

Balada ako intermediálny rytmus. Manifestácia žánru ako erózia socialisticko-realistického chronotopu

Jelena Pašteková

PAŠTEKOVÁ, J.: The Ballad as an Intermedial Rhythm. The Manifestation of the Genre as the Erosion of the Socialist Realist Chronotope.

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 64, No. 3, p. 236 – 249

Key words: ballad, rhythm, genre, tone, latent presence, manifestation, Socialist Realism

The goal of the paper is research into applying one of the key genres of the 19th and 20th centuries, which found its way to Slovak literature after year 1945. The balladic structure principle as well as the balladic tone were not only employed in literature, but it can also be noticed in the research into the intermedial connections with the other forms of art.

While researching the chosen subject, the author applied the methods and terminology of the grant project named VEGA *Poetika slovenskej literatúry po roku 1945*. The project uses terms such as *figuration* and *reconfiguration* when working with historical material, reconstruction and historical process records.

Although the author seeks support in Alfonz Bednár's works, particularly the novel *Sklený vrch*/The Glass Hill (1954) and the literary screenplay of the film *Tri dcéry*/The Three Daughters (1967), the hermeneutic interpretation of them is not the goal. After a brief outline of the evolution of assessing the relationships between the arts within the development of the current research into intermediality, the author considers the balladic principle to be a transmedial concept, which is – in the context of the research into modern Slovak art and culture – essential. She drew inspiration from literary historian Štefan Krčméry and his essays on Slovak folk songs, especially ballads. The terms such as *rhythm*, *translation* and *transfusion* in relation with music and melody correspond with the current terms of intermediality, while regarding the chosen subject, rhythm is the key one. The author's most important anticipation marker directed at a later reconfiguration is the position of the ballad and the balladic principle in the 1950s and 1960s in Slovakia is Bednár's dissertation on European ballad, which was inspired by folklore expert professor Horák during his Prague studies. Bednár's writing featured an apparent aspect of tragedy and fatefulness, which comes from the Ancient inspirations.

The paper is a contribution to the research into the mechanisms and modes that were disintegrating the strict norms of Socialist Realism in the 1950s. Alongside the mani-

Kľúčové slová: balada, rytmus, žáner, naladenie, latentná prítomnosť, manifestácia, socialistický realizmus

V o svojom príspevku sa v niekoľkých poznámkach zameriam na baladu ako reprezentatívny žáner slovenskej kultúry, ktorý vzišiel z ľudovej slovesnosti, a na jej prítomnosť v normatívnom umení päťdesiatych a šesťdesiatych rokov. Príkladom latentnej/manifestovanej aktualizácie žánru bude román Alfonza Bednára *Sklený vrch* (1954) a literárny scenár filmu *Tri dcéry* (1967, réžia Štefan Uher). Mojim cieľom nie je ich hermeneutický výklad, ale utváranie inej hodnotovej pozície žánru v súvekej literatúre, jeho kontextová rekonfigurácia.

Aby som sa vyhla metodologicky zložitému opisu prechodu z jedného média do druhého – literatúra a film patria k bibliograficky bohato dotovaným témam – pokúsim sa vychádzať z homogénnejšieho rámca. K rešpektovaným teoretikom „intermediálneho obratu“, ktorí menili paradigmu prístupu k interpretácii médií a kultúry po McLuhanovi patria Irina Rajewsky a Werner Wolf. V ich podaní sa interdisciplinárne vzťahy a väzby medzi dielami rozličných umení prestali pokladať za intertextuálne univerzum, ale aktualizovala sa ich prísnejšia mediálna špecifikácia. Irina Rajewsky zmenu média jednoznačne umiestňuje na pole intermediality. Pri definícii vychádza z mediálnej charakteristiky pretextu/premédia a definuje intermedialitu ako „transformáciu mediálne špecificky fixovateľného produktu alebo substrátu produktu do iného média, ktoré sa konvenčne chápe ako odlišné“.¹ Werner Wolf označuje prechod z jedného média do druhého za „mediálny transfer“ či „mediálnu transpozíciu“,² tieto pojmy uňho čiastočne alternujú. Vyššie naratívne štruktúry, ako je príbeh a v našom prípade aj žáner s výpovednou charakteristikou, balada, pokladáme za transmediálne, existujúce mimo média.

Povaha baladickosti

Štefan Krčméry v historických esejach o slovenskej literatúre uvažuje o ľudovej balade ako o žánri, ktorý odкрýva smutnú, tragickú tvár človeka. Evokácia smútku je podľa autora produkovaná rytmicky kolísavým dramatickým napätím. Účinnosť „zdvihu a pádu“ podporujú časté refrény, a to aj na takých miestach, kde v literárnom zápise nie sú vyznačené. Krčméry používa pojmy ako konkrétny vid piesne – dokonavý a nedokonavý (skončený a neskončený), absolútnosť piesne, rytmus, translácia, transfúzia: „Keď hovoríme o transfúzii, cítime vec v troch dimenziách. Keď hovoríme o rytme, cítime vec zväčša dimenzie jednej, vidíme čiaru akúsi vlnistú, rytmickú. Medzi transfúziou a touto vecou jednej dimenzie je translácia, prenášanie vecí povrchových. Tri stupne, ako vo výtvarnom umení: kresba, maľba,

1 SCHNEIDER, Jan: Intermedialita: Malá vstupní inventura. In: SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka: *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 11.

2 Tamže.

238 skulptúra.“³ Autorov pojem translácia vyjadruje kvalitatívnu priepustnosť baladickosti prostredníctvom jej schopnosti prenikať viacerými rozmermi a dodajme, tiež viacerými médiami. Aj v dnešných intermedialných teóriách, podobne ako u Krčméryho, predpona *trans-* znamená priechodnosť. Vyskytuje sa vo všetkých termínoch ako transpozícia, transmutácia, transmedialita, transkulturalita, ktoré majú vnútorne liminálne dispozície a charakteristiky, schopnosť prekračovať hranicu. To zodpovedá vlastnostiam súčasnej estetiky, ktorá mu praje.

Balada vyrástla z podložia provensálskeho rytmu, formálne založeného na striedaní strof, oddelených refrénom. Je príbuznou žánru *dansa*, najstaršej obmeny románskych tanečných piesní.⁴ Slovenská balada si charakteristický rytmus striedania strofy a refrénu zadržala.

