

Kategória hovoriacej ako súčasť naratívnej štruktúry vo vybraných básňach Maše Haľamovej

Romana Kališová

KALIŠOVÁ, R.: The category of the woman speaker as part of the narrative structure in selected poems by Maša Haľamová
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 72, 2025, no. 6, pp. 643-658

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2025.72.6.8>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3286-0796>

Open Access: Licensed under Creative Commons Attribution 4.0 (CC-BY 4.0)

Key words: narratology, lyric poetry, speaker, fictional world, 20th-century Slovak poetry, Maša Haľamová

The article analyses the category of the woman speaker in the poetry of Slovak poet Maša Haľamová (1908–1995). When analysing the narrative work of women poets, I use the term “woman speaker” instead of the more commonly used “female lyrical subject”, as it is less semantically loaded than “lyrical subject” in Slovak literary studies and more clearly emphasises the poem’s narrative dimension. “Woman speaker” is defined as the feminine form of the term “speaker”, i.e. the one who speaks in the poem and is part of the narrative structure of the poem. In the interpretations of three poems by M. Haľamová, the article applies the methods of literary narratology focused on lyric poetry. The core of the paper is an analysis of the position of the woman speaker in the context of modernist poetry, in the structure of the lyrical fictional world, especially with regard to the social situation of women at the time and their self-presentation in interaction with other characters. Methodologically, the article builds on the work of Miroslav Červenka and Lubomír Doležel in the field of narratology and the theory of fictional worlds. The aim is to show how the methods of literary narratology can be incorporated into traditional research on modernist poetry.

Kľúčové slová: naratológia, lyrika, hovoriaca, fikčný svet, slovenská poézia 20. storočia, Maša Haľamová

Poézia slovenských autoriek sa objavuje v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia na stránkach viacerých literárnych a kultúrnych časopisov (*Dennica, Slovenské pohľady, Elán, Živena, Postup, okrajovo Pero*).¹ Andrea Bokníková spomína v súvislosti s písaním slovenských poetiek dva knižné výbery – zborník z roku 1941 *Z mladej ženskej poézie*, ktorý zostavila Lea Mrázová, a antológiu Viery Prokešovej z roku 2001 *Snívali sa mi ruky tvoje. Lúboštné verše slovenských poetiek*, zahŕňajúcu celé 20. storočie (Bokníková 2017: 17–18). V dvoch vlastných antológiách, *Potopené duše* (2017) a *Po zaviatých stopách* (2025), A. Bokníková zároveň sumarizuje a zaplňa biele miesta poézie prvej polovice 20. storočia písanej ženami, s ťažiskom vo výbere esteticky hodnotných textov (Bokníková 2017: 15). V podobe čítaniek predstavuje tvorbu autoriek daného obdobia, prioritne tých, ktorým básne počas života knižne nevyšli (v prvej publikácii sú výnimkou Elena Kamenická, Sláva Manicová a Bela Dunajská, v neskoršej antológii Maruša Jusková a Mária Jančová).

Dobová recepcia poézie žien bola však aj iná. Napríklad literárny kritik Josef Dvořák hodnotil v roku 1928 vtedajšie ženské písanie na Slovensku ako takpovediac primitívne. V článku *Dva lyrické debuty* poukazoval na závislosť autoriek od inšpiračných zdrojov, na ich nepriebojnosť a neschopnosť zjsť do hĺbky problematiky (Dvořák 1928a).² Z tejto jednoliatej masy jednoduchšej poetiky však vynímal, podobne ako iní vtedajší kritici, Mašu Haľamovú (1908 – 1995).³

