovaná a přitom marginalizována, se proto stalo sociální, estetickou, politickou a nacionální arénou konce 19. a počátku 20. století“ (Heczková 2009: 19–20).

matku Slávu s deťmi, ktorá má svoje miesto aj u prvej modernej slovenskej poetky – Ludmily Podjavorinskej. 2. Okrem toho, viaceré poetky boli bezdetné; v širšom časovom zábere to boli napríklad L. Podjavorinská, Mária Holuby-Javorinská, Šára Buganová, Mária Rázusová-Martáková, M. Haľamová, Zora Jesenská, E. Kamenická a Viera Szathmáry-Vlčková. Napriek tomu niektoré z nich prispeli do materskej symboliky či problematiky, a to paradoxnými spôsobmi – prepojili tému materstva s národoveckou, prípadne filozofickou ideou alebo tematizovali bezdetnosť.¹¹ Zhodou okolností teda autorky buď nemali vlastnú skúsenosť s biologickým materstvom, alebo písali ešte pred ňou, vo svojich študentsko-dievčenských časoch, a potom sa odmlčali. Práve v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia sa sformovali rozmanité invenčné výkony nových poetiek aj vďaka literárnym kontaktom, ktoré nadobudli v samovzdelávacích spolkoch (v rámci študijných aktivít na učiteľských ústavoch), či, zriedkavejšie, v múzickej atmosfére kaviarní (počas univerzitného štúdia).

Obidva faktory – prepojenie sledovanej témy s ideou i bezdetnosť – sa reflektujú u L. Podjavorinskej (1872–1951). Báseň *Naša úloha* (Dennica 1898) napísala rečnícky agitačným veršom (deklamačným dvanásťslabičníkom), nie lyricky náladovou dikciou, ktorá charakterizuje väčšinu jej debutovej zbierky *Z vesny života* (1895). Sformulovala ju s vedomou typizáciou, ako oslovovanie žien rúznym hlasom, ktorý sa ich snaží prebudiť k aktivite pre národ, aby „matka Sláva“ mala aj bojovné „dcéry“, nielen „synov“.¹² Materstvu sa venovala len v jej fragmente a rolu žien, nielen biologických matiek (čo korešponduje s dnešným chápaním sociálneho materstva), prezentovala v súlade s národoveckou požiadavkou, že „povinnosťou“ každej z nich je starať sa o kultiváciu rodnej reči a rozvíjať u dieťaťa národné cítěnie: „ľúbiť reč si svoju, pestiť si ju v dome, / chrániť si ju v duši, hlásať podvedome, / vernosť k rodu štepiť v srdce decka vrele, / vychovať ho rodu – venovať ho cele“ (Podjavorinská 1898b). Napokon, jej poézia publikovaná v prvých ročníkoch časopisu *Dennica* mala „až manifestačný charakter“, zodpovedala „slovám Karla Kálala o matkách – vychovávateľkách národa“ (Hučková 2014: 53). Inou zovšeobecňujúcou výpoveďou, ktorá už nepriamo reflektuje myšlienkové prúdy v umení a kultúre po vzniku Československej republiky, je báseň Š. Buganovej (1906–1978), pozornosť mohla pútať programovým názvom *Materinstvo* (Živena 1931) a nadnesenými slovnými spojeniami.¹³ Narodeniu dieťaťa dáva význam tvorby, keďže sa ním pretvára časť matkinej „mnohotvárnej duše“ do novej formy života: „Matka, / tvoja mnohotvárna duša, / meniaci svoju podobu, stá jar-ná obloha, / láskou pretvorila sa v tvoje dieťa; splnila svoju ženskú úlohu / a teba

11 U M. Haľamovej pôsobí ako kontinuitne sa vynášajúca téma strata vlastnej matky v ranom detstve. Skutočnosť, že jej chýba aj prítomnosť vlastného dieťaťa, naznačila najmä v básni *Predsavzatie* z neskoršej zbierky *Smrť tvoju žijem* (1966), v ktorej však „úsmev dieťaťa, / čo nikdy / nepatrilo mi“, umožňuje rôzne interpretácie, vrátane takej, že ide o narážku na vlastné detstvo. U V. Szathmáry-Vlčkovej sa mihne téma bezdetnosti až na sklonku tvorby, v básni *Bratovi II.* (z roku 1959, Potopené duše 2017: 425), hovorí o súlade s bratom v rodinnej kontinuite a jeho deti nazýva „kvetom nádeje“ aj pre seba.

12 V treťom čísle prvého ročníka časopisu *Dennica*, teda o tri čísla skôr než *Naša úloha*, vyšla aj báseň L. Podjavorinskej s názvom *Matkám slovenským* (Podjavorinská 1898a), ktorá s ňou tvorí dvojicu: väčšmi sa obracia na kresťanskú vieru a neorientuje sa natoľko na „dcéry“ národa ako na „synov“; podľa lyrickej protagonistky vina za odrodilstvo syna padá na matku, čím na ňu kladie až ťaživú zodpovednosť.

13 Báseň Š. Buganovej *Materinstvo* nevyšla knižne (autorka ani nepublikovala samostatnú zbierku svojej poézie), iba časopisecky (Buganová 1931).

212 vradila v tvorivý prúd sveta“ (Buganová 1931: 40). Pôrod i matkin vplyv na syna, ktoré vyvolávajú „nádej“ do budúcnosti aj u druhých, chápe ako procesy vitálneho pohybu, neustáleho zrodu životnej energie. Už výrazom „tvorivý prúd sveta“ ilustratívne odkazuje na filozofiu Henriho Bergsona, na jeho dielo *Vývoj tvorivý* (*L'Évolution créatrice*, 1907).¹⁴ Pokojným plynutím myšlienok v slabične uvoľnenom verši s prvkami eseje, takým odlišným od bojovného tónu L. Podjavorinskej, u nej prebieha harmonická oslava „vnútorného materstva“ (Pachmanová 2013).¹⁵ Poetka metaforizovala pôrod ako „vzklíčenie plodu“. Príbuzná metafora dieťaťa ako kvetu sa neskôr vyskytne u viacerých autoriek slovenskej poézie,¹⁶ ale v iných kontextoch, tu znázorňuje organický rast. Možno je, že Š. Buganová sa inšpirovala myšlienkami českých umeleckých kritičiek, najmä Olgy Stránskej-Absolonovej, keďže tá odmietla vtedajší predsudok o nezlučiteľnosti materstva a tvorby, tvrdila, že umelkyňa matku inšpiruje práve aj jej materstvo (Pachmanová 2013: 57).¹⁷ V chápaní Š. Buganovej sa totiž kontakt s dieťaťom u matky nevylučuje s tvorivou „prácou“, naopak, dáva jej „viac zmyslu“. Súhrnne povedané, dve slovenské poetky v období od konca 19. po začiatok tridsiatych rokov 20. storočia, každá v inom sociálnom priestore, prezentovali materstvo deklaratívne, ako „úlohu“, ktorú L. Podjavorinská spájala so službou druhým a národu, a Š. Buganová s utopickou idealizáciou matkinej univerzálnej moci, ktorou umožňuje kontinuitu bergsonovského životného diania.¹⁸ Prvá ho prezentovala cez vlastenecko-apelatívne gesto, druhá cez umelecko-kreacionistické.

Na tomto pozadí bude zreteľnejšia osobitosť M. Jančovej a jej pozícia, zjavná najmä po jej knižnom básnickom vystúpení v roku 1940, hoci v periodikách predznamenaná už šesť rokov predtým. Prišla s básňami žitého materstva a autobiografického základu. Jej lyrická protagonistka (spolu)prežíva bolesť dieťaťa a následne i stratu priameho, dôverného kontaktu s ním. V intervale rokov

14 Autorka mohla poznať spomenuté dielo aj z českého prekladu *Vývoj tvorivý* (1919). H. Bergson sa v ňom zaoberal, okrem iného, „rozplovovaním“ ako „znovutvorením nového organizmu ze zlomku odloučeného od organizmu starého“ (Bergson 1919: 27). Š. Buganová podala obraz „materinstva“ tak, že môže odkazovať na filozofov výklad duševnej i biologickej premeny ako predpokladu existencie (Bergson 1919: 11, 19). Matka sa podľa nej do „tvorivého prúdu sveta vradila“ tým, že priviedla dieťa na svet, i tým, že sa navzájom vnútorne ovplyvňujú.

15 Martina Pachmanová ozrejmla viaceré myšlienky Terezy Novákovej i to, v akom zmysle ju inšpirovali názory Ellen Keyovej: „Zaujímali-li do této doby v kulturním diskurzu dominantní postavení koncept ‚vnějšího mateřství‘ [pojem Františka Pražáka], Nováková přichází s myšlenkou na mateřství vnitřní, mateřství, jež je výrazem ženské psychy a intelektu a jež má mocný duchovní a tvůrčí potenciál“ (Pachmanová 2013: 56).

16 Sú nimi napríklad M. Jančová, R. Valé, H. Križanová, V. Szathmáry-Vlčková a Štefánia Pártošová.

17 Podľa M. Pachmanovej zdôrazňovala O. Stránská-Absolonová „údel“ ženy byť matkou, ale v špecifickom zmysle: „V tomto údele ale spatřovala důležitý zdroj ‚nesčetných vznětů, nálad, z kterých vytryskne umělecké dílo‘, jelikož lásku – k dětem, stejně jako k muži – považovala za největší popud k životu a tím i k umění“ (Pachmanová 2013: 57; zvýraznila autorka). Š. Buganová mohla čerpať zo spomínaných českých iniciatív, v rokoch 1924 – 1928 striedavo študovala na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave a Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe a dlhodobo sa zaujímal o „ženskú otázku“ (Potopené duše 2017: 90–91, 104–106).

18 Báseň Š. Buganovej oslovuje matku vo všeobecnosti, aj keď detail „zelených očí“ môže nabádať k domnienke, že jej postava matky mala konkrétnu predlohu v určitej osobe.

1934–1949¹⁹ však autorka v intímnej lyrike s touto problematikou nebola jediná. Okrem M. Jančovej, ktorá ponúkla verše úsporného sebaujedenia, v krátkom čase vytvorili svoje výpovede z perspektívy matky tiež iné poetky, výberovo M. Jusková (dve básne v zbierke *Za snom šťastia*, 1940), V. Markovičová-Zátúrecká (šesť básní uverejnených na stránkach periodík v rokoch 1939–1946), R. Valé (v dvoch básňach autorkou datovaných septembrom 1944, zachovaných v pozostalosti)²⁰ a H. Križanová (v štyroch básňach zo záverečnej časti zbierky *Modlitby za šťastie*, 1948).²¹ Ich poézia je menej striedma, skúmanú tematiku podali každá v niekoľkých básňach, nie v súvislejšie komponovaných cykloch ako M. Jančová.

Hoci M. Jusková v raných, dodnes iba časopisecky publikovaných veršoch experimentovala s rozmanitými exotizmami (od zemepisných označení typu „palma v Ajjacu“ po slová cudzieho pôvodu) a s hravosťou kombinovala výrazy z rôznych významových oblastí, materské básne spojila s umiernenejším výrazom. Polosnovný, idealizovaný svet u nej môže znázorňovať spánok dieťaťa, ale aj zachytávať vidinu matky, ktorá si preň želá šťastie a pokoj. Poetkinými typickými príznakmi sú pomenovania ozdobných látok (ako „hodvábna čipka“) a mikrodetaily tváre a rúk, čo potvrdzuje báseň *Ukolísanka* (Jusková 1940: 29):²² „pohladím krehký záhyb líca“, „Lampy spev riasami pritlmím.“ Pohľad lyrickej protagonistky matky sa sústreďuje na interiér, sleduje svoje vyzdobovanie domova a zavretie dverí pre pokoj, pričom aj svoju túžbu tíšiť a dodávať bezpečie spája so zdobiacimi prvkami: „Na víčka zamat sna priložím.“ V závere sa pomyselne presúva do prírody, v ktorej motýľ zastupuje matkine ústa a sadnutie včely na kvet – bozk na čelo spiacieho dieťaťa.

Lyrická protagonistka V. Markovičovej-Zátúreckej, v skladbe *Dietátu*,²³ vidí v detskej tvári svoj „obraz“, „zrkadlo v zrkadle“ a „dedičstvo svojej krvi“, nie kvet (ako viaceré iné poetky), čo zodpovedá parnasisticky vznešeným prvkom jej výrazu s rečníckymi otázkami a knižnými výrazmi („lúta saňa“ vo význame zúrivý netvor). Vykresľuje túžbu po znovu-narodení dcéry, ktorým by ju chcela priviesť k pochopeniu toho, že zlo je v realite nevyhnutné, aby sa ním vyvážili dobré

19 Medzníky som zvolila v súvislosti s rozpätím Jančovej publikovania, ktoré zároveň pokrýva čas vzniku alebo uverejnenia básní ostatných autoriek. Počiatočný rok intervalu som stanovila podľa básne *Ajkuličko malé* (Živena, 1934; názov odkazuje na familiárne meno autorkinho prvého syna Františka; v neskoršom variante zaradenom do zbierky je báseň nazvaná *Pri malom synkovi*) a konečný na základe básne *Jar* (Živena, 1949; inú báseň pod rovnakým názvom uverejnila predtým v časopise *Verbum*, 1947).
20 Báseň R. Valé *Spi, dietatko, spi* vyšla knižne so značným časovým posunom, v súbornom vydaní *Môj sen o láske*, ktoré má podnadpis *Z poézie múzy Rudolfa Dilonga* (2017); za ňou tam nasleduje ďalšia, s ňou tematicky i poeticky príbuzná báseň *Hlad*. Ani jedna nebola predtým publikovaná, hoci vznikli už v roku 1944.

21 Ako spomenula Z. Jesenská, od roku 1930 prichádzali do *Živeny* verše „poetiek-matiek“ a medzi prvými bola Ela Vodrážková, pišuca aj pod menom Eva (Jesenská 1945: 97). Dodám, že uverejnila dve básne o matkinej radosť po prebudení bábätko, s obrazom dní ako „korálok / na nitke hodvábu“ (*Dietatku, Živena*, 1934) a s detailom „blankytu zvedavého očka“ (*Úsmev, Živena*, 1935). Vodrážkovej poézia s imaginatívnosťou, ktorá sa často organizuje do viazaných štvorverší, by si v budúcnosti tiež zaslúžila pozornosť.

