

Fragmentárnosť ako kľúčový aspekt a významotvorný princíp básne

(Nad interpretačným umením Fedora Matejova)

Zoltán Rédey

RÉDEY, Z.: Fragmentariness as a key aspect and meaning-making principle of the poem (On Fedor Matejov's art of interpretation)
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 3, pp. 192-205

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.3.3>

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-6883-5608>

Key words: Ján Ondruš, interpretation, fragment, memory, evocation, meaning of the text

The paper focuses on the issue of the semiotics of the fragment, its meaning-making function in the figurative and semantic structure, or semiosis of a particular lyric text, with special attention to the close and key connection between imagery and memory. The poem “Spamäti” (By heart, 1957) by Ján Ondruš (1932 – 2000), one of the most distinctive Slovak poets of the second half of the twentieth century, interpreted by Fedor Matejov in his 2018 essay “the lonely boy leaning against the wall” (Ján Ondruš’s poem “Spamäti [By heart]”), serves as an illustrative example. The paper has a meta-interpretive character – it is an interpretation of an interpretation, a reading of a reading. In this sense, it addresses not only the poetics and semiosis of the text but primarily seeks to analytically grasp and characterize the interpretive procedures, strategies, methodological specificities, and the overall logic and significance of Fedor Matejov’s approach. Matejov is considered one of the most original and erudite contemporary Slovak literary scholars focused on the interpretation of Slovak poetry after 1945 and this paper wishes to elucidate the distinctive features of his interpretive practice.

Kľúčové slová: Ján Ondruš, interpretácia, fragment, pamäť, evokácia, význam textu

Problematiku predznamenanú názvom a podtitulom príspevku mienim uchopiť a ilustrovať v plnej konkrétnosti na príklade vybranej interpretačnej štúdie Fedora Matejova.

Predtým však ešte považujem za vhodné pripomenúť niekoľko faktov z Matejovovho vedeckého profilu, ako ho uvádza napríklad *Slovník slovenských spisovateľov* z roku 2005. V hesle o F. Matejovovi ako literárnom vedcovi sa tu okrem iného konštatuje:

„postupne sa sústredil najmä na interpretáciu slovenskej lyriky po roku 1945, pričom texty viacerých autorov (J. Ondruš, J. Mihalkovič, I. Laučík) podrobuje opakovanému čítaniu. Pri „rozumejúcom čítaní“ jednotlivého textu Matejov prechádza od jeho fenomenologického opisu k aktivizovaniu pamäti literatúry (vdaka čomu sa pred nami „otvárajú“ jej dejiny), či až k rekonštrukcii „kultúrnej anamnézy“, vrátane filozofických a umeleckohistorických súvislostí“ (Valentová 2005: 366).

Jedným z básnikov, ku ktorých dielu sa F. Matejov permanentne vracia, je Ján Ondruš. Na začiatku jeho oficiálneho knižného debutu *Šialený mesiac* z roku 1965 stojí *Pamäť*, jedna z kľúčových básní tohto autora vôbec, ktorej mimociózny rozbor *Báseň J. Ondruša Pamäť* z roku 1986 patrí zase medzi prvé zásadné interpretačné štúdie F. Matejova. Ondrušovej debutovej zbierke sa F. Matejov opätovne venuje aj v súbore štúdií *Tri texty o poézii J. Ondruša* z roku 2018. V poslednej z nich s názvom „*samotár chlapec o mŕtvu opretý*“ (*Báseň J. Ondruša Spamäti*) interpretuje báseň, ktorá patrí k Ondrušovým juvenilným textom, uverejneným ešte pred vydaním jeho knižnej prvotiny; publikovaná bola prvýkrát v časopise *Predvoj* v roku 1957, knižne vyšla až v roku 1984 v zbierke *Vajíčko (Básne 1956 – 1963)*, pričom knižná verzia sa od časopiseckej odlišuje drobnými lexikálnymi a interpunkčnými zmenami. F. Matejov ešte k zdôvodneniu voľby tejto básne ako predmetu svojej interpretácie dodáva: „Pred rokmi báseň Spamäti mohla navodzovať inšpiratívne asociácie ako malá ouvertúra alebo kóda k rozsiahlejšej básni Pamäť z Mladej tvorby, 1958, č. 4, resp. k jej knižnej debutovej verzii v zbierke Šialený mesiac. Dnešný záujem a úvahu azda dostatočne predznamenujú tri zvolené mottá“ (Matejov 2018: 51). Prvé dve zo zmienených uvádzacích mott (od Wilhelma Diltheyho a Jacquesa Derridu) sa týkajú principiálneho a veľmi úzkeho prepojenia pamäti s obrazotvornosťou, respektíve poéziou. Nielen tieto mottá, ale aj názvy Matejovom interpretovaných Ondrušových básní *Spamäti*, *Pamäť*, a napokon i v citovanom slovníkovom hesle zmienená „pamäť literatúry“ (ako aj „kultúrna anamnéza“) upriamujú tak pozornosť na problematiku „pamäti“ a určitých jej aspektov,¹ ktorá zrejme motivovala F. Matejova k bádateľskému návratu k poézii J. Ondruša a osobitne k rozboru jeho básne *Spamäti*. Aj v tomto prípade pritom platí to, čo F. Matejov konštatoval hneď na začiatku svojho skoršieho textu *K jednej básni Š. Strážaya (Začiatok románu)*, že

1 To isté možno povedať o téme, zameraní i samotnom názve najnovšej, nateraz poslednej publikovanej štúdie F. Matejova „*obraz stratí pamäť*“ (*K anamnéze významového utvárania a možných súvislostí básne J. Ondruša Strom*), venovanej takisto J. Ondrušovi a básni z jeho debutu *Šialený mesiac* (Matejov 2024: 8–15).

totiž „spontánne zaujatie opakovane čítanou básňou“ okrem iného viedlo „zároveň k evokovaniu viacerých rámcov, azda inšpiratívnych pre jej čítanie“ (Matejov 2015: 76). Interpretácia Ondrušovho sonetu *Spamäti* je takisto ukážkou autorovho „spontánneho zaujatia opakovane čítanou básňou“, pričom inšpiratívny a smerodajný bude pre mňa práve semiotický mechanizmus „evokovaných rámcov“, presnejšie semiotika fragmentu, ktorý v texte básne pri jej recepcii zohráva rolu „evokačného rámca“. Uvedme si teda v plnom znení verziu básne *Spamäti* zo zbierky *Vajičko* (Ondruš 1984: 13-14):

„Tá chvíľa v prítmí, túha bez myšlienky,
to šťastie na zem položených nôh,
keď s treskom nad dom nízko padol boh
a suchým krídlom načrúc do slamienky,

sial sklený jačmeň, zrnitý a veľký.
Zhrnulo plachtu z rozpálených plôch,
namokol prach a voňal po dvoroch,
odkvapy húdli, tlklo na bubienky,

tá strecha, prítmie, túha bez myšlienok,
samotár chlapec o múr opretý,
zvinuté nad ním ohlávky a opraty,

schúlená kvočka, zablatený členok,
škrupina z vajca, pariaci sa stoh,
to šťastie na zem položených nôh.“