Tempo je záležitosťou agogiky – prednesu, podania skladby. Inštrukcia *allegro* ako predpísané metrum znamená 105 – 132 úderov za minútu. Rozptyl dvadsiatich siedmich úderov v hudobnej praxi korigujú prívlastky *moderato*, *vivace*, *furioso*. Stroficko-refrérová kompozícia balady a zvolený vitálny rytmus v nej obsiahnutý predznamenávajú dve možné podoby vyústenia: detenzívne, ktoré v refrénoch vygraduje a vyplaví naakumulovanú energiu dansy, a tenzívne, ktoré rytmom refrénu kolíše do tragického precitnutia. V súvislosti so žánrom balady zdôrazňuje Peter Zajac jej ľudskú univerzálnosť. Zároveň upozorňuje na ilúziu úsilia jej pevnej žánrovej charakteristiky a definície. Osciluje medzi lyrikou a epikou. Jej jadrom môže byť epické dianie, ktorého sprievodným znakom je lyrický stav, alebo je jej podstatou epické dianie, ktoré lyrický stav uvádza do pohybu.⁵ V súvislosti s vnútorným pohybom a epickým dianím Štefan Krčméry akcentoval trpný vid baladickosti. Dával ho do súvislosti s nutnosťou prijať osud.

Osud a údel

Vychádzajúc z Aristotelovej *Poetiky* a rozlíšenia predmetu diela podľa spôsobu napodobnenia postáv, ktoré môžu byť buď lepšie ako my, buď horšie ako my, alebo môžu byť porovnateľné s naším konaním, rozlišuje Northrop Frye modalitu piatich typov fikcie. Baladu priraduje k modalite prechádzajúcej od mýtu k legende, k rozprávkam a k ich literárnym obdobám a odvodeninám.⁶ Súvzťažnosť romancie a balady vidí Frye v spoločnom rodokmeni jarmočných historiek a všetkých jednoduchých ľudových narácií, splývajúcich s populárnymi príbehmi. Tragédiu zaraďuje medzi vysokú mimézis. Interpretovať osudovosť konania tragických postáv ako zvonka dané fátum však pokladá za zjednodušujúce: „V tragédii se stává osud hrdiny vnějším teprve poté, co se tragický proces dá do pohybu. Řecká ananké (osudová nutnost) a moira (životní úděl) tvoří ve své běžné a předtragické podobě vnitřní rovnovážný předpoklad života.“

3 KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela V. (K dejinám slovenskej literatúry)*. Doslov napísal a zredigoval Alexander Matuška za redakčnej spolupráce Júliusa Pašteku, ktorý spracoval i poznámky. Text pripravil Ernest Marko. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957, s. 132.

4 SŁAWIŃSKI, Janusz: (ed.): *Słownik terminów literackich*. Wydanie trzecie poszerzone i poprawione. Wrocław – Warszawa – Kraków : Wydawnictwo Zakład im. Ossolińskich, 1998, s. 56.

5 ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynie Rýn... In: *Šibeničné piesne: nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 275.

6 FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003, s. 49 – 50. S Fryeovou typológiou pracuje aj Hyden White v knihe *Tropika diskurzu*.

Hadovitá a násilnícka Ananké prehomérovskej mytológie personifikovala to, čo nemôže nebyť, pretože byť musí. Spájala sa s božstvom času Chronom a vyjadrovala nevyhnutnosť naplnenia božského projektu. Ich spoločným ideogramom bolo „pravajce“: „V neskoršom období má Ananké tri dcéry – tri Moiry, ktoré spriadajú osud človeka: Klóthó (Pradúca) určuje štart, Lachesis (Udeľujúca) bdie nad skutkami a Atropos (Neodvratná) niť prestrihne. Ešte neskôr sú Moiry pokladané za dcéry Dia a jeho sestry Themidy, bohyne zákonného poriadku.“⁷ Ananké reprezentuje princíp poriadku a Moiry predstavujú osud, náležiaci jednotlivcovi.

Aj podľa Vojtecha Zamarovského Moira neznamena iba osud v zmysle jeho predurčenosti. Mala skôr vyjadriť podiel (údel) účasti človeka na vlastnom osude vo všeobecnom zmysle, „teda aj to, na čom sa má človek podieľať v živote, čo je jeho údelom od narodenia. Všetko, čo je zahrnuté v tomto pojme, je nezmenniteľné“.⁸ Už v tejto predstave sa núkajú dve neskoršie rozlíšenia podielu nutnosti prírodnej (matéria) a nutnosti morálnej (idea).

Baladická dispozícia slovenského osudu a národná identita

Priechodnosť kultúrnej chápanej baladickosti sa v slovenskom kontexte dá nazerať aj v inom svetle: ako fúzia výrazových dispozícií baladickosti naprieč rôznymi médiami, teda transmedialita, ktorá je súčasťou historickej imaginácie národa, vnútornej diskusie o jeho aktivite alebo pasivite, konštruktuje jeho osudovej predurčenosti. Transmediálny pohyb baladickosti neproblematizuje iba tradične chápanú literárnu genológiu. Mieri k nadznakovým semiotickým úrovniam, ktoré sú orientované kultúrnosemioticky. Motivuje ho tenká a vnímavá koherencia „krehkej identity“ – národnej a kultúrnej identifikácie.⁹

Ako chvejivý, tvarovo migrujúci a synkretický princíp chápe baladickosť v sedemdesiatych rokoch napríklad Stanislav Šmatlák. Baladickosť slovenskej lyriky pokladá za priestor vyznačený súradnicami tradičného – „z historickej hĺbky slovenského osudu národného i sociálneho pretrvávajúceho – synkretizmu individua a kolektívu, básnika a ľudského spoločenstva, ktoré je ustavične nútené hľadať si potvrdenie svojej dejinnej totožnosti“.¹⁰ Tento prienik kultúrnej a sociálnej tradície ľudového a národného osudu nachádza v baladickosti modernej slovenskej prózy, hudby, maliarstva: „A hoci v tomto začlenení (...) slovenské básnictvo už nie je vlastne jediným či aspoň najvýznamnejším reprezentantom národnej umeleckej kultúry, náhradou za túto stratu istej výlučnosti získava nielen vedomie novej, širšej kolektivity v zmysle umelecky profesionálnom, ale aj nové, predtým nevelmi známe zdroje tvorivých podnetov.“¹¹ Šmatlák tu má na mysli nepomenované bergsonovské a croceovské inšpirácie, ktoré sa ozvali u Krčméryho.

Krčméry a Šmatlák spájajú baladickosť slovenských tém so slovenským osudom. Prvý ju formuluje bergsonovsky a dôraz kladie na formálnu vibráciu

7 SVOBODA, Ludvík (ed.): *Encyklopedie antiky*. Praha : Academia, 1973, s. 53 a s. 392.

8 ZAMAROVSKÝ, Vojtech: *Bohovia a hrdinovia antických báji*. Bratislava : Mladé letá, 1969, s. 290.

9 Pojem „krehká identita“ použil Paul Ricoeur v prednáške pre Medzinárodnú federáciu akcie kresťanov za zrušenie mučenia, ktorá sa konala na Karlovej univerzite v Prahe 5. októbra 2000.