22 Pri prvom uverejnení v časopise *Živena* mala báseň názov *Večer v sne* (Jusková 1937) a pri zaradení do zborníka *Z mladej ženskej poézie* (1941) bola pomenovaná rovnako ako v básnickej zbierke (*Z mladej ženskej poézie* 1941: 23).

23 Rôznorodé básne V. Markovičovej-Zátúreckej vyšli knižne až po jej smrti, v súbornom vydaní *Vlastná podobizňa* (1958) a sú zahrnuté aj v antológii *Potopené duše* (2017). Spomedzi jej básnických výpovedí s lyrickou protagonistkou ako matkou sa tu zameriavam na báseň *Dietátu* (*Elán*, 1941; knižne Markovičová-Zátúrecká 1958: 16–17).

214 stránky života: „Ach, vtedy znova ťa do svojich útrobov zavrieť / a z kríčov chaosu druhý raz vyniesť na svet, / aby si uzrela bolesti mojich bránou, / že rosa, búrka sú pozdravom oceánov.“ Kumulácie s dvojicami kontrastných a zároveň príbuzných slov presviedčajú, že musia spolu existovať „rosa, búrka“, „úsvit, úpal“, „vánok i víchrica“. Časopriestor pripomína maliarske obrazy s veľkolepými priestranstvami oceánov, živlov a miest rozprávkových činov. Autorka dala téme materstva aj obrazu pôrodu kozmickú dimenziu a spojila ich s barokizujúcou kontrastnosťou a monumentalitou výrazu. Na rozdiel od štvorverší M. Juskovej s piesňovou dikciou, ale v dlhých veršoch (štrnásťslabičných), ktoré ozvlášťujú umelé, rokokovo pôsobiace rekvizity, V. Markovičová-Záturcká vytvarovala monumentálny alexandrin s premenlivou dĺžkou strof, ústredná z nich je rozsiahla akoby až na spôsob eposu (s dvadsiatimi šiestimi veršami). Inak je to u R. Valé, lebo jej krátke verše štvorverší (striedavo osem- a päťslabičné) síce narábajú s opakovaním slov i hromadením významu, paradoxne však sugerujú deficit. Jej uspávanka *Spi, dieťaťko, spi* je disharmonickou piesňou s výpočtom strát a odvíja sa od elegického začiatku, v ktorom matka vyjadruje žiaľ nad stratou domova a naznačuje vojnový stav. Aj v tejto poetkinej básni materstva (rovnako ako v druhej) sa vyjadruje „ťaživá existenciálna situácia matky túľajúcej sa v lese s dieťaťom“ (Pavlovičová 2017: 152). Tichým hlasom hovorí dieťaťu o strate miesta vo zvyčajnom ľudskom prostredí: „pod zemou tvoj svet“, naráža na problém s jeho rodičovskou identitou a načrtáva ho cez detail utrápenej tváre: „smutné očka zapadnuté“. V priestore podzemného krytu načrtne predstavu budúcej situácie, v ktorej ho bude môcť dať na čerstvý vzduch, a až tým navodí útešný tón, vychádzajúci aj z toho, že od „Východu“ sa blíži oslobodzujúce vojsko.

V roku politickej zmeny ešte stihla vyjsť nábožensky zameraná zbierka H. Križanovej *Modlitby za šťastie* (1948). Väčšinu jej poslednej časti tvorí trojica sonetov nazvaná *Matka*.²⁴ V pevne vybudovaných, parnasisticky „sošných“ sonetových útvaroch (s kombináciami jedenásť- a desaťslabičných veršov a s rôznymi rýmovými riešeniami v trojveršiach každej z básní) vytvára zázračnú atmosféru napríklad obrazom dažďa a hviezd. Vyhľadáva filozofujúco abstraktné a zriedkavé slová: knižným výrazom „hodokvasy“ označuje duchovné hostiny, ktoré prídu po narodení dieťaťa. Lyrická protagonistka ho pritom ani raz nepomenuje, v očakávaní ho nazve „tvárnym tichom, ktoré zbytoštním“ či „nežným živým klíkom“. „Kalich“ má u nej sakrálnu symboliku utrpenia nasledovaného vykúpením a radosťou. Sériu sonetov, ktorá je oslavou materstva ako takého, v zmysle univerzálnej sily potláčajúcej ničivé momenty v živote novou nádejou (Križanová 1945), necháva vyústiť do privátnejšej básne *So svojím dieťaťom*.²⁵ I v nej však vyjadruje, že jeho rozvíjaním vo svojom „tele“ a príchodom na svet pocítila „silu vesmíru“.

V rámci prvej polovice 20. storočia sa teda ukazuje, že zatiaľ čo Podjavorinskej *Náša úloha* (1898) oslovuje ženy a Buganovej *Materinstvo* (1931) matku ako takú, Juskovej *Ukolísanka* (1937), Markovičovej-Záturckej skladba *Dieťaťu* (1941) i báseň *Spi, dieťaťko, spi* (1944) od R. Valé sú už vystavané na matkiných oslovieniach dieťaťa, rovnako ako veľká časť básní M. Jančovej, vrátane jednej z prvých,

24 Variant prvého sonetu bol publikovaný pod názvom *Matka* v časopise *Živena* už v roku 1945 (Križanová 1945: 73).

25 Báseň bola predtým už publikovaná v časopise *Živena* (Križanová 1947: 147).

s názvom *Noc na klinike* (1936),²⁶ hovoriacich aj o traumatických udalostiach detského ochorenia. Križanovej óda *So svojím dieťaťom* (1947) zase evokuje fyzickú blízkosť s ním, poznanie jeho detailov, „každého póru“.

Poézia autoriek z rokov 1934 – 1949 tematizuje materstvo bez ideologizácie a postulátov diktovaných zvonku, hoci jeho prežívanie podmieňujú civilizačno-dejinné a vtedajšie vojnové problémy (čo je zreteľné u V. Markovičovej-Záturckej a u R. Valé). V nasledujúcom období však nastal ústup intímnych podôb básnickej tvorby so sledovanou problematikou:²⁷ až v roku 1966 vyšla debutová zbierka L. Vadkerti-Gavorníkovej *Pohromnice* s originálnymi fantazijno-realistickými obrazmi, ktoré vyjadrujú prežívanie tehotenstva i pôrodu, a s nápadito vytváranými viazanými strofickými útvarmi, ale aj s experimentálnym voľným veršom.

Poetka Mária Jančová

M. Jančová, vlastným menom Terézia Hečková (1908 – 2003), sa etablovala ako autorka literatúry pre deti, ako poetku ju literárna veda reflektovala v menšej miere.²⁸ Jej raná básnická fáza sa začala v polovici dvadsiatych rokov a viaže sa na stredoškolské prostredie.²⁹ Po štyroch rokoch gymnázia (1924 – 1928), ktoré navštevovala v Dolnom Kubíne a v Košiciach, iba rok pobudla na kombinácii slovenčina a francúzština na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Z akademickej pôdy musela odísť pre rodinné finančné problémy. Z toho dôvodu absolvovala ročný kurz na bratislavskom učiteľskom ústave (v rokoch 1929 – 1930), aby mohla čím skôr pracovať ako učiteľka, čo naplnila v roku 1931, v ktorom sa aj zosobášila s Františkom Hečkom. (V tomto povolaní potom zotrvala tridsať rokov.) Verše, z ktorých časť sa zaoberá tematikou materstva, sú prítomné v jej jedinej realizovanej zbierke *Blahoslavení* (1940). Šesť básní z nej zaradila Lea Mrázová do zborníka *Z mladej ženskej poézie* (1941), a tak patrila medzi niekoľko poetiek v prvej polovici 20. storočia, ktoré sa knižne prezentovali – samostatne a ešte aj v spomenutej konfesionalne motivovanej zborníkovej publikácii (vydal ju Akčný výbor Katolíckej Jednoty v Bratislave). V určitom zmysle sa M. Jančová autorsky javí ako solitérka. Jej spolupútničky a bezprostredné nasledovníčky, iné poetky kultúrnych súvislostí spätých s katolíckym vierovyznaním, v priebehu

26 V roku 1936 vyšli v časopise *Živena* dve z kľúčových básní M. Jančovej – *Privítanie* s venovaním *Miškovi* i *Noc na klinike* (Jančová 1936a, 1936b), o štyri roky neskôr sa objavili v jej zbierke.

27 Aj M. Jančová napísala schematickú báseň *Záväzok*, s dátumom 19. mája 1953, ktorá zobrazuje poznávanie prírody malým synom a pripája jeho repliky už ako dospievajúceho o tom, ako bol „agitovať“, pričom sám nadšene približuje budovateľské emblémy, ktoré na neho zapôsobili v sprievode „na Prvého mája“: „belasé more modrých košiel“, „transformátor, / koleso päťročnice“ (Hečko – Jančová 2011: 239–241). Pokiaľ ide o tvorbu z päťdesiatych rokov, treba podotknúť, že za pozornosť stoja najmä básne Š. Pártošovej zo zbierky *Starým priateľstvám* (1956) s osobitou symbolizáciou prírody či M. Rázusovej-Martákovovej zo zbierky *Vyznanie* (1956), kde je uspávanka *Nad kolískou* oslovujúca choré dieťa.

28 Informácie v tomto profile čerpám zo svojho materiálového výskumu, len základné údaje, napríklad o rokoch autorkinho štúdia a existencii rukopisnej zbierky *Kvet pri ceste* (1947), preberám zo *Slovníka slovenských spisovateľov 20. storočia* (Maťovčík 2008: 194); predpoklad, že sa nezachovala, mi potvrdila Magdaléna Hajnošová (emailová komunikácia z 15. februára 2022).

29 Autorka má i knižne nepublikované rané básne a básne v próze zachytávajúce dievčenské lyrické protagonistky, postavy z jej rodokmeňa a panorámu prírody, prvou z nich bola básnická povesť *Konôpky* (*Svojeť*, 1925). Uverejnila ju pod menom Marienka Jančovie, ktoré používala do roku 1928. Po publikačnej pauze (v rokoch 1929 – 1934) v periodikách vychádzali jej verše už aj s tematikou materstva, a to pod menom Mária Jančová alebo Hečková, prípadne s obidvomi priezviskami.

216 tridsiatych a začiatkom štyridsiatych rokov študovali na učiteľských ústavoch a vtedy sa aj najvýraznejšie tvorivo prejavovali.³⁰ Okolnosti tvorby M. Jančovej však boli odlišné. Poéziu síce tiež písala už počas štúdií, predtým než ony, ale na rozdiel od nich, študentsko-dievčenské básne z rokov 1925 – 1928 netvorila ťažisko jej prínosu a ani ich knižne nevydala. Väčšina zbierky *Blahoslavení*, v ktorej sa vykryštalizoval jej štýl, vznikala až potom, keď sa jej narodili deti, od roku 1932. Jej prvé vydanie zabezpečila spolu s manželom F. Hečkom vo vlastnom náklade, druhé – z roku 1968 – je bibliofilské. Pri príležitosti podujatia Hviezdoslavov Kubín ho Theo H. Florin pripravil v spolupráci s autorkou len pre úzky čitateľský okruh. Predslov o „motivickom jadre“ a „inštrumentácii“ jej poézie doň napísal Imrich Vaško. Do druhého vydania však nezahrnula svoje neskoršie básne roztrúsené v periodikách. Zároveň zrejme patrili do jej rukopisnej zbierky *Kvet pri ceste*, ktorá sa ako celok nezachovala. Pritom jej vydanie sa v rokoch 1947 a 1948 pripravovalo v košickom nakladateľstve Verbum.³¹ S Jankom Silanom debatovala o jej názve.³² V roku 1949 ho informovala o tom, že jej manžel odtiaľ jej rukopis vyžiadal naspäť, lebo stále nebola publikovaná. Ďalšiu možnosť na uverejnenie svojej druhej novej zbierky sa rozhodla nevyužiť, lebo predpokladala, že v podobe, v akej ju chcela mať, by vyjsť nemohla.³³ Sedemnásť autorkiných básní najmä zo štyridsiatych rokov (z nich trinásť nebolo v zbierke *Blahoslavení*) vyšlo v knihe *Denníky 1938 – 1960* (Hečko – Jančová 2011) v spoluautorstve s F. Hečkom: každý z nich má v nej svoje samostatné prozaické zápisy i verše. Zostavila ju ich dcéra Magdaléna Hajnošová. Väčšinu z „denníkových“ básní teda M. Jančová napísala až po knižnom debute *Blahoslavení*, a nie všetky sa dajú dohľadať aj v periodikách, prípadne nie v rovnakých variantoch. Aj tie mohli byť súčasťami rukopisnej, ne-realizovanej zbierky *Kvet pri ceste*.

Hoci v tridsiatych a štyridsiatych rokoch sa M. Jančovej básnický darilo, v poézii sa veľmi skoro publikačne odmlčala. (V *Denníkoch 1938 – 1960* sa zachovali aj dve jej básne s tematikou dieťaťa – z rokov 1953 a 1954, prezrádzajú jej dočasnú vieru v spravodlivosť socialistického spoločenského zriadenia.) Niekoľko básnických výpovedí v rokoch 1960 – 1964 vložila do súkromných listov.³⁴ Takmer v celom rozsahu svojej poézie vypovedala o intímnych emóciách a myšlienkach.

30 V prvej fáze nástupu poetiek to boli napríklad Henny Fiebigová, H. Riasnická, M. Jusková, H. Križanová, v druhej Viola Štepanovičová, Nora Preusová či Hana Záhorská. Potom začali pôsobiť ako učiteľky a určitý čas tvorili, ale odmlčali sa, len niektoré ešte publikovali verše, ale každá za osobitných podmienok (H. Fiebigová, M. Jusková, N. Preusová). Svojou vtedajšou tematizáciou materstva bola výnimkou (okrem M. Jančovej) aj H. Križanová, vyššie spomínanú zbierku *Modlitby za šťastie* (1948) jej sedem rokov po gymnaziálnych štúdiách vydalo evanjelické vydavateľstvo Transciscus pod redaktorstvom Emila Boleslava Lukáča.

31 Belo Fronc, jeden zo zakladateľov nakladateľstva Verbum, navrhol J. Silanovi ako redaktorovi daného vydavateľstva i rovnomeného periodika, aby zbierka M. Jančovej vyšla v septembri roku 1948 (B. Fronc v liste J. Silanovi z 21. januára 1948; Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobný fond Janko Silan, signatúra 210 B 26).

32 M. Jančová v liste J. Silanovi zo 6. februára 1948; Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobný fond Janko Silan, signatúra 210 D 21.