Ako napísal F. Matejov, „prečítanie krátkej básne-sonetu bude pokusom o jej prehľbujúce porozumenie a zároveň exponovaním momentov, ktoré si zaslúžia osobitnú pozornosť“ (Matejov 2018: 52). Ktoré sú to momenty? F. Matejov pri interpretácii básne postupuje s príslovecnou dôslednosťou od slova k slovu, z verša na verš, od jedného slovného spojenia či básnického obrazu k nasledujúcemu, venuje teda náležitú pozornosť „všetkým momentom“. Predsa si však pritom nemožno nevšimnúť, že optika jeho výkladu sa miestami viac zaostruje, niektoré momenty si všíma ešte pozornejšie a podrobnejšie a ešte viac ich interpretácie „vyťažuje“. „Osobitná pozornosť“ vynakladaná určitým „momentom“ už sama osebe znamená zameranosť na niektoré časti textu, teda svojím spôsobom „fragmentarizujúci“ prístup. Je triviálne evidentnou samozrejmosťou, že celok sa skladá z častí; pokiaľ niektorú z neho vyjmeme, izolujeme, budeme mať do činenia s fragmentom. Všetky fragmenty však nie sú pre recipienta a interpreta rovnocenné. Nie je to tak, že by sa postupným „okomentovaním“ všetkých prvkov básne nakoniec „vyskladal“ aj jej ucelený výklad (zohľadňujúci všetky aspekty textu) i jej „hotový“ zmysel.

Vybraná Ondrušova báseň pritom nepatrí práve medzi jeho receptčne najnáročnejšie, ťažko zrozumiteľné texty. Napriek svojej výrazne štruktúrovanej a zomknutej forme klasického sonetu síce pôsobí skôr ako sugestívny sled či enumerácia motívických jednotlivostí („momentov“ či detailov) než ako na prvý

pohľad súvislý obrazný a významový celok, no i tak možno bez ťažkostí aspoň rámcovo či na základnej úrovni identifikovať jej zmysel. F. Matejov ho výstižne charakterizuje ako „žánrový výjav prepájajúci prírodu a dom, dvor, diskrétné centrovany melancholickým ‚samotárom chlapcom‘“ (Matejov 2018: 61), respektíve trochu širšie ako

„žánrový výjav, kde prechádzajú do seba *fysis* a *oikos*, príroda a dom, obydlie, domácnosť, hospodárstvo [...] v tom zmysle, ako sa od novoveku oproti mytologickým, biblicko-náboženským a reprezentatívnym figurálno-portrétnym námetovým okruhom presadzovala v maliarstve aj súdobá nízka každodennosť ako sféra obstarávania, práce, živobytia i obveseľujúceho uvoľnenia. S veľkou priazňou a pochopením voči holandskému, ale aj španielskemu žánrovému maliarstvu hovoril Hegel v týchto súvislostiach o ‚zadostiučinění z přítomnosti života i v tom nejobvyklejším a nejmenším‘“ (Matejov 2018: 59-60).

Takáto charakteristika skutočne „prechádza od fenomenologického opisu k aktivizovaniu pamäti literatúry či až k rekonštrukcii ‚kultúrnej anamnézy‘, vrátane filozofických a umeleckohistorických súvislostí“ (Valentová 2005: 366), ako to konštatuje aj citované slovníkové heslo. Pri Matejovovej erudícii je to pritom akiste stále iba letný náčrt, dokázal by dozaista zájsť aj do podrobnejších, respektíve komplexnejších súvislostí; zdá sa však, že pri interpretácii tejto básne to nie je preňho to najpodstatnejšie. Čo je tu teda tým podstatným? Ako sám tvrdí: „Práve podaná lektúra básne Spamäti J. Ondruša akcentovala evokáciu, predvedenie letnej búrky s jej zmyslovou naliehavosťou a konšteláciu detailov či synekdoch zariadenia vidieckeho domu, praktických vecí ‚poruke‘“ (Matejov 2018: 59). O evokáciu čoho tu v skutočnosti ide, čo sa tu akcentuje? Samotnú búрку (nie jej následky) vystihuje metaforicky tretí až piaty verš: „keď s treskom nad dom nízko padol boh / a suchým krídlom načrúc do slamienky / sial sklený jačmeň, zrnitý a veľký.“ Interpretátora pritom v obraze búrky zvlášť zaujal konkrétny detail: „Búrka/boh ako personifikovaný prienik živlov je zozáhadňujúco vybavená-dekorovaná ‚suchým krídlom‘“ (Matejov 2018: 55). Všíma si teda vyčlenený fragment, ktorému venuje osobitnú, v porovnaní s ostatnými motivickými a obraznými prvkami zvýšenú pozornosť – samostatný etnografický exkurz:

„Okruh vidieckeho dvora nás vedie od fantazmy okrídlenej bytosti k drobnej rekvizite, predmetu, čo býval ‚poruke‘. Materiál naň poskytovali husi, tie bývali chované na perie (šklbanie husí, páranie peria, plnenie perín, príprava výbavy atď.), na mäso, vykrmená hus ako vzácnejšie jedlo jesennej či včasnozimnej gastronomickej sezóny; krídlo so silnými brkami bez tkaniva, väziva, po odseknutí od zarezanej husi slúžievalo na ometanie pavučín, vymetanie truhlíc, záčinov, prípadne vo finálnej fáze zdegradovaného použitia na vymetanie popola zo sporákov, sadzí zo sporákových rúr atď. Čo by sa mohlo javiť ako pisateľova mimovoľná spomienka na dávne vidiecke detstvo, môže tu však poslúžiť na spôsob komentára vo veci ‚suchého krídla‘“ (Matejov 2018: 55).

Nielen „pisateľov“ rozsiahly a zasvätený výkladový komentár k danému motívu, ale aj interpretovaná Ondrušova báseň je evokovaním spomienok

na vlastné, evidentne vidiecke detstvo, minulosť, v ktorej sa básnik, respektíve lyrický subjekt sám s odstupom vidí ako „samotár chlapec o múr opretý“. Z elementárnej psychológie i bežnej laickej skúsenosti pritom vieme, že ľudská pamäť je vo vzťahu k veciam a udalostiam zažívanej skutočnosti selektívna a funguje fakticky na princípe synekdochy a metonymie. „Je všeobecne známe, že pamäť človeka má výberový charakter, a preto pri spracúvaní informácií zohráva významnú úlohu selektivita jednotlivca“ (Ruisel 1988: 220). Spomienky na detstvo preto nie sú v pamäti uchované ako celistvý obraz určitého chronologicky kontinuitného a koherentného úseku vlastného života, ale útržkovito, v podobe fixovaných fragmentov. Prirodzenou vlastnosťou pamäti a jej mechanizmov je, že si z toho, čo sme zažili, jednoducho nepamätáme všetko, ale len určité fragmenty („momenty“, detaily). Pamäť teda pracuje na báze fragmentu ako synekdochy s istou evokačnou mohutnosťou, s fragmentarizovaným obrazom skutočnosti, a práve tak to robí aj báseň, lyrika vôbec.