10 ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti – diela*. Bratislava : Tatran, 1979, s. 517.

11 Tamže, s. 517 – 518.

240 metra a rytmu, druhý ju identifikuje fenomenálne, ako ustavičnú prítomnosť sociálneho rozmeru slovenskej lyriky. Obaja ju umiestňujú blízko významovej referenciality tragédie.

Je zrejme, že Krčméry a jeho estetické východiská nemohli v päťdesiatych rokoch prejsť do súvekeho Panteónu kladných hrdinov literatúry. Alexander Matuška okrem iného kritizuje jeho bergsonovskú koncepciu života, „večne tvoriaceho, stále rastúceho, bez ustania napredujúceho, ale neznámo kam smerujúceho, a, hlavne, koncepciu života, tvoriaceho pre tvorenie, samoučelne, tak, že s p ä ť značí vývin práve tak ako v p r e d“.¹² Iba pripomeňme paralelne sa odohrávajúci zápas rukopisu Švantnerovho románu *Život bez konca* s vydavateľmi, ktorý bol ontologicky a esteticky založený na obdobných východiskách. O kúsok ďalej Matuška konštatuje, že Krčméry „prvoradý zreteľ venuje forme, skoro ju absolutizujúc, prozódii, štýlu a – verný svojmu presvedčeniu, že poézia je predovšetkým to, čo ‚hudie‘ a ‚zuni‘, že poézia je hlavne ‚muzika‘, že ‚v grunte poézie rytmus je‘ – ‚fonetike‘, t. j. zvukovej stránke poézie“.¹³ Predsa však autorovi priznáva, že vie o „starom spore“ medzi pánom a sedliakom, hoci je Krčméryho náhľad na ľud a ľudový život ešte romantický, idealistický. Treba pripomenúť, že podľa normatívnej estetiky marxizmu-leninizmu stála kategória „ľudovosti“ na druhom mieste, hneď po „stranickosti“. René Bílik dobovú realizáciu ľudovosti nevidí vo voľbe témy, ani v probléme formy, orientovanej prednostne na populárne žánre. Je presvedčený, že v prípade socialistického realizmu ide o archetypálne založenú rétorickú stratégiu,¹⁴ čo zodpovedá aj uplatneniu latentne prítomnému princípu baladickosti.

Aktualizácia žánru, žáner a ideogram

V štúdií *Dickens*, *Griffith a my*, napísanej v rokoch 1941 – 1942, uvažuje Sergej Ejzenštejn o rétorike literárnoštylistických postupov Charlesa Dickensa, ktorými sa inšpiroval otec filmového rozprávania David Wark Griffith. Ejzenštejn analyzuje Dickensovu tvorbu a poetiku od *Kroniky Klubu Pickwickovcov* cez *Olivera Twista* až po *Davida Copperfielda*. Vyzdvihuje Griffithov vynález organizujúceho princípu filmovej narácie, ktorým je montáž, pretože montáž zbavuje rozprávanie deskripcie. Tento objav umožnil Griffithovi kodifikovať filmovú trópickú skratku. Pri analýze Dickensových textov Ejzenštejn odкрýva skrytú intermedialitu literárnej výstavby – jej filmovú disponibilitu, ktorú dokladá prostredníctvom dekupáže (rozzáberovania). Zároveň, s istou dávkou nostalgie, hovorí o ideologickej nevinosti prelomu 19. a 20. storočia: práve z nej, podľa Ejzenštejna, vyrastá tvorba Dickensa aj Griffitha. Autor štúdie je režisérom kontrastnej obraznosti a figuratívnej narácie. Ako prívrženeц avantgardne poňatého socialistického realizmu sa usiluje regulovať a ovplyvňovať diferencovanú individuálnu a kolektívnu identitu subjektu v zmysle ricoerovských autorizovaných dejín a na dosiahnutie tohto cieľa nasadzuje umelecky totálne formálne prostriedky. Na jedinom mieste

12 MATUŠKA, Alexander: Doslov. In: KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela III. (Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry)*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s. 328 – 329.

13 Tamže, s. 329.

14 BÍLIK, René: O žánrových obaloch a žánrových jadrách. (K problematike funkcie westernovej/populárnej štruktúry v socialisticko-realistických naratívoch.) In: *Slovenská literatúra*, roč. 60, 2013, č. 6, s. 452.

svojej šesťdesiatpäťstránkovej štúdie použije pojem „ideologický ideogram“. ¹⁵ Manifestačne ním zdôrazňuje sebaidentifikačné zámeno *my*, ktoré sa objavilo aj v názve štúdie: *Dickens, Griffith a MY* (zvyř. J. P.). Takto konštruuje základnú semiotickú opozíciu článku a svojej estetiky vôbec, založenej na ideologickom rozlišovaní „*my*“ a „*oni*“. Ejzenštejnovská prestavba idylicko-harmonizujúcich vnútrotextových vzťahov u Dickensa a Griffitha vecne znamená „výmenu“ v moderovaní narácie, vychádzajúcu z rozdielného účinku tempa a rytmu. Ejzenštejn píše, že Griffithova škola je „školou tempa, nie rytmu“. Rytmus pre autora state predstavuje vášeň: „Právě **drtivý rytmus, jímž se vyznačovaly naše první sovětské filmy, na rozdíl od efektů tempa** Griffithovy školy, byl oceňován v Americe“ (zvyř. Ejzenštejn). ¹⁶ Zmena akcentu preneseného z dickensovského tempa narácie na ejzenštejnovský rytmus vysúva do popredia jednak schematickosť ideogramu (piktografu), jednak účinnosť rytmu ako konštitutívneho prvku recepcie poézie, lyrickej aj epickej. Proti americkému sujetovému paralelizmu stavia Ejzenštejn názor, že obraz je dôležitejší ako referencialita – to, čo je zobrazované. Na záver štúdie proti Griffithovej „dualistickej“ montáži autor argumentuje marxistickou dialektikou a historickým materializmom: „Neboť naše montáž, jakožto metoda, není již jen pouhým otiskem **boje protikladů**, pouhým odrazem třídního zápasu, nýbrž je odrazem **jednoty oněch protikladů**, obrazem, vzniklým v průběhu a dovršování likvidace tříd, v průběhu budování beztržní společnosti, v níž z národnostní **pestrosti** Země sovětů vyzaruje socialistická **jednota**, která vystřídala antagonistické staletí a epochy“ (zvyř. Ejzenštejn). ¹⁷