33 „Ešte o osude mojej sbierky: muž ju vypýtal z Košíc, keď tam nevychádzala, chcel ju vydať v Matici. Poslali mu ju – ale do Maticy sme ju nedali. Vynechávať z nej nechcela som nič a tak ako je, iste by ju oni nemohli vydať“ (M. Jančová v liste J. Silanovi zo 7. mája 1949; Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobný fond Janko Silan, signatúra 210 D 21).

34 Štyri básne sa nachádzajú v listoch, ktoré autorka adresovala Kriste Bendovej (Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobný fond Krista Bendová, signatúra 184 T1).

Prestala ju tvoriť, lebo básne pre ňu boli často nielen vypísavaním sa zo smútku, ale aj jeho jatrením.³⁵ Sústredila sa potom na tvorbu próz pre deti, ktorým dávala nádejné vyústenie deja, i vtedy, keď ostala pri autobiografických východiskách.

Okrem dobových recenzií a ohlasov, ktoré poetkinu jediná vydanú zbierku *Blahoslavení* prijali priaznivo,³⁶ ju V. Markovičová-Zátarecká zahrnula do interpretačnej eseje *Dieťa v slovenskej literatúre* (1943), v rámci záberov na svetovú i domácu prózu i poéziu. Podľa nej M. Jančová dostala do veršov „materinskú“ tému preto, lebo lyrika vzniká v dôsledku vymknutia sa z bežného priebehu dní, ktoré v tomto prípade spôsobila najmä choroba dieťaťa: „Objektom alebo inšpirátorom sa jej [žene – poetke ako takej – doplnila A. B.] stávajú deti vtedy, keď je niečím prudko vyšinutá zo svojich denných starostí“ (Markovičová-Zátarecká 1943: 20).³⁷ Na jej tvorbu teda nazrela z hľadiska svojskej (a sčasti aj dobovej) predstavy poézie, do ktorej podľa nej musí vstúpiť „nekaždodennosť“ a odstup od všednosti. Pokúsím sa však vysloviť hypotézu, že predpoklad na to, aby M. Jančová stvárnila materstvo znútorným spôsobom, cez intimitu, okrem zdroja v opakovanej traume vyplynul aj z toho, že poetka do viacerých svojich obrazov a rytmov celkove vkladala telesné impulzy a tie prepájala s prežívaním okolitého prostredia, čo sa tiež premietlo do rezonujúceho potenciálu jej veršov. Mojm argumentačným nástrojom je teória lyrických gest (čiže tematického prúdenia, respektíve evokovaného presúvania energie, Rabaté [2013] 2023) a v súvislosti s ňou aj sonda do magického prevteľovania, ktoré má pôvod vo folklóre a u poetky sa strieda s prvkami sakrálnej symboliky.

Zbierka M. Jančovej stvárnajúca materstvo a telesnú ženskú skúsenosť vznikla na priesečníku medzi špecifikami kultúrno-spoločenského procesu a individuálnej autorskej situácie. S ohľadom na to ma zaujímajú tematicko-tvarové kontúry poetkinej tvorby a spôsoby, ako sa u nej tematika materstva zauzľuje opakovanou traumou. Ďalšou výskumnou líniou je vnímanie či chápanie telesnosti ako životnej dynamiky a hybnosti, s východiskom v pojmosloví a vo výklade Jana Patočku (*Úvod do studia Husserlovy fenomenologie*, 1966, kapitola VIII). V interpretačných pohľadoch si budem všímať najmä *subjektívne telo* (Patočka 1966: 88) lyrickej protagonistky ako matky (jej uhol pohľadu a centrum orientácie vo svete) a jej vzťah k sebe samej – aj k jej vlastnému *telu ako objektu* (Patočka 1966: 90), čiže k svojim detailom a zmyslovo vnímateľným prejavom. Pod telo a telesnosť zahrniem aj jej vzťahovanie sa k druhým (Patočka 1966: 95), osobitne k dieťaťu.

35 Autorkino odmlčanie sa v poézii predznamenáva jej denníkový zápis z 24. augusta 1942, v ktorom sa vyjadřila o tom, že stupňujúci sa smútok pre ňu začína byť nevyssloviteľný: „cítim, ako som vždy cítila, keď nejaký mimoriadny cit zaplavil mi srdce, že najlepšie je mlčať“ (Hečko – Jančová 2011: 113).

36 Ocenili jej prísny výber veršov (Václavíková 1940: 4), dôverný tón (Jesenská 1941: 14), sugestívnosť (Brtán 1940: 14). L. Mrázová vo svojom múzickom obraze, ale aj vecne kritickom doslove k zborníku *Z mladej ženskej poézie* vyzdvihla jej autorskú vyhranenosť a zároveň pomenovala, že „disciplinovanosť“ pôsobí až ako „čudný zakliaty zákon jej veršov“ (Mrázová 1941: 56). Jančovej poéziu kladne hodnotili aj recenzie na túto zborníkovú publikáciu.

37 V. Markovičová-Zátarecká sa vyjadřila aj takto: „verše obyčajne nevznikajú z vyplnenia, ale z túžby a z bolesti. [...] Veď najkrajšie básne Jančovej sú nie básne materinstva šťastného, ale tie, v ktorých sa prihovára dieťaťu ešte nenarodenému, alebo keď sa trasie nad jeho chorým telkom“ (Markovičová-Zátarecká 1943: 20).

218 Prepájanie telesných a prírodných rytmov

Zbierka *Blahoslavení* má premyslenú kompozíciu piatich oddielov označených rímskymi číslicami (tie môžu byť stopovým odkazom na antiku, možno na jej roľnícku idylu). Obsahuje iba devätnásť krátkych básní, sedem- až šestnásťveršových. Možno ju však chápať ako cyklus: jednotlivé časti sa navzájom odlišujú tematickými zameraniami, tretia má aj dejovú líniu. V prvej sú verše s prvkami ruralizmu,³⁸ najmä o rodičoch lyrickej protagonistky, vybavujú sa v nich spomienky podnecované pohybmi v prírode a zvukmi pracovných nástrojov. Zato druhá i tretia, s pozornosťou obrátenou už k vlastnému materstvu, podávajú tehotenstvo a radostné vnímanie novonarodeného človeka (časť II), až potom – cez stopový dej – pôrod a ochorenie syna (časť III).³⁹ Štvrtý a piaty oddiel sú už najmä o situácii lyrickej protagonistky, ktorá im dáva spirituálne vyústenie. V záverečnej básni odmieta plakať, útechu jej prinesie „osmoro blahoslavenstiev“. Predkladá tak citát Reči na vrchu z *Nového zákona* (Nový zákon 1984: 4),⁴⁰ nádejnej tým, že v nej Ježiš kázal svojim učeníkom o ôsmich spôsoboch, cez ktoré sa ľudia môžu stať „blahoslavenými“. Zároveň intertextuálne nadväzuje, ale už skryto, na báseň Ivana Kraska *Kritika (Z reči v nížinách)* zo zbierky *Verše* (1912), aj keď tá vyzýva najmä k tichu, „blahoslavenými“ nazýva tých, ktorí hovorili iba vtedy, keď treba a iba to podstatné. Práve o nej sa Ján Zambor vyslovil, že „má významné miesto v Kraskovej žalmickej lyrike“ (Zambor 2016: 32).⁴¹ Aj na základe jeho zistení možno tvrdiť, že na rozdiel od básnika, u ktorého ide o viacrozmernú tematickú i kompozičnú nadväznosť na „Lukášovu verziu“ Reči na vrchu (Zambor 2016: 33-34), M. Jančová sa stručným odkazom na počet blahoslavenstiev odvoláva skôr na rozčlenenie spomínanej „reči“ v Evanjeliu podľa Matúša. Poetkinu lyrickú protagonistku zrejme uteší prísľub, že medzi „blahoslavenými“ budú aj „žalostiaci“ a „čistí srdcom“ (Mt 5, 4 a 5, 8), keďže prijíma Božiu vôľu, radostné i smutné udalosti svojho života, a z kontextu vyplýva, že aj materstvo so všetkým, čo jej prinieslo. Záver básnickej knihy *Blahoslavení* sa tak vzťahuje k jej názvu a objasňuje, že jej pôdorysom je proces očistnej rekapitulácie života.

38 Ruralizmus, ktorý „vždy značí literárnu orientáciu na vidiek, ľud i prírodu, a to spravidla v opozícii proti orientácii na prostredie mestské“ (Miko 1982: 295), sa v reflexii slovenskej literatúry chápe ako smer alebo tendencia. V rámci poézie sa spája s menami ako Andrej Plávka, Pavol Horov, Ján Kostra či F. Hečko, ktoré spomenul František Miko (Miko 1982: 295), a okrem toho aj so zbierkami Alexandra Pockodyho a s časťou tvorby Joža Nižnánskeho (s jeho básnickým debutom), Rudolfa Dilonga (s jeho prvými tromi zbierkami) a Andreja Žamova (s jeho druhou zbierkou). Jeho špecifickú verziu vytvorila práve M. Jančová. 39 Zdá sa, že básne druhej a tretej časti v naznačených udalostiach nenásledujú chronologicky, ale inou možnosťou je, že zachytávajú udalosti späť s dvoma deťmi. Napokon, druhú spomenutú alternatívu signalizujú aj časopisecké varianty básní s menami autorkiných synov.

40 Zachovala sa v Evanjeliu podľa Matúša (Mt 5, 3-12) i v Evanjeliu podľa Lukáša (Lk 6, 20-23). Objavujú sa v nej „makarizmy“ – „slová označujúce v Novom zákone náboženskú radosť, ktorá plynie človeku z účasti na spáse Božieho kráľovstva“ (Teologický slovník... 1987: 191). V druhom z evanjelií „sú formované viac ako eschatologická potecha, keďže ľuďom, ktorí sa nachádzajú v určitých situáciách (chudobní, hladní, plačúci, nenávidení), pririekajú kráľovstvo Božie“ (Teologický slovník... 1987: 191).

41 Podľa J. Zambora „Podnázov básne (*Z reči v nížinách*) oproti *Reči na vrchu* signalizuje nielen priestorovú zmenu, ale je aj gestom pokory – reč totiž v Kraskovej básni neprednáša Ježiš, ale básnik. Krasko, vychádzajúc z ducha *Svätého písma* a inej kresťanskej náboženskej literatúry, napísal vlastné blahoslavenstvá. [...] Kraskovu *Kritiku* vnímame nielen ako báseň o Božom slove, ale aj o básnikom slove. [...] Podobne ako v Lukášovej verzii *Reči na vrchu* slovenský básnik uvádza aj antinomicnú časť o „zatratených“, neobidúc ani charakteristickú biblickú vetnú príslovku „beda““ (Zambor 2016: 33-34).

Začiatok zbierky asocuje koniec jednotlivého života – uvádza ju rozlúčková báseň *Za otcom*. Na „zvlnenom poli“ ho pripomenie „clivý ston kosa“, ktorou už kosí niekto iný, a tak sa rekvizitou symbolizuje jeho smrť. V ďalšej básni, *Návrat*, do evokácie pristupuje spomienka na matku a prvýkrát sa vyskytne motív uspávanky. Lyrická protagonistka zdôrazňuje, že ako „maličkú“ ju dávali spať do prírody: „Keď ste ma v poli maličkú / na hrudy dali spať, / oblaky zišli ku mne blízko...“ (Jančová 1940: 8).⁴² V druhej časti zbierky, ktorá je už o vlastnom materstve, jedna z básní – *Očakávanie* – nadväzuje na situáciu bábätko v poli a zdôrazňuje vlnivý pohyb, „kolísanie“ v celej prírode. Poetkino básnické „ja“ vníma svoje vnútro v súlade so zemou, berie ju ako schopnú dávať život a oporu. Zobrazuje dieťa v prenatalnom štádiu, pri pohľade na „zlatú riekku“ pšenice: „Na plavých vlnách klasov / kolíšem dieťaťko / a vtáka smelý let / ukladám v jeho sen“ (Jančová 1940: 14). Vo verši s aliteráciou (s opakovaním hlások „l“ a „a“) „na plavých vlnách klasov“ vizualizuje bledožltú farbu obilia. Potom naznačí, že „vlnením“ obilnín vo vetre sa prejavuje „dych zeme“. V Jančovej básňach ruralizmu v jeho ženskej verzii sa vnútro matky prepája s prírodným okolím aj so živlami (s riečnymi vlnami, s organizmom zeme), nielen na ňu nazerá. Nejde o vonkajškovo prezentované rustikálne emblémy, aj keď i tie sú u Jančovej zastúpené, najčastejšie *hrudami*.

V tretej časti zbierky už dominujú verše so zamlčaným básnickým „ja“, v popredí je dieťa (detaily jeho tela, pomenovania jeho situácie) a emócia starosti oň. Matka sa evokuje len skryto, cez perspektívu svojich očí. V básni *Privítanie*, s obrazom času krátko po pôrode, trojveršie „V náručie stíchle / chlapčeka vložili, / vtáčatko holé“ (Jančová 1940: 21) cez detail rúk vyjadruje ústup matkiných bolesti i upokojenie. Pohľadom sníma „oblok pôrodnice“ i „mesiac“, symbiózu miestnosti s okolitou prírodou. Interiérový záber strieda exteriérová panoráma prostredníctvom *Uspávanky v poli* a tá je opäť situovaná – v rámci archaického spôsobu života – do prírodného prostredia (dieťa je možno položené na zemi alebo vložené do šatky zavesenej na konároch stromov).⁴³ Sústreďuje sa však na detaily detského tela, a tak nie je celkom zreteľné, aké je jeho okolie: „Ľanových vláskov / kadere / rozsýpa vetrík / po čele“ (Jančová 1940: 22).

Slovné spojenie „Ľanových vláskov kadere“ súvisí s poľom (metonymicky, keďže ľan sa na ňom pestuje) aj asocuje farebný odtieň vlasov (metaforicky, lebo ľanové vlákno, ktoré sa česá z rastlín, je žltkasto-hnedé). Popri tom sa cezeň aktivizuje výraz *česať ľan* a slovami „rozsýpa vetrík“ zasa sypanie semiačok pri siatí. Cez elementárnu metaforu „zvončeky-očká“⁴⁴ (v ďalšej strofe) si možno predstaviť modrosť detských očí. Vo väčšom kontexte „Zvončeky-očká [vietor] / kníše v sny“ sa však ukáže, že nastáva splynutie okolitej prírody s dieťaťom: tak,

42 Citáty zo zbierky *Blahoslavení* upravujem podľa novšieho pravopisu v súlade s tým, že je aj v jej reedícii (1968). Do citátov vyberám pasáže, ktoré sa v porovnaní s prvým vydaním inak nezmenili; na dôležité zmeny medzi vydaniaми (v názvoch básní) upozorňujem iba evidenčne, vyžadovali by si samostatnú štúdiu.