Tendenciu k „evokovaniu viacerých rámcov azda inšpiratívnych pre čítanie [básne]“ (Matejov 2015: 76) možno teda chápať aj v tomto zmysle. Jednotlivé fragmenty totiž fungujú práve ako potenciálne „evokačné rámce“, ktoré sa na istej úrovni recepcie či lektúry môžu „otvárať“ čitateľovi. Čo to však znamená? Čo tu je *evokovaným* a čo *evokujúcim*? Evokačnú danosť majú jednotlivé prvky – fragmenty básne (konkrétne výrazy, slovné spojenia, motívy, obrazy), tie prirodzene vyvolávajú vo vedomí príjemcu asociácie (od možných subjektívne motivovaných konotácií až po úroveň intertextuálnych či kultúrno-historických súvislostí). Nedeje sa to však neobmedzene; vznik, teda možnú konkrétnu podobu, „akosť“ i rozsah evokovaných asociácií umožňuje i limituje, čiže „rámcuje“ práve sémantika evokujúcich výrazových prostriedkov; semióza textu prebieha vlastne ako sled takto vznikajúcich rámcov.

V Ondrušovej básni *Spamäti* sú týmito evokačnými prvkami predovšetkým vecné či situačné atribúty, drobné „reálie“ rustikálneho sveta, ktoré stelesňujú do lyriky premietnutý „roľnícky archetyp“ (Miko 1969: 209-215) a zároveň sú ukazovateľmi „nízkeho“ či „nižšieho, sekundárneho tematizmu“ (Rakús 1995: 100). Sčasti sú to dokonca detaily vyjadrujúce akoby „odvrátenú stranu“ či hodnotový okraj tohto rurálneho sveta („zablatenosť“, „škrupina z vajca“); koncová strofa sonetu vyznieva v tomto zmysle ako ukážkový „paralipomenon“: „schúlená kvočka, zablatený členok, / škrupina z vajca, pariaci sa stoh, / to šťastie na zem položených nôh.“ Túto výrazovo-tematickú polohu by sme mohli označiť ako idylu „nízkeho tematizmu“ či „tematického minimalizmu“. Keď už sa zdá, že báseň sa tematicky či topologicky vyčerpáva v tejto rovine, F. Matejov zrazu otvára nový „evokačný rámec“: odкрýva nepovšimnuté významové súvislosti, ktoré sa mu vynárajú pri uvedomovanej korelácii veršov „to šťastie na zem položených nôh“ (druhý a s ním totožný štrnásty, posledný verš) a „zvinuté nad ním ohlávky a opraty“ (jedenásty verš), ktoré síce na seba priamo nenadväzujú, no ak ich z kontextu „vyzdvihneme“, respektíve sa na ne osobitne a cielene sústredíme, spoločne dávajú celému sonetu zrazu nový, nečakaný význam. „Významový interval medzi „šťastím na zem položených nôh“ a „zvinuté nad ním ohlávky a opraty“ provokuje vstúpiť doň vratkou domnienkou“ (Matejov 2018: 60). Tá sa zakladá na fakte, že „vidiecky dom s dvorom hojnejšie poskytoval priestory povál, pivníc, šôp, kôlní atď. a v domácnosti či hospodárstve pou-

žívané rebriky, opraty, remene, povrazy, šnúry, motúzy – na brutálne dokonané suicídiá obesením...” (Matejov 2018: 61).

Aj tu je evidentné, že pisateľ interpretátor dôverne pozná zaiste ešte z detstva osobitosti vidieckeho prostredia, života na vidieku, tentoraz ho však tieto znalosti vedú k čítaniu básne v celkom inej než len rurálno-archetypálnej či rustikálno-idyllickej významovej polohe.

Interpretáciou slovného spojenia „to šťastie na zem položených nôh“ pri výklade Ondrušovej básne F. Matejov tiež „aktivizuje literárnu pamäť“, poukáže totiž na niektoré celkom konkrétne a literárnohistoricky zásadné intertextuálne súvislosti so slovenskou poéziou druhej polovice 20. storočia. Na podloženie svojej „vratkej domnienky“ uvádza napríklad aj ilustračné ukážky obrazne podobne utváraného suicidálneho motívu u Miroslava Válka:

„Šťastie na zem položených nôh‘ môže síce evokovať o niekoľko rokov v mladej slovenskej poézii fungujúci trs či topos ‚zeme pod nohami‘ (prinajmenšom básneň Zem pod nohami v debute M. Válka Dotyky z r. 1959 alebo debut M. Kováča Zem pod nohami z r. 1960), ale pisateľovi sa tu vynárajú verše: ‚... a pod nohami plná náruč vzduchu. / Ó, ustielajte vzduch pre tých, čo odchádzajú, / ustielajte plné hrste voňavého vzduchu, ktorý ich oddeľuje od zeme. / Tam na ten vzduch si poskladajú svoje žiale ako košeľe, / na čistú ražnú slamu vzduchu‘ (Domov sú ruky, na ktorých smieš plakať zo zbierky Príťažlivosť z r. 1967). Alebo ešte drastickejšie: ‚Keď budeš visieť na drôtku / a nohy sa ti budú knísať v prievane, / pochopíš, / že sú to iba ďalšie kroky do prázdna‘ (Z absolútneho denníka I, zbierka Milovanie v husej koži z r. 1965)“ (Matejov 2018: 61).

Čo však „pisateľa vykladača“ vôbec priviedlo k tejto „vratkej domnienke“, ktorá zásadným spôsobom mení vyznenie básne, chápanie jej zmyslu? Rozhodujúcu úlohu v tom má opäť vyzdvihnutý detail, ktorý sa stáva fragmentom vyčleneným, vyňatým z celku. F. Matejov sa pri interpretácii personifikovaného a metaforicky stvárneného krupobitia (tretí až piaty verš) prednostne sústreďuje na „drobnú rekvizitu“ („suchým krídlom“), na priblíženie ktorej vynakladá azda viac interpretačného úsilia ako na charakteristiku markantne a spektakulárne (priam „ovidiovsky“) podaného obrazu letnej búrky vôbec. Podobne sa aj pri motivicko-tematickom súvzťažnení spomínaných veršov „to šťastie na zem položených nôh“ a „zvinuté nad ním ohlávky a opraty“ upriamuje opäť na vybrané vecné detaily, predmety – „ohlávky a opraty“. Práve v spojitosti s nimi nadobúda napokon „to šťastie na zem položených nôh“ v koncovom verši, a tým i celá básneň, prekvapujúco nový význam. Záleží na tom, ako sa textový, respektíve obrazný fragment „ohlávky a opraty“ hodnotovo zvýznamňuje recipientovi nielen v závislosti od kontextu básne, ale aj od jeho čitateľskej encyklopedickej kompetencie a dokonca i jeho osobnej, individuálnej „praktickej“ životnej skúsenosti. V básni sú tieto slová použité vo svojom základnom lexikálnom, slovníkovom význame: „ohlávka – zostava remienkov obopínajúca hlavu zvierata (obyčajne ako časť postroja), slúžiaca na jeho uväzovanie alebo vodenie“ (Jarošová 2021: 454); „opraty – remenná časť postroja na ovládanie a vedenie ťažných zvierat v záprahu“ (Jarošová 2021: 579). Označujú teda náčinie, súčasť elementárnej výbavy roľníka (sedliaka, gazdu), ktorý pri svojej práci využíva ťažné zvieratá,

198 zvyčajne koňa. V tomto zmysle sú synekdochou roľníctva, roľníckeho života vôbec. V spojení s veršom „to šťastie na zem položených nôh“ vytvárajú tak skôr hodnotovo pozitívny asociačný rámec.