Lingvisticky (semiologicky) inšpirovanú analýzu výstavby filmu priniesol v článku *Úpadek filmu?* z r. 1933 Roman Jakobson. Pre filmové umenie ho nadchla práca na scenári, ku ktorej ho prizval Vladislav Vančura. ¹⁸ Za zvláštnosť filmu pokladá jeho základnú druhovú dištinktívnu metonymickosť, ktorá vystupuje do popredia najmä v kombinácii so sporadickými vloženými obrazmi, založenými na metaforickosti. Vo filme oceňuje zámernú konfrontáciu „dvou protikladných uměleckých tropů – metonymie jako tvůrčí transformace soumězností a metafory jako tvůrčí transformace podobností, které jsou v různých druzích umění různě zorganizovány a usouvztažněny“. ¹⁹ V päťdesiatych rokoch tieto dva princípy dáva do súvislosti s poruchami reči, senzorickej a motorickej afázie. V prvom prípade sa defekt prejavuje v procese vnímania, t. j. v dekódovacej činnosti poslucháča, v druhom v emisii, t. j. v kódovaní reči hovoriacej osoby. ²⁰ Zatiaľ čo pre Jakobsona je vo filmovej estetike dôležité bádanie utvárania referenciality, pre Ejzenštejna je to pôsobenie, budovanie emocionálneho jazyka. A čo sa týka „poruchy reči“ – pre socialistický realizmus bolo zaujímavé nasmerovať dekódovaciu činnosť želaným smerom. Kvôli tomu preferoval názornejšie kódy podobnosti.

15 EJZENŠTEJN, Sergej: Dickens, Griffith a my. In: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha : Orbis, 1961, s. 441.

16 Tamže, s. 430 – 431.

17 Tamže, s. 451.

18 JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská. Brno 1935*. Editor Tomáš Glanc. Praha : Academia, nakladatelství AV ČR, 2005, s. 277.

19 JAKOBSON, Roman: *Dialogy*. Praha : Český spisovatel, 1993, s. 95.

20 Tamže, s. 96.

242 Konštitúcia žánru

Vladimír Macura dáva imaginatívnosť balady v českom historickom kontexte do súvislosti s anglosaskou baladou, ale najmä s umelou nemeckou baladikou (Johann Wilhelm Gleim, Gottfried August Bürger, Johann Wolfgang von Goethe, Friedrich Schiller). Predstava o žánri vznikala súběžne s pôsobením španielskej romancy, ktorá sa aj podľa Freyovej charakteristiky viazala na ľudové príbehy.

V *Slovesnosti* z roku 1820 charakterizoval Josef Jungmann baladu ako „fantastickú romancu“.²¹ „Kodifikátor“ baladickej praxe Karel Jaromín Erben napriek tomu v zbierke *Kytice* (1853) dával prednosť označeniu povestí.²² České literárne prostredie ľudovú historickú epiku nepoznalo, preto jej kolorit pokladalo za exotický a umelý: „Odlišení obou lyricko-epických typů – balady a romancy – se krystalizovalo zvolna, jak byl různě kladen akcent na možnosti, jež, španělský a, anglosaský impuls skýtal. (...) Tragičnost dlouho nebyla považována za nutnou složku balady a označení ‚veselá balada‘ (...) nebylo zpočátku označením protismyslným.“²³ Až neskôr sa v žánrovej predstave uplatnil tragický prvok a fantastickosť bola zasunutá do úzadia.

Z Jungmannovej definície vychádzal aj slovenský rímskokatolícky etnograf a muzeológ Karol Anton Medvecký, editor zbierky *Sto slovenských ľudových balád* (1923). V podakovaní spomína všetkých svojich „vzácných spolupracovníkov pri tomto vydaní,“ menovite univerzitných profesorov Dobroslava Orla a Aloisa Kolíska ako aj zemského inšpektora Mikuláša Schneidra-Trnavského, ktorí prezreli notovú časť, Janka Alexyho a Jozefa Hanuľu, autorov grafickej časti, a Bohuslava Bezděka, ktorý knižku umelecky a technicky upravil. K Jungmannovi pridáva Medvecký aj charakteristiku estetika Michala Greguša.²⁴ Medvecký sa naňho odvoláva, keď charakterizuje baladu ako „tragédiu, vyrozprávanú v piesni“.²⁵ Na tematickom základe autor ustanovuje desaťčlennú typológiu baladického žánru. Rozlišuje balady legendárne, historické, rodinné, ľúbostné, nehody, násilnícke, zbojnícke, šibeničné, „vojanské“ a elegické. Spolu s notovým záznamom strofy a lokáciou výskytu uvádza viaceré textové varianty. V tejto zbierke sa nachádzajú aj dve verzie balady o troch dcérach, ktoré Medvecký umiestňuje do oddielu „piesní vojanských“ s touto charakteristikou: „namiesto otca zverbuje sa dcéra; kráľ si ju vezme za ženu.“²⁶ Zbierku poznal aj študent klasickej filológie (latinčina, gréčtina) a československého jazyka na Filozofickej fakulte Karlovej univerzity v Prahe (1934 – 1938), absolvent Slovenskej univerzity v Bratislave (1939 – 1940), neskorší spisovateľ Alfonz Bednár.²⁷

21 MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl: Paseka, 2004, s. 40.

22 MACURA, Vladimír: Balada. In: ZEMAN, M. (ed.): *Poetika meziválečné literatury*. Napsal kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Praha: Československý spisovatel, 1987, s. 14.

23 Tamže, s. 13.

24 Michal Greguš (Greguss Mihály, 1793 – 1838) bol učiteľom a rektorom Prešovského evanjelického kolégia, Medvecký sa odvoláva na jeho prácu *Compendium Aestheticae* (Cassovia 1826).

25 MEDVECKÝ, K. A. (ed.): *Sto slovenských ľudových balád*. Sosbieral a upravil K. A. Medvecký. Bratislava: nákladom vlastným, 1923, s. 1.