Vstup Maše Haľamovej do literatúry

Prvé dve knižné zbierky M. Haľamovej *Dar* (1928) a *Červený mak* (1932) sú – ako by po vzore Ivana Kraska – ťtle a akosi nedopovedané.⁴ Stanislav Šmatlák upozorňuje na kraskovský moment aj pri poetkinom následnom odmlčaní, keďže svoju ďalšiu a zároveň poslednú zbierku *Smrť tvoju žijem* vydala po viac než tridsiatich rokoch, v roku 1966, desať rokov po smrti manžela, ktorú v novej knihe výrazne tematizovala. S. Šmatlák tiež uvádza, že vstup M. Haľamovej do literatúry vyvolal rozruch nielen preto, že po Ludmile Podjavorinskej, prvej slovenskej poetke, ktorá v polovici deväťdesiatych rokov 19. storočia vydala knihu básní,⁵ sa opäť čitateľom verejne prihovárala žena poetka, ale aj pre vyzretý básnický

1 Autorky uverejňovali svoju tvorbu aj predtým, od konca 19. storočia. Tomuto procesu v rokoch 1910 – 1949 významne napomohlo vydávanie časopisu spolku Živena s rovnomeným názvom, ktorý v hojnej miere uverejňoval ženskú autorskú tvorbu.

2 Ide o článok na pokračovanie. Prvá časť sa týka debutu Maše Haľamovej, druhá časť, uverejnená hneď v nasledujúcom čísle, zbierky Joža Nižnánskeho *Medzi zemou a nebom* (Dvořák 1928b).

3 Na debut M. Haľamovej reagovali pozitívne aj Andrej Mráz, Andrej Kostolný a Ján Elen Bor. Podľa Ivce Hajdučekovej a Ivety Bónovej na zbierku kritickejšie reagovali Stanislav Mečiar a Rudo Brtáš (Hajdučeková – Bónová 2024: 75).

4 Vzťah M. Haľamovej k poézii I. Kraska dokladá aj archívny výskum I. Hajdučekovej a I. Bónovej. Sama poetka priznáva, že na začiatku jej písania a záujmu o poéziu sa jej osobne dotýkala Kraskova tvorba (Hajdučeková – Bónová 2024: 27–28). Báseň *Sekera v lese* akoby priamo nadväzovala na štruktúru a poetiku Kraskovej *Balady (Keď na deň zvonit' mali...)*.

5 S. Šmatlák označuje za prvú slovenskú poetku Ľ. Podjavorinskú na základe jej debutu *Z vesny života* (1895). Pri tvorbe tejto autorky upozorňuje aj na „dejovú fragmentárnosť“, prítomnú obzvlášť v neskorších epických básňach *Po bále* (1903), *Na bále* (1909) a *Prelud* (1915), ktoré mali v dobe vzniku pozitívny ohlas (Šmatlák 1999: 243–244). Práve príznačná epickosť jej tvorby je dôvodom, prečo sa v tejto štúdii nevenujem poézii Ľ. Podjavorinskej. Zameriavam sa tu na poéziu, ktorá je stále lyrická a vyznačuje sa určitou mierou narativity, čo je parameter, ktorý spĺňa práve poézia M. Haľamovej.

prejav (Šmatlák 1999: 332). Už spomínaný J. Dvořák upozorňoval na inšpiráciu M. Haľamovej českým prostredím, na motívy z poézie Jiřího Wolkra a Otokara Březinu, nie však v negatívnom zmysle doslovného preberania tendencií, ale cez tóny, ktoré u nej rozpoznal (Dvořák 1928a).

Krátko po vydaní debutovej zbierky M. Haľamovej uverejnil Andrej Kostolný v časopise *Slovenské pohľady* recenziu, v ktorej vyzdvihol hudobnosť poetkinho verša, no takpovediac infantilizoval prežívanie subjektu vyzdvihovaním „dievčenskosti“ jej poézie. Nachádza u nej spojivá s modernistickou baladou a v tejto súvislosti píše o „deji vnútornom“, ktorý je však pre neho stále lyrický (Kostolný 1928: 826).⁶