Na prvý pohľad azda bizarre až oxymoricky vyznievajúca predstava nízko, „na zem“ situovaného, „prízemného“ šťastia je však ustáleným žánrovo-tematickým špecifikom. „To šťastie na zem položených nôh“ zodpovedá vlastne predstave „roľníkovho šťastia“, ako ho poníma a tematizuje tradícia georgík,² roľníckych spevov – špecifického žánru, ktorý patrí medzi najstaršie v dejinách západnej slovesnej kultúry. Leitmotívom takto zameraných básnických diel je nielen vysoký étos roľníkovej práce, ale práve aj závislosť jeho existenčnej istoty a životného šťastia od zeme, takže „šťastie“ sa v nich spomína zakaždým v súvislosti so „zemou“, s „pôdou“, „(otcovskými) poľami“ a podobne. Rímsky básnik Augustovej doby a jeden z najplyvnejších autorov v dejinách západnej literatúry Publius Vergilius Maro, považovaný aj za zakladateľa žánru, v druhom speve *Roľníckych spevov* nadšene vyhlasuje: „Akí sú roľníci naozaj šťastní, keď poznajú vlastné / vyhody! Ďaleko od všetkých svárliwych zbraní ich sama / spravodlivá zem ochotne obsýpa obživou z pôdy“ (Vergilius 1970: 126). Túto myšlienku vyjadruje aj ďalší vrcholný predstaviteľ zlatého veku rímskej literatúry a Vergiliov súčasník Quintus Horatius Flaccus v druhej básni svojich *Epód*, ktorej prvé tri verše sa stali okrídlenou sentenciou: „Beatus ille qui procul negotiis, / ut prisca gens mortalium, / paterna rura bubus exercet suis“ – prozaicky zhustená verzia slovenského prekladu v *Slovníku latinských citátov*: „Blažený je, kto ďaleko od ruchu na býčkoch orie otcovské polia“ (Čermák – Čermáková 2006: 54), v preklade Ignáca Šafára: „Blažený, čo sa za obchodmi nezháňa / a ako dávny ľudský rod / otcovské polia obrába si volkami“ (Horatius 1965: 153). Na tento klasický text celkom zjavne nadväzuje aj náš „najväčší“ domáci klasik Pavol Országh Hviezdoslav vo svojej dlhšej básni *Roľník* (1880) z cyklu *V pamäť*,³ a to nielen tematicky, ale aj opakovaním latinského zvratu „beatus ille“ na konci niektorých strof, teda priamym, demonštratívnym odkazovaním na incipit citovanej Horatiovej druhej epódy. Ideu „blaženosti“ roľníka obrábajúceho svoju zem však P. O. Hviezdoslav formuluje ešte explicitnejšie a celkom tézovito napríklad v nenapísanej sestíne s incipitom *Snáď kebych sa bol neodtrhol kruhu* z lyrického cyklu *Letorosty III*: „Len roľník, vidím, môž' byť šťastným ešte, / syn prírody [...] Piaď každá zeme, každá času doba / je božia: onen chápe, verí ešte. / A utvrdený náhľadom tým zdravým, / obracia volky k novej brázde v kruhu“ (Hviezdoslav 1936: 299).

2 Georgika (grécke geórgikos = roľnícky) je „literárny žánr didaktickej poézie ospevujúci roľníka a jeho prácu“ (Štraus 2005: 120), respektíve „termín na označenie básní s tematikou roľníckeho života a roľníckej práce. Je odvodený od gréckeho slova georgos – roľník. Názvom georgika pomenoval rímsky básnik Vergilius (Publius Vergilius Maro: Georgica – Roľnícke spevy) cyklus svojich roľníckych básní. Týmto Vergiliovým názvom z prvého storočia pred našim letopočtom sa neskoršie začali označovať všetky básne s roľníckou tematikou“ (Findra – Gombala – Plintovič 1987: 127).

3 Báseň *Roľník*, ktorú P. O. Hviezdoslav venoval svojmu otcovi, patrila pôvodne do rukopisu zbierky *Krb a vatra*, v roku 1882 vyšla v časopise *Slovenské pohľady*. Krátky cyklus *V pamäť* bol zaradený na záver druhého zväzku Hviezdoslavových *Zbraných spisov básnických* (1895). Ako napovedá už samotný názov cyklu, téma roľníctva sa aj u Hviezdoslava spájala s pamäťou, so spomínaním na otca, ktorý preňho stelesňoval roľníctvo, pričom spomienky na detstvo sa uňho tiež prekrývajú so svetom roľníctva. O vplyve rímskej antickej roľnícko-didaktickej poézie (Vergilius, Horatius) na Hviezdoslavovu básnickú tvorbu s roľníckou tematikou som publikoval samostatnú štúdiu (Rédey 2021).

Nejde teda len o časovo a kultúrne vzdialený anachronický staroveký motív, ale o nadčasový básnický topos výrazne prítomný aj v domácej literatúre 19. a 20. storočia, ktorý má svoju obdobu dokonca aj v próze slovenského realizmu a naturizmu, napríklad v novele Františka Švantnera *Sedliak* (1947, knižne 1966). Protagonistu tohto príbehu odohrávajúceho sa vo vojnových pomeroch počas Slovenského národného povstania vystihuje v jeho bytostnej podstate už samotný názov novely, ktorá sa začína takto:

„Stál pred svojou chalupou a díval sa pokojne na dolinu, ktorá sa rýchlo zatápala vo večernom šere a v búrlivých vlnách snehovej chumelice. Zdivený vietor opieral sa o neho zboku, vmietajúc mu prudko do tváre sypký sneh, ktorý naberal na širokej ploche stráne a hnal pred sebou v celých oblakoch. Najneprijemnejšie ho cítil pod vlasmi na krku, kde mal ešte košeľu prevlhnutú od potu. [...] teraz, keď robotu dokončil, vybročil aj kone [...] a mal vstúpiť do teplej izby, kde ho čakala žena s večerou, chcel ešte pozrieť na svet tamdolu pod sebou. Nútilo ho k tomu uspokojenie, že dobre vykonal robotu a že sa mu podaril deň, a robilo mu dobre dívať sa, ako jedno za druhým noria sa do tmavých hlbín vzdialené hory, kopce, polia, stromy, ako rýchle mizne celý svet s oblohou i so zemou a iba on stojí na svojom grunte pevne i s chalupou“ (Švantner 2007: 406).