43 Pre šatku, do ktorej sa dávalo dieťa, sa používal výraz „loktuša“, objavil sa tiež u Z. Jesenskej v básni *Večer pod vrchmi*, kde ale evokuje zahalenie lyrickej protagonistky tmou: „Keď rosa hviezd mi naprší / na vlasy do tmy vejúce / noc moja v čiernej loktuši // ma hustým plášťom zastiera...“ (Jesenská 1937: 36; Potopené duše 2017: 124).

44 V terminológii J. Zambora ide o juxtapozičnú metaforu, o jej základný druh, metaforu prístavkovú (Zambor 2010: 27), ktorá sa podľa neho vyvinula z „prírodno-subjektového paralelizmu“ (Zambor 2010: 27). Aj u M. Jančovej platí, že prvý je metaforický člen – prírodný („zvončeky“), až potom nasleduje metaforizovaný člen („očká“).

220 ako vietor kolíše kvety, tak sa v prírodnom prostredí ukolíšava dieťa. Príroda sa antropomorfizuje do pozície ochrankyne a vietor má funkciu kolísky. Podstate uspávanky, tohto subžánru piesne, zodpovedá pravidelný verš, striedavo päť- a trojslabičný, zapísaný do troch štvorverší (hudobný charakter im dodáva aj striedanie daktylotrocheja s daktylom). Koncovkový rým **spi – sny** sa zapája do vnútorného: **mi – sny** (s alternáciou výslovnostne blízkych spoluhlások „m“ a „n“), čím zvukomalebnejšie vyznieva uspávkové oslovenie „spi mi, spi“. Sebavyjadrenie M. Jančovej tak aj veršovým tvarom spadá pod moderný tradicionalizmus, a zároveň sa napája na fenomény a rytmy života, respektíve ich textom signalizuje. Vlnenie klasov (v básni *Očakávanie*) a knísanie poľných zvončekov (v básni *Uspávanka v poli*) sa stáva zrkadlením telesnosti, ľudské telo (zvnútra i navonok) sa prepája s prírodou v jej rytmoch – matka s nimi splýva pri dýchaní, dieťa pri kolíšaní. Pri čítaní autorkinej poézie sa môže vybaviť výtvarné umenie Martina Benku, napríklad jeho obrazy *Horský roľník* (1925) a *Matkina pieseň* (1934).⁴⁵ Farebnosť a obrysy prírody v súlade so sfarbením a s pózami ľudských postáv pri práci na poli, to sú prvky, ktoré pripomínajú segmenty z jeho olejomalieb, ale v komornej, nie v jeho typickej monumentálnej podobe. U Jančovej sú to fragmenty monumentov (detaily dieťaťa, náznaky poľa, oblak) alebo úzky pás krajiny, od ktorého matkin pohľad prechádza k vnímaniu vnútra svojho tela. Od zrakovej oblasti spontánne prepína ku kinesteticko-taktilnej (podľa rozlíšení J. Patočku; Patočka 1966: 84), videné sa zvnútorňuje. Pri komparácii diel M. Jančovej a M. Benku možno zaregistrovať, že podobné sú farby ľudských figur a horského terénu, ich sivá, zlatá a hnedá (posledná je u poetky len skryto evokovaná, u výtvarníka nápadná), ako aj belosť oblačného neba. Odkazujú práve k cirkulácii energie medzi ľuďmi, pestovaným rastlinstvom a živlami (pôdou – zemou, oblakmi – vodou). Jančovej prírodný časopriestor, na rozdiel od Benkovho, je pritom väčšinou bez zemepisných príznakov. Výnimkou je oravský genius loci (odkazujúci na rodný kraj autorky) v básni *Nedela* – so záberom na chalupy a potom na vrchy a lúky s „grúňom“. V zbierke *Blahoslavení*, najmä v „krajinkách“ z prvých troch častí, sa celkove uplatňuje „benkovské“ prúdenie vitálnych síl od prírody k ľuďom a naopak, ich organické zasahovanie do nej obrábaním pôdy, alebo spolužitím s ňou.⁴⁶ Ide o syntézu ľudí a prírody, aká vznikla pri získavaní plodov na prežitie. Energetický prúd medzi nimi sa vo viacerých básňach symbolizuje pohybovom „oblakov“ alebo „oblaku“.

Vzťah k prírodnému prostrediu sa však problematizuje a v básni *Smutný spev* je už „chlapček“ prírodou ohrozovaný. Prírodné, respektíve biologické v nej znamená aj telesnú zraniteľnosť, vystavenie chorobe.⁴⁷

45 Benkov obraz *Matkina pieseň* má aj zhodný námet, zahŕňa matku skláňajúcu sa nad dieťaťom položeným vo visiacej šatke na poli.

46 Podľa Moniky Válekovej M. Benka plánovane navštevoval od roku 1918 slovenské regióny, medzi nimi aj Oravu (Váleková 2019: 9), nechal sa nimi inšpirovať v túžbe vytvoriť „národný mýtus svojej krajiny“ a možnosti na to videl práve v „monumentalizme“ (Váleková 2019: 24). Ako sám komentoval, okolo roku 1920 si uvedomil, že krajina bez človeka je „mŕtva“, že človek v krajine nie je len doplnkom, „šťaťážou“, je jej súčasťou (Váleková 2019: 27).

47 V *Denníkoch 1938 – 1960* (Hečko – Jančová 2011) sa ozrejmuje životné okolnosti: ročný syn M. Jančovej a F. Hečka, Miško, ochorel na tuberkulózu vo Veľkých Levároch, po tom, čo bol v roku 1936 rodine pridelený vlhký učiteľský byt. Choroba mala komplikovaný priebeh sťažený operáciou ucha, ktorá mu zhoršila stav. Po boji s ňou (počas jej rôznych fáz) zomrel ako tridsaťročný, v roku 1965 (Hajnošová 2011: 6-8, 12).

O štihle smreký
oprel sa vietor.

Ukradli pieseň chlapčekomu,
vtáčatku chorému“ (Jančová 1940: 24).

Kľúčovou sa stáva auditívnosť, spočiatku cez obraz vetra, ktorý možno hučal v hore tak, že dieťa nebolo počuť, týmto spôsobom mu spolu so smrekmi „ukradli pieseň“. Rozprávkoivo zlovestný, skratkový dej vyúsťuje do odkazu, že v chorobe je každý aj sám, dieťa nevynímajúc: „Len smutný chlapček v tichých hrách / sám hľadá život boľavý.“ Hoci má táto výpoveď segmenty rozprávania, nie je „prozaizovaná“. Obsahuje viacero básnických (nie hovorových) zmien slovosledu, najmä postponovaných prívlastkov, ktoré autorku celkove charakterizujú. Aj v iných, piesňových básňach u nej takéto inverzie utvárajú až protipohyb voči ľudovej dikcii, keďže vo folklórnych piesňach a baladách nie sú. Cez zvuky, hlas či pieseň alebo cez ich absenciu poetka v celej svojej básnickej tvorbe zachytáva podstatu rôznych situácií. Ticho je u nej často negatívne, znamená bezbrannosť človeka („chlapček“ je „tichý v hrách“, *Smutný spev*), alebo neovplyvniteľnosť životného diania, jeho „bezozvennosť“ voči jednotlivému životu („Deň tichým krokom odišiel a nechal ma tam samu“, *Blúdenie*). V slede básní zo štvrtej a z piatej časti zbierky lyrická protagonistka vedie spor s prírodou zastúpenou horami, s jej mohutnosťou a zákonom, ktorý nemôže ovplyvniť. Prejavom nadradenosti, sily, ktorá ju presahuje, je práve tichosť „nemých hôr“ signalizujúcich nemožnosť interakcie s ľudskou vôľou.

Prelínanie tiel matky a dieťaťa i vymieňanie rol medzi nimi

V niektorých interiérových veršoch vystupuje do popredia výmena energie medzi náznakovými postavami. V temnej náladovej básni *Noc na klinike* z tretej časti zbierky nastáva prelínanie tiel – matkinho a synovho v nemocničnej situácii: matka možno túži po tom, aby sa horúčka syna zmenila na príliv pomocnej energie od nej: „Krv moja v tebe koluje, / cez plátno premoká / a v tvojom tielku horí“ (Jančová 1940: 23). Proces premokania krvi cez plátno evokuje košeľu alebo nemocničnú plachtu a v aluzívnom význame aj Turínske plátno. Báseň má rámcovú kompozíciu, na jej začiatku a konci sa nachádzajú takmer identické trojveršia o noci a samote vo dvojici, vymení sa len prívlastok v oslovení: z „chlapček môj malý“ na „chlapček môj chorý“. Matka cíti synovu bolesť ako svoju. Jeho ochorenie sa stáva aj jej situáciou, takže ich vníma ako neoddeliteľne prepojených. V stave choroby sa teda zdôrazňuje vnímanie malého syna ako pokračovania matkinho tela. Obraz možno chápať aj tak, že u poetky sa aktivizuje pôvodný, fyzický význam slova *trauma* – z gréckeho „veľká rana“ (Laplanche – Pontalis [1967] 1996: 492), problém toho druhého preniká do jej psychiky narušením vnútorne prežívaného, subjektívneho tela (keďže ego súvisí s pociťovaním seba ako samostatného celku).

V reflexívnej básni *Melanchólia*, zo štvrtej časti zbierky (v druhom vydaní premenovanej na *Raz...*), zasa medzi nimi vymenila roly chrániacej a ochraňovaného. Dáva signál, že pomýšľa na koniec života, a malý syn ju od týchto myšlienok

222 ochráni. Sama sa pripodobní k dieťaťu – trpne vedená svojím rozpoložením. Jej výpoveď možno čítať v tom zmysle, že synovi prisudzuje funkciu ochrancu, čo pôsobí zvláštne práve v situácii jeho choroby: „Môj synček biely ako labuť / ma nepustí v let s archanjelmi...“ (Jančová 1940: 29). Nepustí ju k smrti, či k ilúzii jeho uzdravenia? Nenačrtáva ho cez symbol bezbranného či zraneného vtáčata ako inokedy, dáva mu podobu labute prirovnaním cez bielu farbu. Belosť tak okrem choroby asociuje nádej a kontrastuje s implicitnou čiernou. M. Jančová popiera tradičnú básnickú alegóriu silnej matky, ktorá si silu zachováva aj v žiali, v pozícii nad chráneným dieťaťom. Núka sa pripomenúť, že sa tým zároveň odlišila od L. Podjavorinskej a Š. Bugarovej, ktoré obidve programovo deklarovali silu matky, aj keď nie z pozície smútku, ale vplyvu na nadindividuálne dimenzie života.

Doteraz komentované básne potvrdzujú, že autorkino narábanie s rytmom má významotvornú funkciu a aj doň prenikajú vnútorné, telesné impulzy. V *Noci na klinike* je najdlhší významovo ťažiskový verš „Krv moja v tebe koluje“. Badať, že viaceré básnické výpovede M. Jančová symetrizovala: rámcovou kompozíciou – ktorá sa stáva jednou z domén zbierky, či počtom slabík v jednotlivých veršoch – ako v zmienenej básni, kde v rámci trojverší vytvorila v rovnakej dĺžke prvý a tretí verš (s výnimkou už spomenutého najdramatickejšieho verša – ten predĺžila o slabiku) a stredové verše dala približne rovnaké. V *Uspávanke v poli* zasa zrkadlovo vymenila členy rýmového páru v úvodnom a záverečnom štvorverší: **spi – sny, sny – spi**. V jambickom *Smutnom speve* s premenlivým počtom slabík sa väčšina veršov začína daktylským taktom, napríklad: „O štihle“, „Ukradli“, iba na začiatky troch z deviatich umiestnila jednoslabičné slová, napríklad „sám hladá“ – rytmus ozvláštnila práve tam, kde tlmočila napätie vypovedajúcej, a tiež v závere o samote a tichu dieťaťa. *Melanchólia* je napísaná v jambe, čo je poetkino najčastejšie metrum, pričom v rámci izosylabizmu (v kvartetách s počtom veršov v prvých dvoch 9 – 8 – 9 – 8 a v treťom po 9) v nej urobila tonickú variáciu (prízvuky rozmiestnila voľnejšie), a to v druhej strofe z troch, v ktorej po ráznejšom napätom oslovení melanchólie ako bytosti prechádza do postupného navodzovania pokoja.

Vyvodenie súvislostí: lyrické gestá (tematické prúdenie, presúvanie energie)

Citáty z tvorby M. Jančovej potvrdzujú, že v určitých typoch poézie, tak ako u nej, môže byť dôležité tematické prúdenie, respektíve presúvanie energie medzi rôznymi súčasťami sveta, napríklad medzi človekom a prostredím, alebo medzi ľuďmi navzájom. V súvislosti s tým sa žiada spomenúť koncepciu „lyrických gest“, ktorú formuloval francúzsky literárny vedec Dominique Rabaté v rovnomennej knihe *Gestes lyriques* (2013, český preklad 2023). V tvorbe vybraných básnikov, od Charlesa Baudelaira po súčasných autorov, jednotlivo našiel a pomenoval napríklad otváranie, dávanie, uchovanie, vyjdenie, sľubovanie – určité pohybové ťahy alebo intencie, najmä také, ktoré utvárajú „dynamickú mohutnosť“ básne (Rabaté [2013] 2023: 13). Chápe ich aj ako performatívy – každé „je súčasne výpoveď i jednaním“ (Rabaté [2013] 2023: 9), čo spomedzi vymenovaných zvyrazňuje najmä sľubovanie. V obraznosti a dikcii sa podľa neho môžu prejavovať ako gestá tela, najmä rúk vo vzťahu k okoliu, alebo sa naplňajú ako procesy v mysli. Vychádzajúc z jeho zistení, lyrické gesto môže korešpondovať s dianím vo svete, až v celom univerze, a teda môže aj navzájom prepájať ľudský telesný mikrokozmos

s prírodným makrokozmosom. Môže prechádzať od blízkeho až do „bezmedzného“ časopriestoru (Rabaté [2013] 2023: 18). U M. Jančovej v zbierke *Blahoslavení* sa naznačujú celkové pohybové intencie – v rytmoch a vo výmenách energie. Predstavujú ich „kolísanie“ (dieťaťa v tele matky i v prírode, ale aj zvončekov), „vlnenie“ (tela pri dýchaní, hladiny rieky a pšeničných klasov pod nárazmi vetra), prípadne „kolovanie“ (krvi v matkinom a zároveň v synovom tele). Všetky sa v obraznosti vzťahujú k životu ako celku. Podľa D. Rabatého, ak vezmeme do úvahy lyrické gesto, z významní sa „scénografia“ básne, do určitej miery sa odlučujúca od subjektivity (Rabaté [2013] 2023: 12). Do pozornosti sa dostane práve „energia gesta“.⁴⁸ Určujúcou sa často stáva „valencia slovies“ (Rabaté [2013] 2023: 10) – aj u M. Jančovej vo významotvornom dianí udávajú impulzy slová „kolíšem“, „dýcha“, „kníše“, „koluje“.