Hovoriaca,⁷ ktorú M. Haľamová v básňach vytvára, je do istej miery definovaná dobovým postavením ženy v spoločnosti a v partnerskom (mužsko-ženskom) vzťahu. Aj napriek tomu, že životné východisko a vtedajšia situácia hovoriacej, ktorá v jej troch básnických zbierkach vystupuje, je odlišná, poetika sebaaprezentácie a sebavnímania sa v celej autorkinej tvorbe v princípe nemení. Terminológiou Miroslava Červenku by bolo možné hovoriť aj o subjekte diela (Červenka 2005: 749), o hovoriacej, ktorej východiskovú pozíciu možno vyčítať z celej zbierky (a v danom prípade celej tvorby), a tak vytvoriť jednu kategóriu, ktorá následne v básňach sprostredkúva ten istý súbor vlastností a postojov. Aj napriek konvenčnej predstave ženy sa hovoriaca nestáva pasívnou múzou básnika ani jeho inšpiráciou, ale je sama konateľkou deja, jej názory a postoje sú rovnako dôležité ako postoje mužského partnera. Nevystupuje ako nečinná prijímateľka citových vyznaní, ale svoje city explicitne vyznáva. Jej život nerámcujú rozhodnutia partnera a aj vstup do lúboštného vzťahu je jej voľbou. Hnacou silou pre ňu nie je tlak spoločnosti, ale osobná vnútorná potreba, a jej dobrovoľným rozhodnutím je aj prijatie dominancie muža v manželstve. V manželstve zostáva odovzdaná: „A keď mi ich podal / silnou, mužskou / dlaňou, // nebola som ja viac / vlastných očí / paňou“ (Haľamová 1932b: 15), „Hej, mne je ľahko / za mojím milým / po stope“ (Haľamová 1932b: 12), „tak chvie sa žena / keď muž ju pohladí“ (Haľamová 1966: 34).

V štúdiu sa zameriavam na aspekt naratívности prítomný (viac alebo menej) v lyrickej tvorbe M. Haľamovej. Všímam si najmä tri prvky: 1. kategóriu hovoriacej ako sprostredkovateľky deja, ktorý sa odohráva alebo ktorý sa na pozadí básne už odohral, 2. kategóriu priestoru, ktorý sa pre smerovanie naratívnej zložky v básňach stáva určujúcim, a napokon 3. koncept prázdnych miest v naratívnej, nedopovedaných pasáží vytvárajúcich medzery. Za naratívnu zložku v lyrických básňach považujem naznačené rozprávanie, a to do takej miery, do akej

6 A. Kostolného spomínajú aj I. Hajdučeková a I. Bónová v súvislosti s osobným životom poetky. Ich archívny výskum dokladá, že A. Kostolný sa opakovanne, no neúspešne pokúšal o priazeň M. Haľamovej. Táto mu napokon venovala básne v debutovej zbierke takpovediac z donútenia, aby upokojila jeho intenzívne prejavované trápenie z odmietnutia (Hajdučeková – Bónová 2024: 97–100). V súvislosti s „dejom vnútorným“ by bolo možné uvažovať o mentálnych procesoch, zachytených v lyrickej básni, odkazujúc na prežívanie subjektu. Už len fakt, že samotné prežívanie bolo recenzentom označené pojmom „dej“, vypovedá o dynamickosti poézie M. Haľamovej.

7 Pri uvažovaní o naratívnej tvorbe poetiek namiesto pojmu „ženský lyrický subjekt“ uprednostňujem pojem „hovoriaca“, ktorý spresňuje vzťah subjektu k naratívite textu. Pojem „hovoriaca“ definujem ako ženskú podobu pojmu „hovoriaci“. Odkazuje na tú, ktorá v básni hovorí a je súčasťou naratívnej štruktúry básne.