Sedliakov príbeh sa síce odohráva v zime a začína sa uprostred „snehovej chumelice“, zatiaľ čo Ondrušov „samotár chlapec o múr opretý“ je svedkom letnej búrky s ľadovcom. Obidvaja však, aj keď každý v celkom inej situácii, intenzívne na vlastnej koži pociťujú účinky prírodného živlu a obidvaja zároveň naplno vnímajú a uvedomujú si svoje vlastné fyzické „položenie“ či „postavenie“, bytostné situovanie na zemi, priame spojenie so zemou, ktoré im dáva pocit istoty a šťastia.

Roľníkovým šťastím je prasto odnepamäti práve „zem pod nohami“, ktorú môže obrábať a ktorá ho živí („obsýpa obživou z pôdy“) – pociť, že „stojí na svojom grunte pevne i s chalupou“. Slovný zvrat „zem pod nohami“, ako i verš „to šťastie na zem položených nôh“ v tomto kontexte nevďakom vyjadrujú práve aj onen archetypálny pocit istoty, stability, pevnosti, trvácnosti (doslovne, fyzicky: mať pevnú zem pod nohami, stáť na pevnej pôde a podobne, ale aj v prenesenom význame: životne, existenčne), ako ho vo fikčnom básnickom svete antických georgík vnímal Vergíliov či Horatiov roľník alebo jeho o dvadsať storočí neskôršia prozaická obdoba, Švantnerov sedliak, a ako ho celkom bezprostredne a v nezvyčajnej intenzite, všetkými zmyslami naplno zažíva v intimite a bezpečí vidieckeho domova aj hrdina Ondrušovej básne, „samotár chlapec o múr opretý“ s „nohami na zem položenými“. (Alebo si ho aspoň básnik či štylizovaný lyrický subjekt básne s odstupom takto sprítomňuje.) Interpretátor zdôrazňuje „naturalnosť“ a zmyslovú sugesciu takto sprítomňovaného momentu: „v celej situácii básne evokované leto vedie k domýšľaniu/primýšľaniu letne, dedinsky bosých nôh, ich intenzívnych dotykov-vnemov“ (Matejov 2018: 53). Suicídne predstavy asociované s motívicko-tematickým okruhom „ohlávok, oprát“ a „na zem položených nôh“ však nie sú už výsledkom prípadného interpretačného „domýšľania/primýšľania“ tejto „letno-vidieckej“, rustikálno-idylickej výrazovo-tematickej línie básne, ale práve radikálneho vybočenia z nej. Ako k tomu dochádza?

Báseň sa javí ako v detailoch síce rozmanitý, no vo výsledku jednoliaty celok práve vďaka zjednocujúcemu výrazu „rustikálnej idylly“. Stačí však dva „fragmenty“ (jedenásty a koncový verš) ako jej skladobné prvky vidieť zrazu v odlišnej hodnotovej a sémantickej perspektíve (bez toho, aby sa vecný význam týchto veršov zmenil) a takto chápaná výrazová i významová integrita básne sa naruší, jej zmysel bude iný. „Ohlávky a opraty“ v jedenástom verši chápeme v nepríznakovom, vlastne nociónálnom význame ako predmety, nástroje bežného, každodenného praktického používania, heideggerovské „veci po ruke“ predstavujúce roľnícko „príručné súcno“, ktoré „nevystupuje ze své nenápadnosti“ (Heidegger 1996: 96). Sú to predmety, ktoré patrili odjakživa k základnému pracovnému inštrumentáriu roľníka či sedliaka a vo svojej elementárnosti, vecnej podstate a podobe sa prakticky ani za dlhé tisícročia nezmenili, a ktoré spomínajú vo svojich dielach aj starovekí autori ako Vergilius.⁴

Bez osobitne zdôraznenej skrytej, potenciálnej kauzálnej spojitosti motívov „zvinuté nad ním ohlávky a opraty“ a „to šťastie na zem položených nôh“ by sa nám pravdepodobne ani jeden z nich sám osebe neasocioval s predstavou samovraždy. F. Matejov však nečakane upozorní na latentnú možnú spojitosť medzi nimi práve v tomto zmysle. V dôsledku toho sa tieto inak bežné, nenápadné veci náhle ukážu v inom svetle, stávajú sa nesamozrejmy, „vystupujú zo svojej nenápadnosti“. Už ich nevnímame len ako na dobré účely určené, každodenne používané užitočné nástroje, synekdochu roľníctva, ale ako metonymický odkaz na okruh predmetov, ktoré výnimočne, v extrémnom prípade môžu poslúžiť aj ako takpovediac potenciálne samovražedné inštrumenty – na „brutálne dokonanie suicídia obesením“. Týmto významovým „prepodstatnením“ sa motív „ohlávok a oprát“ a s ním i „to šťastie na zem položených nôh“ stávajú v celku básne zrazu „cudzorodým fragmentom“. Báseň a jej lyrický svet sa „fragmentarizuje“, obrazný celok sa „rozpadá“. Vykладаč už odrazu nevidí báseň v jej výrazovo-tematickej koherentnosti a ucelenosti ako evokáciu vidieckeho leta či letného vidieka so špecifickou, zmyslovo markantne sprítomnenou atmosférou intenzívne zažívanou „samotárom chlapcom“ ako pri prvom čítaní. Táto atmosféra sa vytráca a celý obraz sa začne javiť inak, nadobudne zrazu iný zmysel, a to v dôsledku toho, že konkrétne časti básne sa svojím spôsobom autonimizujú, „vymknú“ sa z jej celku a začínajú fungovať ako samostatný, nezávislý „evokačný rámec“ (evokujúci už niečo celkom odlišné).