V básňach, ktoré vyšli až po zbierke *Blahoslavení*, sa už obmieňa prepojenie náhleho meteorologického javu s vnútorným pohnutím (s myšlienkou, predstavou či so zdaním). Ide v nich skôr o jednorazový subtilný pohyb. (Spolu s tým začne byť nápadnou variantnosť básní, menlivosť textu.) Energia sa vymieňa cez prchavý impulz.⁴⁹ Meteorologický jav sa spojí s procesom v mysli. Zažitie krátkej radosti v nočnom sne sa signalizuje ako „sprchnutie“ (*Hlas za noci*), pričom lyrickej protagonistke preludovo zaznie volanie dieťaťa a „stratí sa v tme“ – po jej precitnutí, keď si uvedomí, že s ňou nie je (*Hlas za noci*). Ešte predtým „zlietnutie páperu snehového“ vyvolá jej spomienku na dávne šťastie (*Veršík*). Výmena impulzu medzi myslou a kolobehom vody prechádza aj do obrazu „sivého oblaku“, na ktorý matka píše odkaz synovi „so zahmlenými očami“, a „padnutie vložky“ sa jej javí ako možnosť poslať ho (*Pozdravenie*). V jednotlivom obraze po sebe rýchlo nasledujú prelud a precitnutie. Na inom mieste „sprcha“ v matkinej predstave modlitba, ktorú v dialke odrieka sestrička rehoľníčka nad synom („Miesta, kde si sa hrával“). Vyskytujú sa teda aj zvukové gestá – signály: matka si predstaví, že „piesňou“ môže dieťa privinúť (*Veršík*), nejde len o (už spomenuté) snové zaznenie jeho hlasu (*Hlas za noci*). To, ako prekvapivo prebehne prúd energie medzi ľudským a prírodným svetom, najmä jeho momentom meteorológie, tá-ktorá báseň znázorňuje aj gramatikou, cez záporný paralelizmus, niekedy zreteľný v stavbe viet („to nie je“, „to je“). Najprv hovorí o meteorologickom jave (padnutí vložky, sprchnutí) a vzápätí vysvitne, že do mysle prenikla pripomienka minulosti, a na ňu sa potom naviaže predstava blízkeho človeka.

„To nie je páper snehu.

To dávne plaché šťastie

zlietlo mi na oči.

Môcť si ho uniesť v nich!

48 „Gesto, ač provedené subjektom, je spjato s puzením, jež může stejně dobře přicházet zevnitř i zvenčí. [...] Aby se tedy gesto mohlo sdílet, musí se v něm odosobnit“ (Rabaté 2023: 14-15, 16).

49 O „zmysle pre fluidnosť, éterickosť“ sa vyjadril J. Zambor v súvislosti s poéziou „francúzskej moderny“ a s jej prekladmi od Jána Švantnera (Zambor 2010: 24). Zároveň by sme na Jančovej lyriku mohli vzťahovať jeho pojem „meteorologickej metafory“ (Zambor 2010: 21), ktorou sa napríklad ľudské pohnutia sprírodňujú ako javy počasia.

Lež ja mám smutné oči
stuhne mi na nich v slzu“ (*Veršík*, Hečko – Jančová 2011: 102).⁵⁰

„To nie hlas za noci,

to náhle prudká radosť
spáchla mi do očí
a dotkla sa mi úst.

Lež v očiach privretých
hneď tuhne na slzu –“ (*Hlas za noci*, Hečko – Jančová 2011: 120).

Postsymbolistická či postimpresionistická prchavosť vyplýva zo vzdialenia sa syna od matky, súvisí s jej uvedením si preludu, v ktorom žije intenzívnejšie než v realite. Miniatúry *Veršík* a *Hlas za noci* môžu byť variantmi tej istej básne: obidve zobrazujú matkine oči s ilúziou toho, že slza môže stuhnúť, a tak metaforizujú bariéru (traumatického) návratu do minulých udalostí, ktorá znemožňuje bdelé videnie.

Variantnosť básní, zjavná nielen v týchto dvoch prípadoch, môže súvisieť s utkvými predstavami a emóciami, ktoré lyrická protagonistka potrebuje opakovane, autoterapeuticky spracúvať, ale aj s tým, že poetka ešte len kryštalizovala ich podoby. Ich definitívna zostava v odovzdanej rukopisnej zbierke *Kvet pri ceste* nie je známa. Isté však je, že variácie motívov i tvarotvorných princípov sú podstatnou vlastnosťou Jančovej neskoršej poézie. Textové útvary s podobným fragmentom sú v nej navzájom rovnocenne rozvinuté. Dôležitejší bol pre ňu proces písania týchto variantných básní než ich knižná prezentácia pre verejnosť, keďže sa k nim nevrátila ani v reedícii debutu *Blahoslavení* (1968, aj keď zrejme mohla urobiť jeho rozšírené vydanie).⁵¹ V básnických výpovediach po zbierke – po roku 1940 – sa u poetky vo väčšej miere než predtým nachádzajú také, ktorých verš je v počte slabík uvoľnený. (Viac korešpondujú so skutočnosťou, že od medzivojnového obdobia sa veršový tvar v slovenskej poézii uvoľňoval, a to aj premenlivým sylabizmom.) *Veršík* a *Hlas za noci* sú jambické básne, ale obmieňajú sa koncovky ich veršov – ženské i mužské, čím sa nuansuje rytmus. Rovnako ako dovtedy, M. Jančová opäť siahala po zvukovo nepresných rýmoch, ktorých spoluhlásky sú však výslovnostne blízke: **krokmi** – **do tmy**, **sa mi úst** – **na slzu**. Príznačné

50 Vzájomne blízke básne *Veršík* a *Hlas za noci* (z ktorých sú citované úryvky) možno považovať za básnické varianty, druhú autorka spojila s obdobím po odchode syna Miška do sanatória (zaradila ho do cyklu s dátumom 28. septembra 1942), prvý zrejme vznikol skôr (je v zápise z 15. novembra 1941). Ako navzájom príbuzné možno čítať aj básnické texty bez názvov, s incipitmi „Pri poľnej ceste“ (Hečko – Jančová 2011: 134) a „Miesta, kde si sa hrával“ (Hečko – Jančová 2011: 142–143), ktoré sú blízke ešte aj s časopisecky uverejnenou básňou *List (Živena)*, 1943).

51 Knižné uverejnenie Jančovej poézie po roku 1940 – s ohľadom na jej nerealizovanú básnickú knihu – by si vyžadovalo špecifický prístup. Inšpiráciu a inštrumentárium preň poskytuje viacrozmerná rekonštrukcia zbierky Vojtecha Mihálíka *Ruža*, ktorú uskutočnil Martin Navrátil (2021), aj s alternatívnymi riešeniami v „digitálnej edícii“ (Navrátil 2021: 127).

prítom je, že v časti tvorby z tejto fázy sa vrátila k pravidelnejším, až harmonicky pôsobiacim útvarom, zrejme preto, lebo kompenzačne vyrovnávajú napätie.⁵²

Prevteľovanie folklórno-baladického pôvodu a prvky sakrálnnej symboliky

Práve v básňach M. Jančovej, ktoré boli uverejnené po vydaní jej zbierky *Blahoslavení* – v periodikách štyridsiatych rokov a dodatočne v *Denníkoch 1938 – 1960*, je časté prevteľovanie ľudského elementu do rastlinnej ríše. Lyrická protagonistka ho dáva do súvislosti s tým, že malého syna zobrazuje už ako odlúčeného od nej. Potrebuje ho premietat, až metamorfovať do prírodných miest, ktoré si s ním spája. Omnoho častejšie než predtým ho prítom oslovuje, básne formuluje ako odkazy (jednej dala názov *List*). Niektoré z nich, respektíve ich varianty, sú iba v knihe *Denníky 1938 – 1960* (Hečko – Jančová 2011) a v jej kontexte čítanie viac orientujú k jej osobe i okolnostiam, ktoré sú vyrozprávané v prozaických pasážach ako rodinný životný príbeh s pozadím spoločenských aj vojnových udalostí.

Viacere denníkové zápisy z roku 1942 vyjadrujú žiaľ nad tým, že rodina musela odvieť syna Miška do sanatória v Turzovke, do Útulku svätého Jozefa, po zhoršení jeho ochorenia na tuberkulózu. Prezrádajú jeho následné chýbanie matke a jej ešte tesnejšie vnútorné prepojenie s ním. Vo veršoch, ktoré sú v periodikách aj v *Denníkoch 1938 – 1960*, nastáva krčméryovská „transfúzia“ matkinej predstavy syna do kvetu či kvetov. Príznačné dimenzie autorkinej tvorby z fázy po zbierke *Blahoslavení* zahŕňa báseň *Maličkému* (Jančová 1941: 81).⁵³ Hneď názvom – venovaním ladí s tým, že v tvorbe po roku 1940 viackrát odkazuje na pasáž z *Biblie*, v ktorej Ježiš vyjadruje lásku k deťom, k „maličkým“ a aj k detskosti v ľuďoch (Mt 19, 14).

Okrem toho vypovedá o „stratenosti syna“, ktorá sa tiež stala poetickým leitmotívom. Usporiadanie tejto básnickej výpovede sa vyvažuje napätie po smutnom precitnutí a jej symetria môže pripomenúť pravidelnosť ornamentu. V každom zo šiestich trojverší sú najskôr dva sedemslabičné verše a uzatvára ich dvanásťslabičný. Zároveň sa strofy organizujú do troch dvojíc, lebo sa po dvoch zomkávajú rýmami medzi ich poslednými veršami (**do sveta – dolieta, uličky – tváričky, šťastím dnes – precitneš**). Ešte aj medzi prvými veršami tretieho a štvrtého trojveršia, presne v strede básne, je rým (**vystrela som – zarosenom**) a znenie sa dolaďuje (okrem zvukovo nepresných rýmov) i asonanciou – zhodou koncovej samohlásky medzi stredovými veršami záverečných troch strof: **tráve – svoje – stane**. Veršový tvar sa tak podieľa na rituálnosti. Od zeme (ako opory) a hôr (ako mocnosti) sa ťažisko symbolizácie presúva na kvety. Zatiaľ čo na konci zbierky bola lyrická protagonistka prírodou zasiahnutá – a zobrazila ju cez nezmeniteľnosť jej zákona, tu do nej už aj aktívne vstupuje a prispôsobuje si ju na svoj obraz. Dáva jej funkciu skryše, oslovujúc syna: „Len ruky vystrela som / ku tebe užasnúť / (tvoj smutný sprievodca do slepej uličky) // a v ráne zarosenom

52 F. Miko zdôrazňoval autoterapeutickú funkciu v tvarovaní verša – v usporiadaní slov do symetrizujúceho grafického útvaru i do hudobne rytmického sledu, ako detenziu v tenzívnom dianí (Miko 1973: 12, 94).

53 Vo verzii v *Denníkoch 1938 – 1960* (Hečko – Jančová 2011: 121–122), pri dátume 28. septembra 1942, autorka veršové členenie básne pozmenila (zo záverečných dvoch trojverší urobila štvorveršia), aj tak však pôsobí ako symetrické.

226 / tam v mladej tráve / skryla som do kvetov kvet stíchlej tváričky.“ Do rastlinnej ríše prevetľuje iba synovu tvár či siluetu. Týmto druhom metamorfózy nadväzuje na panteizmus ľudových balád, v ktorých nadobúda podobu menšej rastliny alebo stromu často práve postava obete. Opakovacou figúrou „do kvetov kvet“ upriamuje pozornosť na rituál v prírode a zároveň syna metaforizuje aj ako kvet, ktorý vzišiel z nej. Obraz rannej rosy asociuje matkine slzy po prebudení, keďže kontext básne potvrdzuje, že so synom sa myslou spája v snoch. Aj v zámene slz za „rosu“ sa uplatňuje „transfúzia“ subjektu do objektu, najmä útešné a odbremeňujúce pôsobenie prírody na človeka, keď do nej vyleje svoje emócie – v zmysle, v akom ju pomenoval a priblížil Štefan Krčméry v eseji *Estetika umenia prstonárodného*.⁵⁴

Možno zhrnúť, že najskôr sa u M. Jančovej zobrazovali aj presne pomenované rastlinné rody a druhy: „ľanové vlásky“ ako detail dieťaťa či „poľné klince“ ako protagonistkin erb znázorňujúci svojou vitálnou červeňou jej odhodlanie čeliť problémom života (v básni s názvom týchto rastlín uzatvárajúcej prvú časť zbierky *Blahoslavení*). V Jančovej posledných básňach sa už opakuje zovšeobecňujúce pomenovanie „kvet“ (prípadne „kvetý“). Významovo sa obmieňa vo variáciách prírody s miestom na okraji pozornosti – „pri ceste“, ale spočívajúcej blízko skrytej postavy matky ako pútničky, ktorá kráča po ceste. Syn je tak neustále vedľa nej v jej predstave. Prototyp synovej tváre sa jej môže premietat do rôznych druhov rastlín, môže ho vidieť v akomkoľvek „kvetu pri ceste“ (čo je aj názov autorkinej rukopisnej zbierky, ktorá sa ako celok nezachovala). Slovo „kvet“ sa vlastne stáva konštantnou metaforou rôznych výrazov synovej tváre a zároveň i matkiných vnútorných pohnutí. S rovnakým významovým rozpätím sa transformuje aj do básnickej príbehovej epizódy nazvanej *Návšteva v útulku* (Jančová 1946: 202).