26 Tamže, s. 131.

27 Informácia dcéry Kataríny Bednárovej.

Zora Prušková v doslove k výberu z Bednárovho diela identifikuje dôležitosť stretnutia s jeho učiteľom, slavistom a etnografom Jiřím Horákom. Vzišlo z nej zadanie diplomovej práce o slovenskej balade, „ktorá sa neskôr rozšírila na dizertačnú prácu o európskej balade a mala rozhodujúci vplyv na poetiku a estetiku Bednárovho neskoršieho prozaického aj scenáristického diela“.²⁸ Informácia sa zachovala aj v spomienke Alfonza Bednára: „Teprve k disertaci jsem si jako téma vybral slovenskou baladu a začal jsem problém studovat. Sehnal jsem spoustu teoretické literatury, nakonec jsem to i sepsal, prof. Horákovi se práce zdála dobrá, už mi ji chtěl uznat, jenže okupace vše zmařila. Dodnes to někde mám a připadá mi to, když se na to dívám, jako humory, možná by stálo za to, podívat se na to z gruntu.“²⁹ V polovici deväťdesiatych rokov prácu v dvoch častiach s komentujúcim predslovom vydala dcéra Katarína.³⁰ Bednár sa zaoberá „tradičnou“ baladou s pozadím znalosti migračnej teórie, psychologických teórií a teórie o difúziách, ktoré zrejme fungovali v dobovom výskumnom kontexte, sprostredkovanom školiteľom. Bednárove názory však nie sú dôležité kvôli súvekým vedeckým referenčným rámcom, ale z hľadiska jeho neskoršej autorskej interpretácie slovenskej ľudovej baladiky. Základné rozlíšenie vidí v oddelení tradičnej (ľudovej) balady od balady umelej, literárnej. Čo sa týka látky, podľa Bednára slovenská ľudová balada nie je ničím špecifická a rázovitá. Poézia je len jedna – bez akýchkoľvek vnútorných hraníc. Vníma medzinárodnú kontextuálnu spojitosť balady s nezachovanými textovými variantmi, pričom odmieta nevyhnutnosť existencie prototypu pôvodnej baladickéj piesne. Tento autorský postoj sa prejavil v jeho prvom románe *Sklený vrch* (1954). Vo významovom stavebnom pôdoryse doboví kritici (Albín Bagin, Pavel Plutko, Július Vanovič) identifikovali odkaz na Dobšinského rozprávku *Tri citróny*, ale až novší výskum Zory Pruškovej a Petra Zajaca³¹ upozornil „na menej nápadný odkaz na baladu, ktorú v 19. storočí v stredoeurópskom kontexte etablovali Gottfried August Bürger, Karel Jaromír Erben a tiež Ján Botto. Išlo o osvietenstvom a neskôr romantizmom kultivovaný sujet o treste za zradenú lásku. Tento sujet mal pôvod v ústnej ľudovej slovesnosti a odkazoval na archetypálnu, psychologicky určenú situáciu. Ohrdnutý milenec, zavrhnutý nevernou milou, umiera, aby sa neskôr vrátil zo záhrobia a potrestal ju tým, že si ju navždy pripúta ako nevestu, verenicu alebo manželku, nie však v tomto, ale inom svete. V kontexte baladického fantastického sujetu tým zapríčiňuje jej smrť“.³² Dôležitá je kultivovanosť (umelosť) Bednárových referenčných textov, ktoré sa odpútavajú od ľudovej slovesnosti. Lenorská balada tu zatiaľ funguje ako latentný, aluzívny odkaz a alternuje s priamejším kontaktom domácej rozprávky *Tri citróny*.

28 PRUŠKOVÁ, Zora: Kalendárium života a diela. In: BEDNÁR, Alfonz: *Sklený vrch a iné*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 605.

29 LIEHM, Antonín J.: Rozhovor s Alfonzom Bednárom. In: *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 213.

30 BEDNÁR, Alfonz: Slovenská balada. Látky slovenskej tradičnej ľudovej balady. In: *Slovenský národopis*, 44, 1996, č. 1, s. 63 – 73 a BEDNÁR, Alfonz: Slovenská balada. Obsahová podstata a formálna stránka slovenskej tradičnej ľudovej balady. In: *Slovenský národopis*, 44, 1996, č. 2, s. 188 – 201.

31 ZAJAC, Peter: Underground, overground. In: *Fragment*, roč. XXVII, 2013, č. 4, s. 151 – 180.

32 PRUŠKOVÁ, Zora: Alfonz Bednár – „iný“ autor. In: BEDNÁR, Alfonz: *Sklený vrch a iné*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 612 – 613.

244 Balada a slovenské päťdesiate roky

Baladická atmosféra ani balada ako žáner nepatria do centra prvého socialisticko-realistického dvadsaťročia. Ako energia podvojného znaku v riffaterrovskom zmysle sa preliala do iných, predovšetkým divadelných a inscenačných manifestných textov, podvojne kódovaných. Mám tu na mysli inscenáciu štúrovskej poézie *Pieseň našej jari* z roku 1956 v réžii Jozefa Budského, ktorá sa pokladá za prelomenie schematizmu výrazových prostriedkov v slovenskom divadelníctve, ale aj *Večery slovenských ľudových balád* v podaní Jána Jamnického a Evy Kristínovej. Podnietil ich knižný výber SVKL z roku 1956 s ilustráciami Vincenta Hložníka, ktorý zostavil Bednárov vysokoškolský učiteľ Jiří Horák a vybavil ho rozsiahlym komentárom.³³ Vystúpenia recitátorov mali veľký úspech v Prahe i v Bratislave a pôvodne ich iniciovalo vydavateľstvo na propagáciu knižky. Zachovali sa na viacerých rozhlasových a TV záznamoch.

Pri podvojnóm kódovaní označuje Riffatterre pre-určené znaky ako sylepsie a konektívy. Pritom zdôrazňuje dominantné postavenie neskoršieho textu, jeho autoritu, ktorá určuje sémantický pohyb podvojného znaku. Ak má byť sylepsia plne uchopená, vyžaduje si dvojité čítanie, ktoré má dve možnosti: buď druhé čítanie prvú interpretáciu destabilizuje, alebo druhé čítanie potvrdí (vo vnútri textu) pôvodnú interpretáciu. Nasledujúce čítanie by Bednárov opatrný kontakt so žánrom balady potvrdzovalo ako syleptické.

Román *Sklený vrch* pokladám za cestu prechodu slovenskej literatúry od kolektívnej identity k individuu. Otázkou je, ako sa v období schematizmu mohol realizovať archetypálny a citový princíp baladickosti v spojení s ideologickým ideogramom. V súvislosti so *Skleným vrchom* a výkladom sveta viažucim sa na mýtcko-utopický koncept založenia uvažuje René Bílik o princípe estetizácie: „Všetky známe toposy socialistického realizmu – vojna proti fašizmu (Slovenské národné povstanie), veľká stavba (priehrada) a jej postupná realizácia ako najmä boj s prírodou sa ocitajú v radikálne odlišnom žánrovom rámci. Na povrchu, cez denníkovú formu románu, vnímame tradíciu sentimentálneho dievčenského/ženského čítania ako nástroja intimizácie príbehu a jeho rozprávania.“³⁴ Samotná balada nie je rámcom naratívnej štruktúry, je súčasťou jej poetiky. Nie je to tragédia, ktorá je absolútna, hoci Ema Klaasová zomiera, ale má k nej blízko. Populárny žáner dievčenského čítania ponúkol recipientom priateľský kód, podobne ako budovateľský román využíval jednoduché formy³⁵ alebo iné populárne žánre (western). Román *Sklený vrch* sprevádzalo nadšené prijatie nielen v zmysle „zjavenia“ inej pravdy a prekonávania ideologických ideogramov, podporených zákazom z oficiálnych miest.³⁶ V Bednárovej autorskej poetike sa stal priechodom

33 *Slovenské ľudové balady*. Balady zozbieral a štúdiu napísal Jiří Horák. Litografiemi vyzdobil Vincent Hložník. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.