Báseň teda možno čítať ako sled takýchto fragmentov – skladobných prvkov jej tematického a významového plánu, ktoré dovedna utvárajú jej zmysel, no dali by sa vnímať jednotlivo aj ako fragmenty, z ktorých každý má vo vzťahu k celku ambivalentnú významovú platnosť a môže tak sám osebe, prípadne v nečakane odhalenej kauzálnej spojitosti s iným takto chápaným fragmentom vniesť do básne nový významový rozmer a meniť jej zmysel. F. Matejov v rámci interpretácie Ondrušovej básne predviedol, ako sa dá do „významového intervalu“ medzi takto vyzdvihnutými časťami textu „vstúpiť“ čo i len „vratkou domnienkou“, ktorá takpovediac „zvráti“ sémantiku textu – teda ako možno

4 Napríklad v III. knihe *Roľníckych spevov* (o chove koní a dobytky) Vergilius poskytuje rady a odporúčania, ako viesť zrebce od útleho veku k určitým návykom a poslušnosti, a zmieňuje pritom vyslovene ohlávku: „Také ať občas položí hlavu do ohlávky mäkké“ (Vergilius 2016: 65).

v dôsledku zmeny významovej identity niektorých častí (nanovo interpretovaného významu dvoch vzájomne korešpondujúcich fragmentov) prehodnotiť význam celku. To vlastne znamená pripustiť interpretačnú alternatívu, iný, odlišný možný zmysel básne. Platí totiž, že „text není nic jiného než strategie konstituující univerzum svých interpretací – ne-li přímo legitimních, tak alespoň legitimizovatelných“ (Eco 2010: 77). Matejovova akoby len na okraj vyslovená „vrátká domnienka“ je takouto legitímnou interpretačnou alternatívou, konštituuujúcou jeden z možných prípustných rozmerov významového univerza Ondrušovho textu. Nepripustiť túto možnosť s odvolávaním sa na pôvodný autorský zámer („ako to myslel“ J. Ondruš), či už preto, že by mal byť údajne iný, alebo práve preto, že ho nemôžeme poznať, by bolo nenáležité a scestné, text predsa hovorí za seba. „Meze interpretace se shodují s právy textu (což ovšem neznamená, že jsou totožné s právy autora)“ (Eco 2004: 13).

Do úvahy by akiste prichádzali významotvorné zmeny vyvolané upozornením na inak nepovšimnuté súvislosti či vzájomné prepojenia aj medzi niektorými inými prvkami básne. Ak by sme si „zvinuté [...] ohlávky a opraty“ výberovo a prednostne nespájali so „šťastím na zem položených nôh“, ale napríklad so „suchým krídlom“ a s motívom „slamienky“ (štvrtý verš), do popredia by vystúpil zrejme rámec etnograficko-folkloristických konotácií a takpovediac „nostalvizujúca“ tendencia, pri ktorej tieto rekvizity evokujú dnes už snáď najmä v „muzeálnej“ či „folklorizovanej“ polohe evidovaný „odchádzajúci“ či „zašlý svet“ maloroľníckeho vidieka,⁵ tradičného vidieckeho života. Ten môže byť totožný so svetom detstva lyrického subjektu, ktorý je predmetom spomínania. (Na druhej strane práve na tradíciách lipnúci „svet dediny“ bol aj jednou z najvyťaženejších tém klasickej slovenskej prózy prvej polovice 20. storočia.) Matejovova lektúra Ondrušovej básne *Spamäti* sa od začiatku viaže na problém pamäti a jej aktivít – spomínania, rozpamätávania sa, sprítomňovania, vybavovania si niečoho „spamäti“. O to skôr sa žiada nazerať na tému rekvizitami sprítomneného vidieka aj z diachrónneho hľadiska, teda s časovým odstupom, pri ktorom sa „aktivizuje“ aj kultúrna pamäť, skrátka, zohľadňovať dobové chápanie funkčnej podstaty a bytostného určenia predmetov, o ktorých je v básni reč. Finalitou „ohlávok a oprát“ je v zmysle ich slovníkovej definície slúžiť ako súčasť postroja ťažných zvierat; ich akékoľvek iné „použitie“ je príznakové. V čase vzniku či prvého publikovania Ondrušovej básne (1957) bol ešte tradičný spôsob roľníctva využívajúci živú silu ťažných zvierat na slovenskom vidieku bežný, aj keď zrejme už čoraz viac okrajový, poznačený kolektivizáciou a mechanizáciou, teda praktizovaný už len na úrovni rodinného maloroľníctva, pre čisto individuálne potreby jednotlivca a jeho rodiny (Slavkovský 2009). Dnes je už skôr výnimočný a aj reálne uplatnenie predmetov, ako sú „ohlávky a opraty“, sa mení, posúva sa do inej sféry. Ich sekundárna, neintencionálna, pôvodnému účelu nezodpovedajúca funkcia však aj tak, samozrejme, spočíva v inom než „suicidálnom“ použití. V súčasnosti už azda prevláda a dominuje skôr ich esteticko-dekoratívna a symbolicko-reprezentatívna funkcia. Nachádzame ich ako súčasť interiéru či

5 Tejto problematike, to jest završujúcemu sa historickému procesu „odchodu tradičného roľníckeho sveta“, sa venuje Peter Slavkovský v monografii s príznačným názvom *Svet na odchode. Tradičná agrárna kultúra Slovákov v strednej a južnej Európe* (Slavkovský 2009).

202 exteriéru zrekonštruovaných starých vidieckych domov alebo i nových objektov, ktoré sú v takomto štýle postavené a zariadené, teda ktoré majú zámerne starožitný vidiecky ráz. Typickým príkladom by mohla byť sféra turistického ruchu a „gastroprevádzok“ (pohostinstvá, podniky, krčmy, motoresty, penzióny, chaty tohto typu, ako sú napríklad rôzne „furmanské koliby“, „gazdovské dvory“, „sedliacke čárdy“ a podobne). Na týchto miestach majú tieto predmety práveže čo najviac „vystúpiť zo svojej nenápadnosti“ a v úlohe dekoratívnych a kultúrnohistorických, etnograficko-muzeálnych, starožitných či folklórnych rekvizít evokovať svet roľníctva a vidieka, „ľudovej“ kultúry vôbec, v mýtizovanej a idealizovanej podobe.

V inej interpretačnej optike by úlohu fragmentov v pozícii rozhodujúcich významotvorných elementov básne mohli zohrávať takisto aj obrazné detaily „prízemného“ či naturálneho charakteru najmä z poslednej strofy sonetu: „schúlená kvočka, zablatený členok, / škrapina z vajca, pariaci sa stoh“, popri opakujúcom sa motíve „na zem položených nôh“, ako aj „namoknutý prach“ v siedmom verši („namokol prach“). Tie by v epickom kontexte prozaického diela predstavovali „nízky, bazálny, hmatateľný“, zmyslovo dostupný tematizmus“ (Rakús 1995: 101) a podľa teórie modov fikcie v rámci archetypálnej kritiky Northropa Fryea úroveň „nízkého mimetického modu“ (Frye 2003: 50), čo sú symptómy realizmu. Tému a obraznosť básne by sme potom vnímali v realisticom či naturalistickom interpretačnom vide ako akúsi lyrickú obdobu „vidieckeho realizmu“, obraz dedinského obydľia a hospodárstva sprítomňovaný v plnej „zemitej“, naturálnej podstate.