646 to lyrickosť básní povoľuje. Pri lyrike M. Haľamovej teda nie je možné hovoriť o komplexnosti naratívnych situácií – väčšina zo spomínaných a z interpretovaných básní disponuje iba niektorými zložkami naratívu. S konceptom udalosti pracujem nielen ako so zmenou v rámci diania, ale aj so zmenou na mentálnej úrovni (zmenou v myslení, spomienkach, zmenou výpovede). Pri interpretačnej práci vychádzam z postupov transgenerickej naratológie, teda naratológie aplikovanej na lyrickú poéziu, ktorú výrazne formuje takmer celoživotný výskum Petra Hühna (Hühn – Sommer 2013 [2012] [online]).

Maša Haľamová: Zo sanatória (1925)

Báseň *Zo sanatória* je prvou publikovanou básňou M. Haľamovej. Vyšla v roku 1925 v časopise *Slovenské pohľady* pod pseudonymom Zornička (Haľamová 1925: 384-385). Zobrazuje interakciu medzi dvoma neznámymi v sanatóriu, ktorí sa síce nikdy nevideli, no celé dni počujú kašeľ toho druhého niekde za stenou vlastnej izby. Obaja sú pacientmi, každý na inom poschodí, prepojení podobným zdravotným stavom – chorobou, na základe ktorej medzi nimi vzniká pocit spolupatričnosti. Zvrat v dianí nastáva v momente, keď sa jeden z nich prestane ozývať. Medzi hovoriacou a lekárom prebehne krátky rozhovor, v ktorom lekár ženu informuje, že pacient musel odcestovať, aby si vyriešil isté povinnosti. Zároveň o ňom hovorí v mužskom rode, čo je prvý signál, že pacientom je muž. Hovoriaca následne prosí lekára, aby po jej smrti neodbil ostatných pacientov rovnakým klamstvom.

Báseň sleduje určitú naratívnu líniu. Text, ktorý možno definovať ako lyrický, pôsobí zároveň ako vyrozprávanie príhody, odohráva sa na jednom mieste, v krátkom časovom úseku, podrobne zachytáva jednu situáciu rozhovoru. Pevné ukotvenie v časopriestore podporuje jednu zo základných kategórií narativity – pojem *tellability*, čiže miery, do akej je vôbec niečo vhodné na prerozprávanie (Baroni 2014 [2011] [online]). Ivica Hajdučeková a Iveta Bónová si v monografii venovanej tvorbe M. Haľamovej pri tejto básni všímajú reprezentáciu dejovosti na jazykovej úrovni: upozorňujú na slovesné tvary 1., 2. a 3. osoby singuláru, 2. osoby plurálu v prezente a 3. osoby singuláru v präterite: „A vošiel lekár, vždy usmievatý, / pýtam sa ho, kde je?“ (Hajdučeková – Bónová 2024: 141; Haľamová 1928: 36). Ústrednou časťou básne je udalosť, počas ktorej nastane zmena nezvratná a relevantná pre ďalšie pokračovanie textu. Nevyhnutnosť smrti je vyobrazená prostredníctvom milosrdnej lži, ktorou má byť hovoriaca ochránená pred krutou pravdou.

Fikčný svet básne je priestorovo rámcovaný dvoma poschodiami sanatória. Prostredie je v zásade určujúce: pacient, s ktorým hovoriaca komunikuje prostredníctvom kašľa, je nad ňou, bližšie k nebu. I. Hajdučeková a I. Bónová opakovane zdôrazňujú duchovnosť poézie M. Haľamovej.⁸ Smrť akoby sa v tejto básni asociovala so samotnou posmrtnou existenciou duše, s nebom v doslovnom aj metaforickom zmysle, predznamenáva ju už priestorovo vyššie umiestnenie pacienta, následne kašeľ, metaforicky stúpajúci smerom nahor.