34 BÍLIK, René: O žánrových obaloch a žánrových jadrách. (K problematike funkcie westernovej/populárnej štruktúry v socialisticko-realistických naratívach.) In: *Slovenská literatúra*, roč. LX, 2013, č. 6, s. 452.

35 JOLLES, André: Jednoduché formy (Einfache Formen. 1930). In: MACURA, Vladimír – JEDLIČKOVÁ, Alice (eds.): *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno : Host, 2012, s. 387 – 396.

36 VANOVIČ, Július: *Prozaik proti totalite. Prípád Alfonz Bednár*. Bratislava : Causa editio, Slovenský spisovateľ, 2003, s. 7 – 9.

k ďalšiemu, tentoraz už manifestovaného štruktúrnemu použitiu baladického žánru v *Troch dcérach* zo šesťdesiatych rokov.

Bednárove a Uhrove *Tri dcéry* sú najdôslednejšou kritikou totalitného systému a antihumánosti päťdesiatych rokov. Eva Vženteková ich spolu s *Organom* (1964) pokladá za katolícky diptych a vo svojich reinterpretáciách stavia Uhra proti Bednárovi.³⁷ U oboch autorov však ide o vedomú subverziu normatívneho estetického systému, ktorý smeroval k erózii schematických postupov socialistického realizmu. Predmetom štúdie nie je komparácia, ani prekračovanie intermedialných hraníc, ani stret odlišných autorských konceptov, ktoré sa vo výslednom filmovom tvare syntetizujú – podmieňujú sa a zápasia spolu. Z hľadiska výskumu poetiky slovenskej literatúry po roku 1945 zostanem vo vnútri literatúry a sústredím sa na obnovovanie jej estetickej funkcie, obnovovanie autenticity výpovede.

Pre Bednára je referenčnou platformou *Troch dcér* ľudovo štylizovaná balada, ktorú poznal z detstva.³⁸ Mikropribeh o richtárovi a troch dcérach, ktoré otec prosí, aby šli namiesto neho bojovať proti Turkom, tvorí sujetovú paralelu k ústrednému dejovému pásmu. Je proroctvom, veštbou všetkého, čo bude historicky nasledovať. Zobrazuje obdobie upevňovania komunistickej ideológie, spočiatku nastupujúcej iba s likvidáciou osobného vlastníctva, rolí a fabrík, neskôr aj intímnej ľudskej slobody – viery. Otec troch dcér a jedného syna, neskôrší „kulak“ Majda, vyvezený do neexistujúcej dediny nemeckého pohraničia, podľa logiky patriarchálneho spôsobu uvažovania poslal dcéry do kláštora, aby nemusel deliť majetok. Syn mu však neďakuje, ale viní ho za svoje „zdedené“ kulacké nešťastie, ktoré mu na rozdiel od rolí zostalo. Paralelne koncipovaná zápleťka púte všetkými opusteného otca prináša rytmus opakovania. Prvé dve dcéry pomoc a ochranu odmietnu, čo nás upomenie na tri dcéry Ananké, na tri Moiry, ktoré spriadajú osud človeka. Prvá odštartúva príbeh beznádejného putovania,

37 VŽENTEKOVÁ, Eva: *Diptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry. Analýza ako východisko reinterpretácie*. Bratislava : FOTOFO, Stredoeurópsky dom fotografie, 2013.

38 I) „Kráľ na vojnu verbuje, / ženy, diovky zlučuje; / ženy, diovky do predku, samých chlapcov do zadku. // Jeden, sa mu starý zdál / že on syna sám nemal: / má on doma tri dcéry, / pekné jako holúbky. // Choď ty dcéra najstaršia, / choď do vojny, choď za mňa. / Ja pán tato, nepuojem, / ja bojovať nebudem. // Choď ty dcéra prostrednia, / choď do vojny, choď za mňa. / Ja pán tato, nepuojem, / ja bojovať nebudem. // Tá najmladšia Barbora, / slovíčko mu múvila: / nestaraj sa tatičku, ja puojem na vojničku. // Kúp mi koňa vraného, / novuo sedlo na neho; / zlatú šablu ku boku, / a pár pištoľ do rúk. // Ej Barborko, dcéro má, / znášli, že je vojna zlá? / Nedávaj sa od predku, / ale radšej do zadku. // Keď jej šaty merali, / tak mládenci plakali; / keď na koňa sedala, / otec i mať plakala. // Ona na to nedbala, / do predku sa držala; / ven zo dvoru vybehla / trikrát tábor obehla. // Kráľ sa na to čudoval, / potom k vojsku povedal: / To je vojak obratný; / to je šuhaj krásny! // Keby on bol panenka, / hneď by bola má žienka. / Jasný králi, panňa som; / drž si slovo, tvoja som. // Popsali: Štefan Hanuljak, kaplán predtým v Neži, Novohrad, neskorej v Bagu (Pešť) a M. Matunák z V. Šurian“ (Medvecký, c. d., s. 133). K textu nie je pripojený notový záznam.

II) „[Zakázali na vojnu,] / [sedlákom z dom do domu.]/ Sedláček sa postaral; / sedel za stôl, zaplakal. // Mam ja také try dcéry, / boly by z nich husáry. // Ty, dcéruška, najstaršia, / idz bojovať, idz za mňa. // Ja tatičku, nepuojem, / ja bojovať nebudem, // Ja som srdca mäkkého, / ja sa bojím každého. // Ty, dcéruška, prestredná, / idz bojovať, idz za mňa. // Ja tatičku, ja nejdem, / ja bojovať nebudem. // Ja som srdca mäkkého, / ja sa bojím každého. // Ty, dcéruška, najmladšia, / idz bojovať, idz za mňa. // Ja tatičku, ja pôjdem, / ja bojovať, ja budem. // Ja som srdca tvrdého, / nebojím sa žiadného. // Hneď sa ona zchystala, / zbraň do ruky zebrała. // Keď prvý raz strelila, / dvacet Turku zrazila. // Keď to videl pán cisar: / Čo že je to za husár? // Bude-li to panenka, / bude moja manželka. // Bude-li to mládenec, / bude téj vojne konec. // Podal Michal Frič-Martinov, zo Švainsbachu. Podobný variant podal dr. Milan Ivanka z okolia Trnavy“ (Medvecký, c. d., s. 134).