Do tohto „realistického“ rámca by však nezapadal prinajmenšom obraz personifikovaného, akoby mytologickým „bohóm“ spôsobeného krupobitia. Vlastné „podanie búrky“, spôsob jej sugestívneho evokovania a zobrazenia: „živél ako nad-ľudská živá bytosť“, „Búrka/boh ako personifikovaný prienik živlov“, prírodný jav v podobe „fantazmy okrídlenej bytosti“ (Matejov 2018: 54, 55) nezodpovedá „nízkemu mimetickému modu“, ale skôr „mýtickému“ (Frye 2003: 49). Z tohto hľadiska má Ondrušovo zobrazenie samotnej búrky ako meteorologického javu (nie jej „prízemných“ následkov) nevďak blízko k žánrovým konvenciám a logike antických georgík. V nich totiž chod prírody, pôsobenie živlov, poveternostné javy a povahu počasia ako faktory podmienajúce výsledky roľníckej práce ovplyvňovali alebo priamo „realizovali“ olympské božstvá, kompetentní či príležitostne zainteresovaní bohovia a bohyne. Motív „boha“ (ktorý „nad dom nízko padol“) tu zjavne nemá nijaký sakrálny, spirituálny či teologický, ale nanajvýš len poeticko-imaginatívny či „mytologicko-epický“ rozmer. Nejde o „pád boha“ – to len „nad dom nízko padol“, teda zniesol sa, zletel do sféry „pozemských ľudí, smrteľníkov“, aby „sial sklený jačmeň, zrnitý a veľký“, čiže vyvolal meteorologický úkaz ľadovca (ktorého následky sa už prejavujú v rovine nízkeho tematizmu). Vo fikčných svetoch antickej poézie antropomorfní, no divotvorní, premien schopní bohovia bežne takto praktizovali zasahovanie do sveta a života smrteľných ľudí.

F. Matejov charakterizuje Ondrušov sonet vcelku ako ten typ žánrového výjavu, ktorý historicky vzišiel práve z tendencie „oproti mytologickým, biblicko-náboženským [...] námetovým okruhom“ presadzovať skôr sféru „súdobej nízkej každodennosti“ (Matejov 2018: 59-60). Metaforicky stvárnenej

výjav krupobitia realizovaného „bohom“ v treťom až piatom verši preto pôsobí v kontexte básne tak či onak ako autonómny „cudzorodý“ fragment interpreto- vateľný mimo základnej, sceľujúcej výrazovo-tematickej a významovej intencie či línie textu. Tú vystihuje kľúčové opakujúce sa slovné spojenie „to šťastie na zem položených nôh“, ktoré sa pre F. Matejova ako encyklopedicky mimoriadne fundovaného čitateľa stáva podnetom k „aktivizovaniu pamäti literatúry“, odkrývaní súvislosti so slovenskou poéziou druhej polovice 20. storočia. Podobne ako aj pri interpretácii verša „samotár chlapec o múr opretý“, pri ktorom zase v súvislosti so zachytenou telesnou polohou či gestom chlapca („o múr opretý“) odhaľuje isté obrazno-štruktúrne paralely a analógie s postavami próz Boženy Slančíkovej Timravy a tiež „motívmi secesného maliarstva (E. Munch, G. Klimt, J. Preisler a iní)“ (Matejov 2018: 56-57). Pri „drobných rekvizitách“, veciach ako „suché krídlo“ či „ohlávky a opraty“, z ktorých pozostáva lyrický svet Ondrušovho sonetu, však F. Matejov nevyužíva už ani natoľko svoju neobyčajne bohatú „čitateľskú encyklopédiu“, poznatkovú, vedomostnú bázu, a neaktivizuje tak už pamäť literatúry, ale skôr svoju vlastnú individuálnu pamäť empirického čitateľa, mimovoľné spomienky na vlastné „dávne vidiecke detstvo“ (na ktoré sa odvoláva aj pri opise „suchého krídla“).

Potvrdzuje sa v tom konštatovanie z prvého úvodného motta od W. Diltheya: „ako nejestvuje obrazotvornosť, ktorá by sa nezakladala na pamäti, tak neexistuje pamäť, ktorá by v sebe neobsahovala jednu zo stránok obrazotvornosti“ (Dilthey 1980: 181). Hovoríme teda o básnickej imaginácii, ktorej výsledkom je lyrická obraznosť textu, báseň sama. Tá je však rovnako aj „produktom“ autorovej pamäti, priemetom, zachytením jeho spomienok, sprítomneným obrazom jeho detstva. V sonete *Spamäti* necháva J. Ondruš takpovediac „prehovárať“ svoju pamäť, respektíve „oživuje“ obraz uchovávaný v nej pomocou vlastnej básnickej obrazotvornosti, no takisto by sa dalo povedať, že svoju básnickú obrazotvornosť aktivuje prostredníctvom spomínania, že ju „živí“ zo „zásob“ svojej pamäti.

F. Matejov zase ako vykladač Ondrušovho textu plného sugestívnych, zmyslovo naliehavých obrazov synekdoch práve pod vplyvom ich imaginatívne evokačnej sily aktivuje aj svoju individuálnu pamäť a oživuje spomienky na svet vlastného detstva, ale aj naopak – vďaka aktívnej, „živej“ pamäti môže naplno recepcne a interpretačne „doceniť“ kvality, respektíve hodnotu Ondrušovej básne vo významovej i v zážitkovo-esteticknej rovine postupujúc „od obrazu k zmyslu“. Je to recipročne previazaný proces či vzťah, ktorý by sa azda dal vyjadriť chiazmom „obrazotvornosť pamäti – pamäť obrazotvornosti“, pričom spoločným menovateľom je tu práve fragmentárnosť. Obraz uchovávaný v pamäti tvorcu i jeho priemet do básne v podobe lyrického obrazu je fragmentárny, utváraný synekdochicky, práve tak ako aj jeho „ekvivalent“ či zodpovedajúci náprotivok vo vedomí príjemcu na úrovni recepcného imagenu, čitateľsky vytvoreného „druhoimagenu“, „teda ‚dvojníka‘ autorského ‚prvoimagenu‘“ (Miko 1991: 16). Je to fragmentarizovaný obraz evokovanej skutočnosti a je teda evidentné, že v recepcii básne o jej význame rozhoduje semiotika fragmentu.

Preto možno v prípade F. Matejovom interpretovanej básne J. Ondruša s príznačným názvom *Spamäti* považovať fragmentárnosť za kľúčový aspekt a významotvorný princíp. V tomto zmysle sa javí lyrická imaginácia a semióza

204 zjavne analogicky s obrazotvornými mechanizmami a „pracou“ pamäti. Nehovoríme však už o „pamäti literatúry“, ktorá sa pri recepcii textu aktivuje a ktorej dejiny sa tak „pred nami, otvárajú“, ani o „rekonštrukcii, kultúrnej anamnézy“ (Valentová 2005: 366). Tu ide skôr o opačný proces, keď totiž literatúra, v tomto prípade báseň, aktivuje individuálnu pamäť recipienta a privádza ho k rekonštrukcii privátnej autobiografickej anamnézy, rekonštrukcii sveta či obrazu vlastného detstva uchovávaného v pamäti. Tento proces má celkom osobné, intímne pozadie a emocionálne väzby – zrejme aj vďaka nim dochádza u autora, ktorý je čitateľom i vykladačom, k spontánnemu zaujatiu konkrétnou básňou i k jej opakovanému čítaniu a permanentným recepčno-interpretačným návratom k nej. Azda aj na túto skutočnosť by mohlo nepriamo poukazovať druhé motto uvádzajúce štúdiu F. Matejova (zvlášť pokiaľ ide o interpretáciu básne s názvom *Spamäti*), ktoré je citátom z textu J. Derridu: „Poetické, řekněme, by bylo, co se toužíš naučit z paměti, co toužíš osvojit si – ale od druhého, díky druhému a pod diktátem – srdcem“ (Derrida 1995: X).