8 I. Hajdučeková a I. Bónová za východisko považujú konfesijnú orientáciu autorky (Hajdučeková – Bónová 2024: 107; podobne Harpán 2009: 124). Aspektu duchovnosti sa venujú dlhodobo, v parciálne publikovaných štúdiách aj v monografii *O lyrickom triptychu Maše Haľamovej* (2024).

Modlitba, ktorú vyslovuje hovoriaca, sa vznáša „hore, hore...“ (Haľamová 1928: 35), kam sa jej hlas po osamotení iba „prediera“: „Smutné sólo dralo sa hore len“ (Haľamová 1928: 35). Prostredie, v ktorom hovoriaca existuje, je zároveň stiesňujúco uzatvorené štyrmi stenami jednej izby. Nemožnosť pohnúť sa a opustiť tento priestor ju stavia do pozície absolútneho a nedobrovoľného podvolenia sa lekárovi, osudu, Bohu. Svet, ktorý hovoriaca vytvára, je tiež limitovaný: ako s odkazom na uvažovanie Martina Heideggera uvádza Tomáš Horváth, subjekt (v tomto prípade hovoriaca básne) má uprostred textu centrálnu pozíciu a svet je iba natoľko, nakoľko sa ukazuje jej samotnej (Horváth 2016: 11).

Takmer úplná absencia vizuálnej zložky exponuje auditívne prejavy: kašeľ, ktorý od prudkých záchvatov prechádza do tichého sipotu, modlitba, hlasy hovoriacej a lekára v rozhovore, posledný vzdych nad mŕtvym: „Odcestoval... / Bože! Ó, Bože!!!“ (Haľamová 1928: 37). I. Hajdučeková a I. Bónová si všímajú hudobnú lexiku, ktorá melodicky sprevádza celú básne: akord, dueto, súzvuk, sólo (Hajdučeková – Bónová 2024: 141). Neschopnosť vidieť – a v dôsledku toho aj vedieť, čo sa deje o poschodie vyššie – robí sluch dominantným zmyslom vnímania hovoriacej, cez ktorý následne sprostredkúva aj celú príbehovú líniu. Táto poloha však pre M. Haľamovú nie je príznačná. Jej poézia je oveľa viac vizuálna a haptická. A. Bokníková upozorňuje popri vizuálne uchopených prírodných motívoch aj na synekdochické zobrazenie tela a dotyku: zvláštnu pozornosť venuje dlaniam ako symbolu nehy a prejavenia citu (Bokníková 2010: 21-22).

„Odišiel, odcestoval, súrna povinnosť to
asi...
on iste príde späť,
keď povinnosť vyrovná si...“ (Haľamová 1928: 36).

Hovoriaca je pacientkou úplne odkázanou na informácie sprostredkované lekárom. Ústrednú časť básne tvorí rozhovor s ním a jej rázne odmietnutie milosrdnej lži. Lubomír Doležel hovorí o takzvaných fikčných faktoch. Podľa neho informácie, ktoré sa o fikčnom svete z textu dozvedáme, sa dajú rozdeliť do dvoch skupín: do pásma rozprávača a do pásma postáv (v Doleželovej terminológii ide o er-formu rozprávania/ich-formu rozprávania a fikčné entity). Pri er-forme, teda pri vševediacom (auktoriálnom) rozprávačovi, je jednoduché rozlíšiť fikčný fakt (pravdivú informáciu, ktorá konštituuje fikčný svet) od zavádzajúcej informácie. Prirodzene totiž veríme rozprávačovi, ktorý je „objektívny“, pretože nie je súčasťou deja. Pri básni však hovoríme o značne subjektivizovanej výpovedi, blízkej kategórii priameho rozprávača (ich-forma rozprávania). Tu L. Doležel poukazuje na nevyhnutnosť overenia dôveryhodnosti rozprávača v texte – a to napríklad tým, že v niektorej zo situácií prizná rozprávač vlastnú nevedomosť. Za predpokladu, že Haľamovej hovoriaca v básni *Zo sanatória* naozaj nedisponuje informáciou, čo sa udialo s pacientom ležiacim o poschodie vyššie, je nútená pýtať sa lekára. Týmto spôsobom, podľa L. Doležela, „preukazuje svoju svedomitosť a vymedzuje oblasť svojej overovacej autority“ (Doležel 2003: 157).⁹ Za