„Kvet“ takto zároveň symbolizuje liečivé prekrytie ľudských problémov prírodou a kontrastne voči tomu rovnaké pomenovanie v množnom čísle asociuje aj napätie, nemožnosť nájsť presný smer cesty k synovi, keďže sa ním označujú „kvetý“, ktorými „zarástli miesta“, kde sa „hrával“ (*List, Jar*).⁵⁵ Dobová kritika i neskoršia literárnovedná reflexia oprávnené zdôrazňovali, že M. Jančová sa inšpirovala M. Haľamovou, jej cizelovanou intímnu lyrikou.⁵⁶ Chcem však poznamenať, že mágiou prevetľovania späťou s prežívaním straty M. Jančová predznamenalala neskoršiu zbierku M. Haľamovej – *Smrť tvoju žijem* (1966). Zatiaľ čo Jančovej lyrická protagonistka metamorfuje synovu tvár výlučne do „kvetu“, Haľamovej básnické „ja“ ešte len hľadá znamenia od partnera po jeho smrti, v rozmanitých súčastiach prírody, organickej i anorganickej. U každej sa prírodné ticho zvýznamňuje na symbol, ale s odlišnou, navzájom až kontrastnou sémantikou. U M. Jančovej sa ticho spája s mohutnosťou a „bezozvennosťou“ prírody, u M. Haľamovej, naopak,

54 Š. Krčméry v eseji *Estetika umenia prstonárodného* (ktorej základ tvorí rukopisná práca z dvadsiatych rokov 20. storočia) na popevku z ľudovej piesne „Žiale moje, žiale, / smutné, osiralé, / ako tá rosička / na zelenej tráve“ ozrejmil: „Čítite transfúziu svetov. V jednom z nich veselost je, rosička svieti na tráve zelenej, vetrík povieva, ľudia sa usmievajú; v druhom je smutno, žiale sú tam, smutné, osiralé. I vyleje sa z duše smútok niečo do sveta a vleje sa do nej niečo z jeho veselosti“ (Krčméry 1976: 110–111).

55 Báseň *Jar* (Jančová 1947: 376) je zaradená pod názvom *Pred jarou* aj v publikácii *Denníky 1938 – 1960* (Hečko – Jančová 2011: 127).

56 Spomedzi komparácií vyberiem postreh, že u M. Jančovej bývajú rýmy na koncoch úsekov vetnej skladby, vrátane viet, čím sú jej útvary haľamovské (Brtň 1940: 14), a zdôraznenie jej iného konfesionálneho východiska, keďže „sa hlásila ku katolíckej poézii ešte aj básňami v povojnovom Verbum“ (Paštka 2002: 268), zatiaľ čo M. Haľamová pochádzala z evanjelického rodinno-kultúrneho prostredia.

znamená spôsob, ako sa cez prírodu, vrátane drobnej flóry a fauny, meditatívne spájať s blízkym po jeho odchode z pozemského sveta. Obidve tak konštituuju podoby mýticko-magickej prírodnej línie, ktorá sa v tvorbe slovenských poetiek rozvinula do rozmanitých podôb.

Možno spomenúť ešte inú súvislosť. Jančovej verše vyznievajú tak, akoby vypovedali o smrti – matka prežíva ochorenie blízkeho (a neskôr jeho odlúčenie) s intenzitou definitívnej bytostnej straty, trúchlením. Necelé dve desaťročia predtým, ako jej vyšla básnická zbierka, knižne uverejnila prózu s prvkami denníka *Moje deti* (1923 – 1924) Elena Maróthy Šoltéssová. Poetkina tvorba jej je blízka problematikou dieťaťa a jeho choroby, a práve aj autobiografickým pôdorysom. Skutočnosť, že viaceré Jančovej básne sú súčasťami *Denníkov 1938 – 1960*, ju dostáva do tesnejšej blízkosti k románu E. Maróthy Šoltéssovej, aj keď Marcela Mikulová o ňom zistila a argumentovala, že mnohonásobným prepisovaním prozaička jeho denníkové prvky eliminovala a posunula ich k spisovateľskej štylizáčnej intencii (Mikulová 2015: 37, 43).⁵⁷ Pre obidve autorky platí, že hoci neboli v popredí dobovo vyzdvihovalých iniciatív v slovenskej literatúre, výsledky ich tvorby s odstupom času nevyznievajú len ako „marginálne“ texty svojej doby, môžu rezonovať zapojením „privátneho rozmeru“ do literárneho vyjadrenia (Taranenková 2013: 88–89).⁵⁸ Pravda, zobrazenie a uchopenie traumatizácie je u každej iné. V obraze M. Jančovej sa matkin náznak radosti z detského úsmevu mení na tragickú predtuchu, keďže ho našla v „kvietku, čo zlomí jarný mráz“ (*Jar*). E. Maróthy Šoltéssová, jej rozprávačka, hovorí o tom, že úsmev sa u osemročnej Elenky vytratil, namiesto toho, aby zaspávala, ju zasahujú „mdloba, únava a utrpenie“ (Šoltéssová 1968: 224). Približuje prejavy bolesti a „duševných útrap“ svojich detí. V napätom čakaní na to, ako sa dcérkino ochorenie vyvinie, prechádza do gnóm oslovujúcich iné matky s podobnou skúsenosťou. Najmä v druhej časti románu, zameranej na synov život a jeho skon vo veku necelých tridsaťtri rokov, sú prítomné aj expresívno-temné prírodné scenérie a rozprávačkina skeptická reflexívnosť, osobitne v úvahe o človeku len ako súčasťi „hmotného sveta“, ktorý riadi „zákon prírody“ (Šoltéssová 1968: 358). Hoci verí, že aj ten pochádza od Boha, trápia ju pochybnosti, prečo je „v takej úžasnej miere vydaný pod moc bezcitnej, hluchej a slepej prírode hmotnej“, keďže je síce svojím „telom hmotnej podstaty“, ale „dušou duchovnej“ (Šoltéssová 1968: 358). Keď vykresľuje čas choroby svojho syna Ivana, s „ohavným počasím“ (Šoltéssová 1968: 359), načrtne scénu čiernych vrán obliehajúcich dom deň pred jeho skonom a po roku od jeho smrti vypovie: „celý on, môj úbohý, premenil sa na samý obraz utrpenia a hynutia“ (Šoltéssová 1968: 368). U E. Maróthy Šoltéssovej tak účinkuje príroda, ktorá expresivitou obrazov miestami až graduje to strašné, hrôzu z telesného stavu dieťaťa, aby vystihla aj matkino prežívanie.

57 M. Mikulová celkový posun charakterizovala takto: „Z autokomunikačného textu, pôvodne písaného pre vlastnú potrebu, sa text *Mojich detí* stáva štylisticky vycizelovaným pútavým čítaním, v ktorom sú vyvážené jednotlivé zložky: opisy, reprodukovanie detské dialógy, prerozprávane príbehy i úvahové pasáže, týkajúce sa spočiatku výlučne výchovných problémov“ (Mikulová 2015: 43).

58 Ivana Taranenková – z hľadiska súčasnosti – analyzovala Šoltéssovej text *Umierajúce dieťa*: „Vyšiel z krátko po smrti dcéry Elenky a stal sa podkladom pre jej román *Moje deti*, publikovaný v dvadsiatych rokoch 20. storočia. Autorka ho v ňom radikálne prepracovala, skrátila a uverejnila v časti Prečo“ (Taranenková 2013: 85–86). Podľa nej „predstavuje vo svojom dobovom kontexte špecifickú realizáciu autobiografického písania. Využitím postupov charakteristických pre denníkový žáner, ktorý má pôvod v privatej oblasti, totiž narušuje dobovo dominujúci diskurz objektivizujúcich pamäti“ (Taranenková 2013: 86).

228 Jančovej príroda je zahalujúca, vstupuje do tabuizácie detského utrpenia, jeho príznakov. Obrazovým prekryvaním zároveň šifruje súvislosti a okolnosti: synova „stíchla tvárička“ vo význame *stíchnutá* (šifra je teda v príchasti) evokuje celé spektrum významov: ustrnutosť malého chlapca, alebo nemožnosť počuť ho, dokonca aj ústup bolesti... Jančovej traumatizácia sa zauzľuje ináč než u E. Maróthy Šoltésovej, ktorá určité kapitoly svojho románu začala písať až po tom, čo sa životy jej detí uzavreli. U poetky sa potreba vytesňovať stratu vzťahuje aj na aktuálne, otvorené situácie a očakávané impulzy („nehnevaj sa na mňa, keď zo sna precitneš“, *Maličkému*). Matkino centrum perspektívy – pozorovania a vzťahovania sa k svetu – intenzívne vyjadruje prežívanie cez zaostrené detaily tela a útržky scenerie. Rysuje sa nimi i náznaková postava matky, cez „oči nemé“ (*Odvzdanie*), gesto: „len ruky vztiahla som k tebe“ (*Maličkému*) i akciu: „oblak sivý [...] píšem ti naň pozdrav / očami zahmlenými“ (*Pozdravenie*). Od konca štyridsiatych rokov už M. Jančová básne o synovi a vlastne ani poéziu takmer vôbec nepísala. K problému detského ochorenia sa však vrátila, a to v próze pre deti *Rozprávky starej matere* (1953). Rámcujúcimi situáciami sú v nej choroba očí u dievčata s hrozbou slepoty a na konci jeho vyzdravenie. Do rámca sa vkladajú epizódy, v ktorých chce stará mama rozprávaním o svojom minulom živote odpútať pozornosť vnučky od útrap a od nemožnosti vnímať podnety vonkajšieho sveta. Dievča sa posilní vďaka opatere starej mamy, z kontextu však vyplýva, že aj pôsobením jej liečivých, emočne zaujatých, nielen poučajúcich slov. Vyzdravením detskej postavy – dievčata sa v próze autorky (happyendom) uplatňuje princíp výmeny, a to voči jej vlastnej poézii, v ktorej sa trauma matky z ochorenia dieťaťa – syna časom navracia, až stupňuje. To, čo sa ako tragické nastoľuje v lyrike, sa fiktívne rieši v rozprávaní.

Počas krátkeho trvania svojej básnickej tvorby M. Jančová v poézii spontánne „odalegorizovala“ a „odsymbolizovala“ rolu matky už tým, že sformulovala výpoveď z osobnej, čiže zároveň telesnej perspektívy, čo v období od roku 1934 do roku 1949 okrem nej urobili ešte ďalšie slovenské poetky. V jej obrazoch, aj prírodných, sú prvky sakrálnej symboliky, nepreberá však zvonku sakralizáciu matky ako takej, o akej písala Elisabeth Badinterová v knihe *Materská láska od 17. storočia po súčasnosť* (Badinter [1980] 1998: 91).⁵⁹ Do *Denníkov 1938 – 1960*, k dátumu 28. septembra 1942 (za predchádzajúci zápis o odvedení syna devätnásť dní predtým), vložila cyklus s päťcou básní, ktoré sprostredkovávajú presahovanie od autobiografickej matky k svätej Terézii z Lisieux, Panne Márii, rehoľníčke a anonymnej matke vo vojne (Hečko – Jančová 2011: 119–122).⁶⁰ V prvej z nich, s názvom *Enfant de Dieu*, je slovné spojenie „les petits enfants de Dieu“

59 E. Badinterová objasnila častú sakralizáciu materstva a jej posuny od 19. storočia k 20. storočiu pod vplyvom psychoanalýzy; vysvetlila spôsoby, akými sa cez rôzne ideológie presadzovali materské „úlohy“, podľa ktorých mala byť jednotlivá matka „stelesnením cnosti, dobroty, odvahy a jemnosti zároveň“ (Badinter [1980] 1998: 191). Tento „vzor smeroval len k jednému – urobiť z matky sväticu“ (Badinter [1980] 1998: 191).

60 Terézia je šifrou autorkinho mena zapísaného v matrike (hoci sväticu neoslovuje ním, ale pomenovaním „bielunká svätá z Lisieux“). Mária zasa signalizuje jej umelecké meno.

(v preklade „malé deti božie“) označujúce ústavy pre choré deti. Sväticu⁶¹ oslovuje s prosbou o jej úsmev i bozk pre spiaceho syna, odovzdáva jej materskú rolu. Spojivá so sakrálnou symbolikou tu vznikajú cez reálie detských sanatórií a cez modlitebné obrátenie sa k svätej, ktorá napriek svojmu utrpeniu pomáhala druhým a zomrela vo veku dvadsaťštyri rokov (na rovnaké ochorenie, aké mal poetkin syn). Pri inom z denníkových zápisov, datovanom 9. júna 1943, poetka významovo rozvrstvila svoj obmieňaný obraz kvetov. Báseň bez názvu s incipitom „Pri poľnej ceste“ sa končí pomenovaním „slzy Panny Márie“, ktoré je ľudovo-legendickým názvom pre bielo-červené klince. Podľa legendy vyrástli na miestach, kam dopadali slzy Ježišovej matky po ceste na Kalváriu: „Len moje ruky [...] bezcieľne lámu divé maky / a slzy Panny Márie.“ Erbové kvety poézie M. Jančovej – „poľné klince“, pôvodne u nej znamenajúce odhodlanie (z prvej časti zbierky *Blahoslavení*), sa týmto gestom menia, spájajú sa možno s hnevom nad vlastnou bezmocnosťou.

Telo a telesnosť u Márie Jančovej

Pokiaľ ide o *subjektívne telo* a zmyslové sféry telesnosti, M. Jančová v zbierke *Blahoslavení* vyjadrila matkino dýchanie a kolísanie dieťaťa (v jej tele a okolitej prírode) – to sú procesy, respektíve rytmy, ktoré patria do zóny sebacitu a kinestézie. Zrak ako zmysel odstupu⁶² funguje v tretej časti až cez zdanlivé odosobnenie, nie však v zmysle toho, ktoré Hugo Friedrich identifikoval v excesívne modernej a abstraktnej lyrike (Friedrich [1956] 2005: 34-36). U poetky nastáva ústup „ja“ ako náznakovej postavy z obrazu alebo sa kóduje nenápadnými príznakmi prítomnosti (*Smutný spev*). Osobitne to badať v básni *Privítanie*, kde asocjuje pôrod bez pomenovania bolesti, ktoré nájdeme u Š. Buganovej, V. Markovičovej-Záturreckej i H. Križanovej. Niektoré z posledných Jančovej básní sa dajú čítať aj tak, že im neprisúdime rámec matky ako vypovedajúcej (zreteľný je až v slede niekoľkých básnických výpovedí či v kontexte denníkových zápisov).