246 druhá upomína na otcove skutky, tretia dcéra Alžbeta ako Atropos musí napokon niť prestrihnúť. Dej nás privádza in medias res do situácie rozpúšťania ženských reholí v dvoch nočných akciách v roku 1950. Na rozdiel od sestier bol pre Betku – sestru Klemenciu, vstup do rádu požehnaný. Nespravodlivosť otca voči potomkom súznie s nepravosťou spoločnosti, pričom sa obe krivdy paradoxne previažu. Rozklad rodiny zavŕši fyzický konflikt so synom.

Zdeněk Hrbata a Martin Procházka spájajú neromantický obraz folklóru s pojmom frenetický. Spájajú ho s literárnymi textami, v ktorých je svet príbehu „predstavován jako pavučina úkladů a je pro (...) hrdiny hrozivým ‚podzemím‘. Odtud stále se opakující (...) témata pronásledování, zrady, násilí, vězení, mučení (...)“.³⁹ Autorské poňatie „*holej skutočnosti*“, zbavené romantického pátosu a vážnosti, dovoľuje vzniknúť obrazu amorálnej spoločnosti v jej krutosti a odpornosti. Manifestovaná baladickosť *Troch dcér* predstavuje práve túto líniu zbavovania sa romantična, ktorú v sedemdesiatych rokoch u Bednára a Uhra prekryje pásmo baladických, už iba krvavých historiek v *Javore a Juliane* (1972), ktoré nemajú aktuálnu spoločenskú paralelu. Ústredným pohybom *Troch dcér* je kruh, ktorý sa vracia do svojho počiatku, prechádza fázami vzostupu a pádu, obdobím radosti a žiaľu. Nech by sa človek usiloval akokoľvek, vždy dosiahne iba počiatočný bod. Kruhový kompozičný princíp *Troch dcér* sa mení na konštitutívny zmysel rozprávania, montáž balady a súčasnosti ako poetologický princíp výstavby u Bednára eroduje ideologické ideogramy. Naratívny priestor však nie je utopickým ne-miestom budúcnosti, ale ani územím, ktoré vzniklo aktom archetypánej premeny Chaosu na Kozmos, ako to bolo v osídľujúcom socialistickom realizme, ktorý dodával ne-miestam štruktúru, ako pri žánrovej absorpcii konštitutívnych línií westernu konštatuje René Bílik.⁴⁰ Putovanie v *Troch dcérach* nie je osídľovaním, je vydedenosťou a marginalizáciou.

Namiesto záveru

Alfonz Bednár je pokladaný za intelektuálneho, nie „ľudového“, nie čitateľsky priateľského spisovateľa. V šesťdesiatych rokoch toto postavenie relativizovala spisovateľská účasť na úspešných projektoch *Slnko v sieti* (1962), *Organ* (1964) a *Tri dcéry* (1967) so Štefanom Uhrom a kameramanom Stanislavom Szomolányim, ktorý dokázal sugestívne vyjadriť aktuálny životný pocit hrdinov prostredníctvom nového dizajnu súvekeho mesta a dediny (*Slnko v sieti*), ale aj transcendentno-groteskného sveta „medzi“ dvoma svetmi v baladických *Troch dcérach*. Preto dosť prekvapivo vyznieva jeho vyjadrenie v rozhovore s Antonínom J. Liehmom z roku 1967, že si v Československu robíme o filme príliš veľké ilúzie: „Chceme, aby něco suploval, literaturu, lyriku, drama, filozofii. Ale co je to film? Pokleslé umění, jarmareční píseň, pokus podat v názornější formě něco, co už bylo. Film potřebuje prostou fabuli, prostý problém, a hlavně dokonalou techniku. (...)“ V ďalšej replike Liehm odporuje: „Měl jsem plná ústa námitek, ale omezil jsem se na jednu: Říkáte pokleslé umění, jarmareční píseň, a přitom děláte pravý opak. Napsal jste

39 HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantizmy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2005, s. 159.

40 Bílik, c. d., s. 449.

tří scénáře, a všechny se chovaly k filmu tak, jako by to bylo umění ryzí, od kterého očekáváte totéž, co od jiných. A hnaly ho právě na tu cestu.“ Bednár skepticky odpovedá: „Nu ano. Jsme bytosti rozporuplné. Mám ve filmu rád právě tu jarmareční píseň. A dělám pravý opak. Dobře. A co?“⁴¹

Pri tomto zdanlivom paradoxe chcem pripomenúť, že aj Northrop Frye zaradil romance a balady do tzv. tematickej literatúry a upozornil na rituálne a spoločenské analógie, ktorými prenikajú do spoločenského a skupinového spektakularizmu – najmä v komerčnom filme.⁴² Bednár si z obdobia písania dizertácie zapamätal takýto príklad: „Přitom se stala taková věc: jakýsi německý autor došel k tomu, že balada je nejplastičtější příklad, jak lze epikou vypovědět doslova všechno. Pořád jsem to nosil v hlavě, až jsem si jednou umnul, že se pokusím neesejisticky, ale příběhem, událostí, cosi a o čemsi vypovědět. Toho přesvědčení jsem se nevzdal dodnes: Človče, drž se příběhu a příběhem pověz, co máš na srdci. Řeč eseje mi je cizí, proto se bráním i rozhovorům.“⁴³ Bednárovo využitie balady súznie s Fryeovým chápaním, ale aj s domácim kontextom žánru, spojeným nielen s formálnymi stavebnými prvkami, ale aj s ľudským osudom. Bednárov podvratný spôsob využitia balady v „neludovom“ duchu v päťdesiatych a šesťdesiatych rokoch pritom korešpondoval s populárnymi schémami „jarmočnej“ recepcie, ktorým dokázal meniť schematické, socialisticko-realistické reprezentácie života na autentický život ľudí. Robil to iným spôsobom ako formujúci sa program „literatúry všedného dňa“, ale nemenej náruživý. Na margo situácie po prvej a druhej svetovej vojne glosuje, že ľudia boli akýsi veselší. „O první světové válce vznikly celé legendy. O druhé nic. S tou byl okamžitě spojen politický tlak, možná nutný, snad ne, to ukáže historie. (...) Vedle oficiálního optimismu smutek a deprese. (...) Proč je naše kultura plná utrpení? – Ale co má dělat? Když nebude dělat tohle, nebude k ničemu. Kultura je snad od toho, aby vyjadřovala utrpení a bránila člověka. Nebo ne?“⁴⁴ Táto latentná nespokojnosť päťdesiatych rokov s neprítomnosťou smútku sa v šesťdesiatych rokoch zmenila na jeho manifestáciu. Na prelome dekád ju môžeme identifikovať ešte ako agramatické naladenie, ktoré sa tvarovo prejaví v nasledujúcej dekáde.