9 O problematike fikčných faktov tiež Fořt 2005: 83.

648 fikčný fakt teda považujeme informácie, ktoré vznikli úsudkom hovoriacej. Pre čitateľa je hovoriaca autoritou. Ak sa jej zdá, že lekár klame, tak to bude pravda, a smrť pacienta sa stáva fikčným faktom, informáciou, ktorej sa čitateľ rozhodne veriť. Spôsob, akým na jeho odôvodnenie reaguje, je príznačne modernistický: naberá skôr znaky monologickej v rámci pôvodne zamýšľanej dialogickej interakcie: „Čo vám je, pán doktor? / Vaše okuliare sú zarosené!“ (Haľamová 1928: 37). Výrazným gestom však v rozhovore zostáva sebaaprezentácia hovoriacej ako neústupnej ženy, ako osoby, ktorej nestačí milosrdná lož a ktorá je schopná a dostatočne silná na to, aby prijala pravdu. Zrovnoprávňuje teda samu seba v asymetrickom rozhovore, kde lekár disponuje informáciou, ktorú sa pred ňou rozhodne zatajiť. Koncept milosrdnej lži, ktorá mala pacientku ochrániť, zapôsobí opačne. Východisko jej reakcie môže mať takisto pôvod v duchovnosti a určitej spiritualite Haľamovej hovoriacej. Pokojne prijať smrť ako niečo nevyhnutné je priamy odkaz na vieru v posmrtný život.

Interakcie, v ktorých sa aktérka ocitá, sú však obmedzené. Okrem spomínaného lekára je tu už len neznámy pacient, ktorého vlastne vôbec nevidí, a jediným spôsobom komunikácie a znakom prítomnosti toho druhého je len ich spoločné výrazné kašľanie. Spája ich podobný priebeh choroby: „náš súzvuč kašľov dutých, / modlitba naša...“ (Haľamová 1928: 35). Fakt, že nič iné o pacientovi z vyššieho poschodia ako čitateľa nevieme, vytvára do určitej miery v naratívne básne prázdne miesto.¹⁰ To, ako vyzerá, aké má charakterové vlastnosti, či tiež vníma pacientku z nižšieho poschodia ako spolubojovníčku v chorobe, sa pre naratív básne stáva irelevantné. Thomas Pavel a Horace Porter Abbott pracujú s hypotézou, že v modernistických textoch stúpa počet prázdnych miest a jedným z dôvodov môže byť aj dobový pocit spoločensky podmienenej nestability, ktorá sa následne prejaví vo fragmentárnosti diela (Pavel 2012 [1986]: 145-155; Abbott 2008: 98-99). V prípade básne M. Haľamovej prázdne miesta ani nie je nutné čitateľsky dopĺňať. Okolnosti týkajúce sa smrti pacienta sa aj samotná hovoriaca dozvedá sprostredkované a, navyše, iba náznakovo. Opäť tu narážame na tvrdenie, že svet je len potiaľ, pokiaľ sa zobrazí hovoriacej, a čo je nám ona ako rozprávačka schopná poskytnúť. Takáto podoba využitia prázdnych miest v lyrike sa v prípade M. Haľamovej stáva takpovediac modernistickou konvenciou, niečím, čo je prirodzene prítomné vo veľkej časti modernistickej tvorby. Básnici niekedy aj prostredníctvom interpunkcie signalizujú nielen nedopovedanosť, ale aj medzeru uprostred naratívu. (Aj preto Ján Zambor pri interpretácii poézie I. Kraska zameral pozornosť na interpunkčné znamienka, tri bodky a pomlčky; Zambor 2016.) Interpunkčnými medzerami sa vyznačuje aj báseň *Zo sanatória*: obsahuje štrnásťkrát dve bodky vedľa seba (vo funkcii trojbodky) a jednu pomlčku.