Hlavný prínos Matejovej interpretačnej stratégie, jej dômyselnosť a pôsobivosť, smerodajný „postreh“, ktorý obrátil logiku výkladu a chápania zmyslu Ondrušovej básne, to všetko tentoraz nestojí v prvom rade na erudovanosti, literárnej učnosti, šírke a hĺbke encyklopedického poznania či maximálnej teoreticko-metodologickej a filozofickej kompetentnosti, ktoré sú inak v prípade F. Matejova priam príslovečné, všeobecne uznávané a vysoko oceňované. Pri všetkej svojej výnimočnej erudovanosti a rozhladenosti sa F. Matejov pri lektúre a výklade sonetu J. Ondruša miestami predsa len akoby viac stotožňoval s postavením empirického čitateľa, ktorý sa v konečnom dôsledku spolieha viac na intuitívne „rozumenie“ ako na teoretickú „učenosť“, a pre ktorého je smerodajnou oporou pri recepcii vlastná osobná skúsenosť, zvlášť synekdochicky, fragmentárne fungujúca individuálna pamäť a jej subjektívne vrstvy, napríklad v nej uchovávaný svet, respektíve obraz vlastného „dávneho detstva“. Tá napokon akoby mala preňho ako čitateľa i vykladača pri zmocňovaní sa zmyslu básne (aspoň v tomto konkrétnom prípade) väčšiu váhu a osvetľujúcu silu či účinnosť ako závrtný rozsah a intenzita teoreticko-metodologických kompetencií a suverénne osvojených kultúrohistorických vedomostí fixovaných v systematicky „vybudovanej“ pojmovej, encyklopedickej pamäti.

Pramene

- HORATIUS, Quintus Flaccus, 1965. *Ódy a epódy*. Preložil Ignác Šafár. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry.
- HVIEZDOSLAV, Pavol Országh, 1936. *Sobrané spisy básnické. Sväzok II*. Turčiansky Sv. Martin: Matica slovenská.
- ONDRUŠ, Ján, 1984. *Vajíčko (Básne 1956 – 1963)*. Bratislava: Smena.
- ŠVANTNER, František, 2007. *Nevesta hól a iné prózy*. Edične pripravila Jana Kuzmíková. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-7149-994-7.

- VERGILIUS, Publius Maro, 1970. Rolnícke spevy. Preložila Viera Bunčáková. In ŠAFÁR, Ignác, ed. *Múza odvracia smrť. Výber z klasickej poézie starého Ríma*. Bratislava: Tatran, s. 119-129.
- VERGILIUS, Publius Maro, 2016. *Zpěvy rolnické (Georgica)*. Preložila Helena Kurzová. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-2558-6.

Literatúra

- ČERMÁK, Josef – ČERMÁKOVÁ, Kristína, 2006. *Slovník latinských citátov*. Bratislava: Ikar. ISBN 80-551-1188-X.
- DERRIDA, Jacques, 1995. Co je to poesie? Preložil Karel Thein. *Souvislosti*, roč. 23, č. 1, mimořádná a jednorázová příloha *Soutěska*, s. X-XIII.
- DILTHEY, Wilhelm, 1980. Zážitok a poézia. In DILTHEY, Wilhelm. *Život a dejinné vedomie*. Preložil Milan Žitný. Bratislava: Pravda, s. 177-196.
- ECO, Umberto, 2004. *Meze interpretace*. Preložil Ladislav Nagy. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0740-9.
- ECO, Umberto, 2010. *Lector in Fabula. Role čtenáře aneb Interpretační kooperace v narativních textech*. Preložil Zdeněk Frýbort. Praha: Academia. ISBN 978-80-200-1828-1.
- FINDRA, Ján – GOMBALA, Eduard – PLINTOVIČ, Ivan, 1987. *Slovník literárno-vedných termínov*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- FRYE, Northrop, 2003. *Anatomie kritiky*. Preložila Sylva Ficová. Brno: Host. ISBN 80-7294-078-3.
- HEIDEGGER, Martin, 1996. *Bytí a čas*. Preložili Ivan Chvatík, Pavel Kouba, Miroslav Petříček, Jiří Němec. Praha: Oikoymenh. ISBN 80-86-005-12-7.
- JAROŠOVÁ, Alexandra, ed., 2021. *Slovník súčasného slovenského jazyka. O – Pn. 4. zväzok*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1901-7.
- MATEJOV, Fedor, 2015. K jednej básni Š. Strážaya (Začiatok románu). In MATEJOV, Fedor. *Poézia/Próza/Kritika*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 75-89. ISBN 978-80-88746-31-7.
- MATEJOV, Fedor, 2018. *Tri texty o poézii J. Ondruša*. Bratislava: Slovak Academic Press. ISBN 978-80-89607-63-1.
- MATEJOV, Fedor, 2024. „obraz stratí pamäť“ (K anamnéze významového utvárania a možných súvislostí básne J. Ondruša Strom). In BÍLIK, René – ZAJAC, Peter, ed. *Poetika lektúry*. Bratislava: Veda, s. 8-15. ISBN 978-80-224-2086-0.
- MIKO, František, 1969. *Estetika výrazu. Teória výrazu a štýl*. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo.
- MIKO, František, 1991. Fenomenológia čítania a dielo. In *O interpretácii umeleckého textu 13*. Nitra: Pedagogická fakulta v Nitre, s. 7-38. ISBN 80-85183-43-9.
- RAKÚS, Stanislav, 1995. *Poetika prozaického textu (Látka, téma, problém, tvar)*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. ISBN 80-220-0652-1.
- RÉDEY, Zoltán, 2021. Hviezdoslav – básnik veľkých paradoxov a paradoxnej veľkosti. *Slovenská literatúra*, roč. 68, č. 6, s. 592-613. ISSN 0037-6973.
- RUISEL, Imrich, 1988. *Pamäť a osobnosť*. Bratislava: Veda.
- SLAVKOVSKÝ, Peter, 2009. *Svet na odchode. Tradičná agrárna kultúra Slovákov v strednej a južnej Európe*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1086-1.
- ŠTRAUS, František, 2005. *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov. ISBN 80-8061-065-7.
- VALENTOVÁ, Mária, 2005. Matejov Fedor. In MIKULA, Valér a kol. *Slovník slovenských spisovateľov*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 366. ISBN 80-7149-801-7.

doc. Mgr. Zoltán Rédey, PhD.

Pod lipami 30

940 02 Nové Zámky

Slovenská republika

E-mail: z.redey@gmail.com