Počas celej tvorby je však u nej východisková najmä auditívnosť v čítaní a imaginovaní: zvuky pracovných nástrojov – motyky a kosy spája so spomienkou na rodičov, svoju pieseň s privinutím dieťaťa, hlas syna so snovým vybavením si jeho prítomnosti a nemožnosť počuť ho s predstavou jeho „stíhlej tváričky“. Telo v poézii M. Jančovej je diskkrétne inscenované – postsymbolistické, nie avantgardno-excesívne – v zmysle nadväznosti na symbolizmus I. Kraska. Netvrdím to len preto, lebo sa k nemu prihlásila (Hečko – Jančová 2011: 111),⁶³ ale najmä z toho dôvodu, že naznačuje a zároveň zahaľuje okolnosti deja. Emócie lyrickej protagonistky pritom neraz pomenováva otvorene, vrátane dočasnej neschopnosti

61 Monika Zumříková Kekeliaková sa zaoberala motívmi svätej Terézie z Lisieux u básnikov katolíckej moderny a u ich spriaznenej poetky H. Fiebigovej, aj nuansami toho, ako zapojili do obrazov i rýmov jej meno, geonymum a atribúty (Zumříková Kekeliaková 2021: 141, 145-150). Peter Tollarovič sa vyslovil až o popularite kultu tejto svätej v tridsiatych rokoch, ktorá podľa neho súvisela s jej svätorečením v roku 1925. Poukázal na to, akými spôsobmi na jej básne odkazuje tvorba Pavla Gašparoviča Hlbinu, z ktorých 27 – zrejme vtedy – aj preložil (Tollarovič 2023: 83).

62 Vychádzam z toho, že J. Patočka charakterizoval zrak ako zmysel dištancie a odlišil ho od zóny sebacitu, pričom pod ňu zahrnul kinestéziu (cez ktorú ovládame svoje telo) aj taktílnosť, čiže sféru hmatu (prepájajúcu vnemy vnútorného a vonkajšieho sveta) (Patočka 1966: 84, 88; 1995: 25).

63 Uznávala poéziu, ktorá vyšla z vnútornej nevyhnutnosti, cenila si ju napríklad práve u I. Kraska (Hečko – Jančová 2011: 111).

230 plakať, v kraskovskom obraze „tváre bez slz“ v básni *Blúdenie*, odkazujúcej tak na autorovu báseň *Plachý akord*.⁶⁴ Telesnú stigmatizáciu dieťaťa najčastejšie iba signalizuje alebo skrýva. Naplňa sa u nej to, že na rozdiel od bežného spomínania je sprítomňovanie traumatických udalostí vo svojich podrobnostiach neuchopiteľné slovami, na osobu účinkujú cez nevedomie, nie je možné „vedome ich vyvolať“ ani „začleniť do vedomia“ (Weinberg [1999] 2015: 134, 135, 148), racionálne uvedomiť si možno len ich náznaky a celkový dosah na náladu či priebeh života. „Traumatický návrat“ často prebieha vo sne a v ňom je neskreslený (Weinberg [1999] 2015: 134), ale v úplnosti potom nie je vysloviteľný. Podľa Anselma Haverkamp je trauma „neprístupná významu“, hoci v pamäti funguje ako jej „trvalá implikácia“ (citované podľa Weinberg [1999] 2015: 148-149).

Tabuizácia sa u poetky prejavuje aj mimo osobných dimenzií – v zábere na chlapca s barlou v básni *Pred kostolom na Westende* (v druhom vydaní *Vianoce na Westende*), kde údaj miesta označuje dnešnú časť Bratislavy, Patrónku. V celkovom prírodnom svete jej knižného debutu pôsobí ako vložený fragment s mestským prostredím a vyznieva ako poetizujúco novoromantický, nie naturálno-reportážny, zvýrazňujúci nepríjemnosť. Vnáša do zbierky (na konci jej štvrtej časti) sociálny súcit, ktorý sa často prejavuje v autorkiných raných, knižne nevydaných veršoch.

U M. Jančovej sa teda tabuizujú najmä príznaky choroby (s výnimkou hyperbolického zobrazenia horúčky, *Noc na klinike*), iba raz je pomenovaná („chlapec, vtáčatko choré“, *Smutný spev*), a pritom sa opakovane tematizuje. Na druhej strane, obrazy choroby a odlúčenia sú napísané tak, že dávajú alternatívu čítať v nich aj definitívny koniec – v povzdychu: „Ach, toho rána / v hrdielku holom / doznelo slovo: mama“ (*Smutný spev*), či v pomyselnom odkaze synovi cez „oblak“, ktorý sprevádza predstava: „Možno že pôjdeš práve / s chlapcami v smutnom rade“ (*Pozdravenie*, Jančová 1943b). Pohľadmi na poéziu M. Jančovej som však chcela predovšetkým zdôrazniť, že telesnosť sa u poetky zapája do energetického presunu, funguje ako životná dynamika, a to v prežívaní interakcie s okolím i v princípoch utvárania textu. V evokovanom svete niektorých básní debutu *Blahoslavení* sa neraz nachádza iba pohybový náznak, ani nie celistvý pohyb a vyvoláva predstavu stáleho rytmu v ľudskom organizme či v prírodnom prostredí. Vo fáze po zbierke zobrazuje jednorazový pohyb v meteorologickom momente, ktorý je postimpresionisticky rozplývavý až prchavý a spája sa so psychikou, s vnútorným pohnutím. Sémantiku impulzov poetka vnášala do veršového tvaru, či už nadväzovala na pravidelný pôdorys ľudovej piesne a symbolistických strof rozvíjajúcich myšlienkovú reflexiu, alebo rozbíjala piesňovú dikciu slabičnou i strofickou premenlivosťou a iba sporadickým výskytom rýmu. V tých veršoch, ktoré evokujú nedosiahnuteľnú postavu syna či jeho predstavu v dialke, znepokojujivý pohyb prešiel do procesu písania vo variantnosti – do obmien motívov i textových pasáží, ktorými sa dvojice či trojice z básní navzájom podobajú. Lyrika je so somatickosťou prepojená cez rytmus a už jej podstata môže vychádzať z telesnosti – nielen tematizovanej, ale aj takej, ako to sformuloval Fedor Matejev, ktorá je

64 Odkazov na Kraskovu poéziu je u nej viac, aj segment „To dávne plaché šťastie“ (*Veršík*) môže pripomenúť básnikovo „To dravé kúzlo časov zaslych“, ktoré tvorí titul jednej z jeho básní, ba môže sa pri ňom vybaviť aj názov inej – *Plachý akord* (obidve zo zbierky *Nox et solitudo*, 1909).

„významovo nosnou pôdou básnického textu“ (Matejov 2015: 215).⁶⁵ Jančovej tvorba sa dá vnímať najmä v blízkom vzťahu voči nazeraniu, respektíve intuitívnej koncepcii Š. Krčméryho, keďže podrobne vyvodzoval estetiku literárnych textov z mimovoľného telesného pohybu i z konštantných, zákonitých rytmov prebiehajúcich v človeku a prelínajúcich sa s dňom v okolitom svete. Poézia sa podľa neho dostáva do súhry s podnetmi, pohybmi a rytmi, v ktorých sa stretáva a navzájom prelína vonkajší a vnútorný svet (Krčméry 1982).

Pokiaľ ide o detailnosť, o *telo ako objekt*, vlastné alebo synovo – nazerať z perspektívy lyrickej protagonistky, v Jančovej tvorbe po knižnom básnickom vystúpení je frekventovaný detail rúk, v slovenskej poézii častý a sémanticky zaťažný. Do autorkinej zbierky vstúpil len záberom „náručia stíchleho“, do ktorého matka prijíma dieťa po jeho narodení (*Privítanie*). V básňach, publikovaných v periodikách alebo počas jej života nezverejnených (priložila ich k denníkovým zápisom) do spomínaného detailu vstupuje špecifický význam. Gestá matkiných rúk vyjadrujú absenciu dotykov. Jej verše z fázy po roku 1940, už po uverejnení básnickej knihy, inscenujú vzťahnutie rúk, ktoré ostali prázdne: „len ruky vystrela som k tebe užasnutá“ (*Maličkému*). Inokedy má byť pohladenie kvetov výmenou za dotyk syna, aj keď je nedostačujúcou náhradou: „a moje ruky [...] len kvety môžu pohladit“ (*List*, „Miesta, kde si sa hrával“), s dvojakým významovým signálom: môže sa dotknúť len kvetov a pri pôsobení vetra môže byť pohyb opačný, nasmerovaný od nich k nej.

Svojimi „lyrickými gestami“ (Rabaté [2013] 2023) v súhre človeka s prírodou i návratom k folklórnej mágii autorka zotrvala pri tradičných, až konštantných vlastnostiach lyriky. Jej básnická tvorba však môže dnes pôsobiť tým, že na dynamiku v prírodnom okolí sa napája nenútene svojiskými postupmi a signalizuje aj nevedomé impulzy traumatizácie.⁶⁶

M. Jančová najskôr utvára ruralizmus v jeho ženskej verzii (cez zábery na rustikálnu i horskú prírodu) a dopĺňa ho civilnejším nasnímaním interiérov pôrodnice, izby a kliniky. Po zbierke *Blahoslavení* autorkino sebayjadrenie dospieva k spovedno-odkazovej poézii sentimentu so snovými alebo s magicko-rituálnymi prvkami. Častejšie než predtým pomenováva emócie – *smútok*, *clivotu* a *užasnutie*, ustupuje od zamlčievania matkinho „ja“. Od splynutia s okolitou prírodou prechádza k sporu s ňou, s majestátnosťou hôr i s biologickým zákonom (posun prebieha už v zbierke), a napokon k ambivalencii vzťahu voči nej: v posledných básňach funguje prírodná symbolika v protirečivých významoch – cez liečivo kompenzačné účinky metamorfóz ľudského elementu do rastlinnej ríše, ale aj cez obrazy bujnenia kvetov, zaznamenávané s vedomím, že ich vitalita sa presadzuje

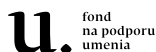
65 Podľa F. Matejova jednou z „problémovo-motivických línií tiahnucich sa od šesťdesiatych, resp. osemdesiatych rokov“ 20. storočia je „telesnosť – nie ako vylčiteľná téma popri iných, ale ako významovo nosná pôda básnického textu a písania o ňom v ich nevypočítateľnej cirkulácii“ (Matejov 2015: 215). Vztiahol ju na celkom iné typy lyriky než je tá, akú písala M. Jančová, kde sa telesnosť exponuje cez „sľubne extatické stavové futúrum“ (u Jána Stacha), „telesno-textové exercície“ (u Jána Ondruša) alebo „chladne konštatovaný odoznelý afekt“ (u Štefana Strážaya) (Matejov 2015: 215).

66 Tieto dva aspekty nie sú napríklad v sčasti ruralistickej zbierke F. Hečka *Na pravé poludnie* (1942), hoci sa s knižným debutom M. Jančovej zhoduje v motívoch detí a podrobnostiach inscenovaných situácií, k čomu odkazuje aj tým, že jej ju venoval.

232 v kontraste s ľudským trápením a chýbaním blízkeho: registrujú napríklad „kvety“, ktorými „zarástli miesta synových hier“ (*List*, „Miesta, kde si sa hrával“).

Úsporná, obrazovo menej nákladná poézia M. Jančovej je sémanticky rozvrstvená v princípoch výmen – nie paradoxov, ale skôr perspektív či smeru pohybu. Výmenný pohyb sa prenáša do procesov recepcie. Jej verše môžu pôsobiť na čitateľskú myseľ tak, že v nej vybavujú vlastnú skúsenosť z materstva či rodičovstva, ale môžu vyvolávať aj pamäťové stopy, ktoré vznikli zo vzťahu s matkou, rodičmi. Energia – životná i textová – v rodičovsko-detskom vzťahu môže prechádzať po tejto osi v oboch smeroch.

Štúdia je výstupom grantového projektu VEGA 1/0644/22 *Štruktúrne analýzy poézie*. Zodpovedná riešiteľka: doc. PhDr. Andrea Bokníková, PhD. Doba riešenia 2022 – 2025. Prináša úryvok z pripravovanej knihy, ktorá vyjde v Slovenskom literárnom centre. Predstavuje vedľajší výstup publikácie, ktorú podporil z verejných zdrojov formou štipendia Fond na podporu umenia.



Archívne pramene

Slovenská národná knižnica v Martine, Literárny archív, osobné fondy Theo H. Florin (číslo fondu 130), Krista Bendová (číslo fondu 184), Janko Silan (číslo fondu 210).

Pramene

- BRTÁŇ, Rudo [rb], 1940. Bibliofilská sbierka novej poetky. *Elán*, roč. 11, č. 2, s. 14.
- BUGANOVÁ, Šára, 1931. Materinstvo. *Živena*, roč. 21, č. 2, s. 40.
- HALAMOVÁ, Maša, 1983. *Básne*. Zostavil a doslov napísal Milan Rúfus. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HEČKO, František – JANČOVÁ, Mária, 2011. *Denníky 1938 – 1960*. Zostavila a úvod napísala Magdaléna Hajnošová. Doslov napísal Vladimír Petřík. Bratislava: Marenčin PT. ISBN 978-80-8114-079-2.
- JANČOVÁ, Mária, 1925. Konôpky. *Svojet*, roč. 2, č. 3-4, s. 71.
- JANČOVÁ, Mária, 1934. Ajkuliatio malé. *Živena*, roč. 24, č. 11, s. 269.
- JANČOVÁ, Mária, 1936a. Noc na klinike. *Živena*, roč. 26, č. 11-12, s. 256.
- JANČOVÁ, Mária, 1936b. Privítanie (Miškovi). *Živena*, roč. 26, č. 3, s. 61.
- JANČOVÁ, Mária, 1940. *Blahoslavení*. Bratislava: Vydal František Hečko.
- JANČOVÁ, Mária, 1941. Maličkému. *Živena*, roč. 31, č. 3, s. 81.
- JANČOVÁ, Mária, 1943a. List. *Živena*, roč. 33, č. 8-9, s. 247.
- JANČOVÁ, Mária, 1943b. Pozdravenie. *Živena*, roč. 33, č. 1, s. 10.
- JANČOVÁ, Mária, 1946. Návšteva v útulku. *Živena*, roč. 36, č. 8-10, s. 202.
- JANČOVÁ, Mária, 1947. Jar. *Verbum*, roč. 1, č. 8 (apríl 1947), s. 376.
- JANČOVÁ, Mária, 1949. Jar. *Živena*, roč. 39, č. 1-2, s. 1.
- JANČOVÁ, Mária, 1953. *Rozprávky starej matere*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo detskej knihy.
- JANČOVÁ, Mária, 1968. *Blahoslavení*. Vydanie druhé. Zredigoval a do tlače pripravil Theo H. Florin, predslov napísal Imrich Vaško. Ružomberok: Tlačiarne SNP.
- JUSKOVÁ, Maruša, 1937. Večer v sne. *Živena*, roč. 27, č. 5, s. 129.
- JUSKOVÁ, Maruša, 1940. *Za snom šťastia. Básne*. Banská Štiavnica: Julius Grohman.
- JESENSKÁ, Zora, 1937. Večer pod vrchmi. *Živena*, roč. 27, č. 2, s. 36.
- JESENSKÁ, Zora, 1941. Nad knižkou slovenskej poetky. *Živena*, roč. 31, č. 1, s. 13-14.
- JESENSKÁ, Zora, 1945. *Živena a poézia*. *Živena*, roč. 35, č. 4-6, s. 93-104.
- KRIŽANOVÁ, Helena, 1945. Matka. *Živena*, roč. 35, č. 4-6, s. 73.