41 LIEHM, Antonín J.: Rozhovor s Alfonzom Bednárom. In: *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 221.

42 Frye, c. d., s. 128 – 129.

43 Liehm, c. d., s. 213.

44 Tamže, s. 220.

248 **Pramene**

- BEDNÁR, Alfonz: *Sklený vrch a iné*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008.
- BEDNÁR, Alfonz: *3 scenáre*. Bratislava : Tatran, 1968.
- HORÁK, Jiří (ed.): *Výbor slovenskej poézie ľudovej II. Piesne lyrické*. Turčiansky Sv. Martin : Čítanie študujúcej mládeže, vydáva Matica slovenská, 1927.
- MEDVECKÝ, Karol A. (ed.): *Sto slovenských ľudových balád*. Sosbieral a upravil K. A. Medvecký. Bratislava : nákladom vlastným, 1923.
- Slovenské ľudové balady*. Balady zozbieral a štúdiu napísal Jiří Horák. Litografiami vyzdobil Vincent Hložník. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- ZAJAC, Peter (ed.): *Šibeničné piesne: nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť*. Bratislava : Tatran, 1990.

Literatúra

- BEDNÁR, Alfonz: Slovenská balada. Látky slovenskej tradičnej ľudovej balady. In: *Slovenský národopis*, roč. 44, 1996, č. 1, s. 63 – 73.
- BEDNÁR, Alfonz: Slovenská balada. Obsahová podstata a formálna stránka slovenskej tradičnej ľudovej balady. In: *Slovenský národopis*, roč. 44, 1996, č. 2, s. 188 – 201.
- BERNACKI, Marek – PAWLUS, Marta: *Slownik gatunków literackich*. Bielsko-Biala : PPU „Park“, 1999, s. 369 – 375.
- BÍLIK, René: O žánrových obaloch a žánrových jadrách. (K problematike funkcie westernovej/populárnej štruktúry v socialistickeo-realistických naratívoch.) In: *Slovenská literatúra*, roč. LX, 2013, č. 6, s. 445 – 454.
- BÍLIK, René: O „živom obraze.“ O intermedialnej podstate socialistického realizmu. In: *Česká literatura*, roč. 63, 2015, č. 2, s. 159 – 181.
- EJZENŠTEJN, Sergej: Dickens, Griffith a my. In: *Kamerou, tužkou i perem*. Praha : Orbis, 1961, s. 387 – 451.
- FRYE, Northrop: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
- HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin: *Romantismus a romantizmy*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2005.
- JAKOBSON, Roman: *Dialogy*. Praha : Český spisovatel, 1993.
- JAKOBSON, Roman: *Formalistická škola a dnešní literární věda ruská. Brno 1935*. Editor Tomáš Glanc. Praha, Academia, nakladatelství AV ČR, 2005.
- KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela III. (Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry)* Zredigoval a štúdiu napísal Alexander Matuška. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954.
- KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela V. (K dejinám slovenskej literatúry)*. Doslov napísal a zredigoval Alexander Matuška za redakčnej spolupráce Júliusa Pašteku, ktorý spracoval i poznámky. Text pripravil Ernest Marko. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.
- LETZ, Róbert: Prenasledovanie kresťanov na Slovensku v rokoch 1948 – 1989. In: *Zločiny komunizmu na Slovensku 1948:1989 I*. Prešov : Vydavateľstvo Michala Vaška, 2001, s. 67 – 335.
- LIEHM, Antonín J.: Rozhovor s Alfonzom Bednárom. In: *Generace*. Praha : Československý spisovatel, 1990, s. 200 – 221.
- MACURA, Vladimír: Balada. In: ZEMAN, M. (ed.): *Poetika meziválečné literatury*. Napsal kolektiv Ústavu pro českou a světovou literaturu ČSAV. Praha : Československý spisovatel, 1987, s. 13 – 32.
- MATUŠKA, Alexander: Doslov. In: KRČMÉRY, Štefan: *Výber z diela III. (Stopäťdesiat rokov slovenskej literatúry)*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1954, s. 325 – 337.
- MOCNÁ, Dagmar – PETERKA, Josef (eds.): *Encyklopedie literárních žánrů*. Praha – Litomyšl : Paseka, 2004.

- PRUŠKOVÁ, Zora: Alfonz Bednár – „iný“ autor. In: BEDNÁR, Alfonz: *Sklený vrch a iné*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 610 – 621.
- PRUŠKOVÁ, Zora: Kalendárium života a diela. In: BEDNÁR, Alfonz: *Sklený vrch a iné*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2008, s. 606 – 609.
- PRUŠKOVÁ, Zora: Skrytá identita „budovateľskej balady“ (Alfonz Bednár: Sklený vrch). In: *Slovenská literatúra*, roč. 53, 2006, č. 3 – 4, s. 200 – 207.
- ROBEK, A. – PETR, J. – URBAN, Z. (eds.): *Jiří Horák. Život a dílo. Sborník k devadesátinám akademika Jiřího Horáka*. Praha : Československá akademie věd, Ústav pro etnografi a folkloristiku, 1975.
- ŚLAWIŃSKI, Janusz (ed.): *Słownik terminów literackich*. Wydanie trzecie poszerzone i poprawione. Wrocław – Warszawa – Kraków : Zakład im. Ossolińskich Wydawnictwo, 1998, s. 56 – 57.
- SOŠKOVÁ, Jana: *Estetika Michala Greguša*. Prešov : Filozofická fakulta v Prešove, Prešovská univerzita, 1998.
- SVOBODA, Ludvík (ed.): *Encyklopedie antiky*. Praha : Academia, 1973.
- SCHNEIDER, Jan: Intermedialita: Malá vstupní inventura. In: SCHNEIDER, Jan – KRAUSOVÁ, Lenka: *Vybrané kapitoly z intermediality*. Olomouc : Univerzita Palackého v Olomouci, 2008, s. 5 – 15.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Dve storočia slovenskej lyriky. Obdobia – osobnosti – diela*. Bratislava : Tatran, 1979.
- VANOVIČ, Július: *Prozaik proti totalite. Prípady Alfonza Bednára*. Bratislava : Causa editio, 2003.
- VŽENTEKOVÁ, Eva: *Díptych Štefana Uhra Organ a Tri dcéry. Analýza ako východisko reinterpretácie*. Bratislava : FOTOFO, Stredoeurópsky dom fotografie, 2013.
- WHITE, Hyden: *Tropika diskurzu. Kulturné kritické eseje*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2010.
- ZAJAC, Peter: Tak jasne žiaria hviezdy, tak ľahko plynú Rýn... In: *Šibeničné piesne: nemecká, rakúska, švajčiarska balada od 9. storočia po súčasnosť*. Bratislava : Tatran, 1990, s. 275 – 282.
- ZAJAC, Peter: Underground, overground. In: *Fragment*, roč. 27, 2013, č. 4, s. 151 – 180.
- ZAMAROVSKÝ, Vojtech: *Bohovia a hrdinovia antických báji*. Bratislava : Mladé letá, 1969.