- KRIŽANOVÁ, Helena, 1947. So svojím dieťaťom. *Živena*, roč. 37, č. 10-12, s. 147.
- KRIŽANOVÁ, Helena, 1948. *Modlitby za šťastie*. Liptovský Sv. Mikuláš: Tranoscius.
- MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera, 1941. Dieťaťu. *Elán*, roč. 11, č. 6, s. 10.
- MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera, 1943. Dieťa v slovenskej literatúre. *Živena*, roč. 33, č. 1, s. 17-21.
- MARKOVIČOVÁ-ZÁTURECKÁ, Viera, 1958. *Vlastná podobizeň. Výber z diela*. Vybrala, štúdiu a poznámky napísala Ľudmila Rampáková. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- MRÁZOVÁ, Lea, 1941. Doslov. In *Z mladej ženskej poézie*. Bratislava: Akčný výbor Katolíckej jednoty v Bratislave, s. 55-59.
- PODJAVORINSKÁ, Ľudmila, 1898a. Matkám slovenským. *Dennica*, roč. 1, č. 3, s. 34-36.
- PODJAVORINSKÁ, Ľudmila, 1898b. Naša úloha. *Dennica*, roč. 1, č. 6, s. 81-82. Knižne in *Len lípa šumela...* Zostavila, doslov a edičnú poznámku napísala Jana Kantorová-Báliková. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1983, s. 74-75.
- POTOPENÉ duše. *Z tvorby slovenských poetiek v prvej polovici 20. storočia*, 2017. Výber zostavila, úvodnú štúdiu, medailóny poetiek, edičné poznámky a vysvetlivky napísala a fotodokumenty vybrala Andrea Bokníková. Bratislava: Aspekt. ISBN 978-80-8151-048-9.
- ŠOLTĚSOVÁ, Elena Maróthy, 1968. *Moje deti. Dva životy od kolísky po hrob. Zápisky a rozpravy*. Edične pripravil Daniel Šulc. Bratislava: Tatran.
- VÁCLAVÍKOVÁ, Margita, 1940. O novej slovenskej poetke. *Nová žena*, roč. 3, č. 48 (4. 11. 1940), s. 4.
- VALÉ, Ria, 2017. *Môj sen o láske. Z poézie múzy Rudolfa Dilonga*. Sprievodné texty Denisa Fulmeková a Kristína Pavlovičová. Bratislava: Slovart. ISBN 978-80-556-2993-3.
- VODRÁŽKOVÁ, Ela, 1934. Dieťaťu. *Živena*, roč. 24, č. 6-7, s. 165.
- VODRÁŽKOVÁ, Ela, 1935. Úsmev. *Živena*, roč. 25, č. 2, s. 40.
- Z MLADEJ ženskej poézie*, 1941. Zostavila Lea Mrázová. Bratislava: Akčný výbor Katolíckej jednoty v Bratislave.

Literatúra

- BADINTER, Elisabeth, [1980] 1998. *Materská láska. Od 17. storočia po súčasnosť*. Preložila Ľubica Vychová. Bratislava: Aspekt. ISBN 80-85549-04-2.
- BERGSON, Henry, 1919. *Vývoj tvorivý*. Preložili Ferdinand Pelikán a František Žákavec. Praha: Jan Laichner.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea, 2002. Strohá elegickosť Márie Jančovej. Malé dejiny roztratených osudov (dlh zamlčaného v slovenskej poézii žien 20. storočia). *Aspekt*, roč. 10, č. 1, s. 25-35. ISSN 1336-099X.
- CVIKOVÁ, Jana, 2014. *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre*. Bratislava: Ústav svetovej literatúry Slovenskej akadémie vied - Aspekt. ISBN 978-80-8151-026-7.
- FRIEDRICH, Hugo, [1956] 2005. *Struktúra moderní lyriky. Od poloviny devätnástého do poloviny dvadsiateho storočia*. Preložil František Ryčl. Brno: Host. ISBN 80-7294-101-1.
- GAVURA, Ján, 2018. Básnik v básni - zviditeľnenie tvorcu. In BOKNÍKOVÁ, Andrea - TOLLAROVIC, Peter, ed. *Poetika poézie a jej prekladu. Venované životnému výročiu básnika, literárneho vedca a prekladateľa Jána Zambora*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 79-85. ISBN 978-80-223-4638-2.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica - BÓNOVÁ, Iveta, 2017. Láska s emblémom červeného maku (O duchovnosti v zbierke M. Haľamovej Smrť tvoju žijem). *Slovenská literatúra*, roč. 64, č. 4, s. 284-307. ISSN 0037-6973.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica - BÓNOVÁ, Iveta, 2021. *Maša Haľamová in the Dar - Červený mak - Smrť tvoju žijem Triad*. Košice: Pavol Jozef Šafárik University in Košice, Faculty of Arts. ISBN 978-80-574-0061-5.
- HAJNOŠOVÁ, Magdaléna, 2011. Slovo na úvod k Denníkom 1938 - 1960. In HEČKO, František - JANČOVÁ, Mária. *Denníky 1938 - 1960*. Zostavila a úvod napísala Magdaléna Hajnošová. Doslov napísal Vladimír Petřík. Bratislava: Marenčin PT, s. 5-12. ISBN 978-80-8114-079-2.
- HECZKOVÁ, Libuše, 2009. *Píšíci Minervy. Vybrané kapitoly z dějin české literární kritiky*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy. ISBN 978-80-7308-282-6.
- HUČKOVÁ, Dana, 2014. Ženy a ženská otázka v slovenskom kultúrnom a literárnom živote na prelome 19. a 20. storočia. In HUČKOVÁ, Dana. *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava: Kalligram - Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 44-91. ISBN 978-80-8101-863-9.
- HUČKOVÁ, Dana, 2022. Premeny feministickej knihy (Hana Gregorová: Ženy, 1912, 1946). *Slovenská literatúra*, roč. 69, č. 3, s. 305-326. ISSN 0037-6973.

- 234 CHROBÁKOVÁ REPAR, Stanislava, 2019. *Bielym atramentom. Feministická literárna kritika a gynokritika*. Bratislava: Aspekt. ISBN 978-80-8151-079-3.
- JUHÁSOVÁ, Jana, 2022. Lenka Šafranová: post partum. In *Top päť 2018 (slovenská literárna scéna 2018 v odbornej reflexii)*. Fintice: FACE – Fórum alternatívnej kultúry a vzdelávania, Fintice, v spolupráci s Filozofickou fakultou Prešovskej univerzity v Prešove, s. 28-43. ISBN 978-80-89763-92-4.
- KICZKOVÁ, Zuzana, 2006. „Sociálne materstvo“: Koncepcia a príbeh. In HANÁKOVÁ, Petra – HEČKOVÁ, Libuše – KALIVODOVÁ, Eva, ed. *V bludnom kruhu. Mateřství a vychovatelství jako paradoxy modernity*. Praha: Sociologické nakladatelství, s. 417-433. ISBN 80-86429-49-0.
- KRATOCHVIL, Alexandr, 2015. Úvodní komentář. In KRATOCHVIL, Alexandr, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 93-95. ISBN 978-80-88069-12-5, 978-80-7470-109-2.
- KRČMÉRY, Štefan, 1976. Estetika umenia prostonárodného. In KRČMÉRY, Štefan. *Dejiny literatúry slovenskej I*. Edične pripravili Ján Števček a Emília Nemsilová. Poznámky a vysvetlivky vypracoval Peter Liba. Štúdiu napísal Jozef Minárik. Bratislava: Tatran, s. 103-130.
- KRČMÉRY, Štefan, 1982. Estetická retrospektíva. In KRČMÉRY, Štefan. *Výber II*. Výber zostavil, edične pripravil a chronológiu spracoval Vladimír Petřík. Bratislava: Slovenský spisovateľ, s. 585-617.
- LAPLANCHE, Jean – PONTALIS, Jean-Bertrand, [1967] 1996. *Psychoanalytický slovník*. Preložili Alexander Halvoník, Mária Marcelliová, Mária Puškárová. Bratislava: Veda. ISBN 80-224-0437-3.
- MATEJOV, Fedor, 2015. Interpretácia básnického textu – medzi teóriou, kritikou a literatúrou. In MATEJOV, Fedor. *Meandre. Poézia / Próza / Kritika*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 209-221. ISBN 978-80-88746-31-7.
- MAŤOVČÍK, Augustín – CABADAJ, Peter – PARENIČKA, Pavol, ed., 2008. *Slovník slovenských spisovateľov 20. storočia*. Druhé, doplnené, opravené a rozšírené vydanie. Bratislava – Martin: Literárne informačné centrum – Slovenská národná knižnica. ISBN 978-80-89222-48-3, 978-80-89301-12-6.
- MIKO, František, 1973. *Od epiky k lyrike. Štylistické prierezy literatúrou*. Bratislava: Tatran.
- MIKO, František, 1982. Ruralizmus ako lyrická koncepcia ľudovosti. In MIKO, František. *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava: Tatran, s. 293-305.
- MIKULOVÁ, Marcela, 2015. *Tri spisovateľky (Šoltésová, Vansová, Timrava)*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1433-3.
- NAVRÁTIL, Martin, 2021. *Neznáme dielo Vojtecha Mihálíka. Rekonštrukcia zbierky Ruža*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1915-4.
- NOVÁ zmluva a Žalmy, 1984. Preklad pripravila komisia Slovenskej evanjelickej cirkvi a. v. Liptovský Mikuláš: Transcius – Londýn: Slovenská evanjelická cirkev a. v. v ČSSR v Spojených biblických spoločnostiach. ISBN 0-564-09402-1.
- PACHMANOVÁ, Martina, 2013. Tragédie ženy aneb umělkyně (a) matky. In PACHMANOVÁ, Martina. *Zrození umělkyně z pěny limonády. Genderové kontexty české moderní teorie a kritiky umění*. Praha: Vysoká škola uměleckopřemyslová v Praze, s. 43-60. ISBN 978-80-86863-64-1.
- PAŠTEKA, Július, 2002. Epigóni a poetky. In PAŠTEKA, Július. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč, s. 264-271. ISBN 80-7114-370-7.
- PATOČKA, Jan, 1966. *Úvod do studia Husserlovy fenomenologie*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství.
- PATOČKA, Jan, 1999. *Tělo, společenství, jazyk, svět*. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-85241-90-0.
- PAVLOVIČOVÁ, Kristína, 2017. Hodnota života vážky nad riekou. In *Môj sen o láske. Z poézie múzy Rudolfa Dilonga*. Spríevodné texty Denisa Fulmeková a Kristína Pavlovičová. Bratislava: Slovart, s. 125-154. ISBN 978-80-556-2993-3.
- RABATÉ, Dominique, [2013] 2023. *Lyrická gesta*. Preložil Martin Pokorný. Praha: Karolinum. ISBN 978-80-246-5438-6, 978-80-246-5439-3 (pdf).
- REBRO, Derek, 2013. *Jej mesto v jeho svete? Rodový pohľad na previazanosť urbánneho a rustikálneho v poézii Lýdie Vadkerti-Gavorníkovej a Jozefa Mihalkoviča*. Bratislava: Aspekt. ISBN 978-80-8151-006-9.

- TARANENKOVÁ, Ivana, 2013. K dvom podobám autobiografickej prózy v slovenskej literatúre druhej polovice 19. storočia. In TARANENKOVÁ, Ivana, ed. *Možnosti autobiografickosti*. Bratislava – Trnava: Ústav slovenskej literatúry SAV – Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, s. 78-90. ISBN 978-80-8876-22-5.
- TEOLOGICKÝ slovník k Novej zmluve, 1987. Z II. a IV. zväzku (théta – ný) vybral a preložil Ján Greššo. Bratislava: Nakladateľstvo Transcius Liptovský Mikuláš.
- TOLLAROVICH, Peter, 2023. *Pavol Gašparovič Hlbina a slovenská katolícka moderna*. Bratislava: Post Scriptum. ISBN 978-80-8218-049-0.
- VÁŠKO, Imrich, 1968. Lyrické torzo. In JANČOVÁ, Mária. *Blahoslavení*. Vydanie druhé. Ružomberok: Tlačiarne SNP, s. 5-6.
- WEINBERG, Manfred, [1999] 2015. Trauma – dejiny, strašidlo, literatúra – a pamäť. Preložil Jiří Soukup. In KRATOCHVIL, Alexandr, ed. *Paměť a trauma pohledem humanitních věd. Komentovaná antologie teoretických textů*. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR – Akropolis, s. 133-149. ISBN 978-80-88069-12-6, 978-80-7470-109-2.
- ZAMBOR, Ján, 2010. *Tvarovanie básne, tvarovanie zmyslu*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1154-7.
- ZAMBOR, Ján, 2016. *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-8119-096-4.
- ZELENKOVÁ, Anna, 2009. *Medzi vzájomnosťou a nevzájomnosťou. Sondy do česko-slovenských a slovensko-českých literárnych vzťahov*. Praha – Nitra: Slovanský ústav AV ČR – Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa. ISBN 978-80-86420-34-9, 978-80-8094-648-7.
- ZUMRÍKOVÁ KEKELIAKOVÁ, Monika, 2021. *Poézia Pala Olivu*. Levoča: Modrý Peter. ISBN 978-80-8245-009-8.

Doc. PhDr. Andrea Bokníková, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Komenského

Gondova 2

811 02 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: andrea.boknikova@uniba.sk