Báseň síce zachytáva naratívnu udalosť sprostredkovanú hovoriacou, nejde však o typický naratívny nečakaný zvrät v zaužívanom chode sveta, v sekvencii predpokladaného deja. Prostredie sanatória určuje tón a mentálne na-

10 Problematikou prázdnych miest v naratívoch fikčných svetov sa zaoberal rad teoretikov, hlavne od sedemdesiatych do deväťdesiatych rokov 20. storočia, medzi inými ide najmä o autorov ako L. Doležel, Umberto Eco, Thomas Pavel či Marie-Laure Ryanová. Rôzne prístupy ku koncepcii prázdnych miest (nielen v naratológii, ale aj vo fenomenológii, v estetike a semiotike) podáva Jan Tlustý v knihe *Přilíh hluchá prázdnota* (2022).

stavenie pacientov, pre ktorých sa v procese liečenia stáva myšlienka na smrť akoby až prirodzenou. Tu je možné aplikovať aj princíp „minimálnej odchýlky“ Marie-Laure Ryanovej, ktorá hovorí, že fikčný svet diela rekonštruujeme podľa vlastných vedomostí a skúseností zo sveta aktuálneho, ak nám fikčný text nepovie inak. Ako čitatelia teda môžeme predpokladať, že pri liečbe ťažkej choroby nie je úmrtie pacienta celkom nereálne (Ryan 1991: 51). Udalosť, ako ju chápe naratológia, sa však obvykle spája so zmenou stavu, ktorá je náhla a nepredvídateľná (Hühn 2010: 4), čo o zobrazenej udalosti v básni M. Haľamovej je možné tvrdiť iba čiastočne.

Spôsob opisu prostredia („z balkóna o poschodie nado mnou vyššie“, Haľamová 1928: 35), popis deja, prostredníctvom činnostných sloviess („chraplavý ozýval sa kašeľ“, Haľamová 1928: 35; „a vošiel lekár, vždy usmievavý“, „ret naučený milo sa pousmeje“, Haľamová 1928: 36) aj priama reč či jej parafráza („pýtam sa ho, kde je?“, „Odišiel, odcestoval, súrna povinnosť to asi...“, Haľamová 1928: 36; „Čo vám je, pán doktor? / Vaše okuliare sú zarosené“), umiestnené v naratívnej štruktúre básne, evokujú prozaický žáner. Na úroveň lyrickej výpovede však udalosť umiestňuje prioritne množstvo naratívne prázdnych miest, miest nedourčenosti, ktoré robia naratívnu líniu eliptickou: pacienta, ktorý leží v sanatóriu o poschodie vyššie, nevidíme, nevieme, kto to je, ako vyzerá, medzi ním a hovoriacou nikdy neprebehne žiadny dialóg, nevieme presne povedať, čo sa s ním stalo a podobne. Výpoveď takisto disponuje aj neokázalou obraznosťou, jemne vsunutou uprostred zobrazenej udalosti: kašeľ „nakoniec v tichučkých akordoch zašiel“, „zakašľali sme v chmúrne dueto“, „Boh, zdá sa, nečuje šumieť to more / pokornej prosby“, „smutné sólo dralo sa hore len“ (Haľamová 1928: 35) či „ja odcestujem... / do domu nového...“ (Haľamová 1928: 37).

Pri básni M. Haľamovej možno uvažovať aj o texte Jaroslava Seiferta *Děti z předměstí* (zo zbierky *Město v slzách*, 1921), ktorý rovnako tematizuje motív nemocnice a interakciu s lekárom.

„V nemocničním sále,
kde opatrovnice tančejí jako tanečnice
mezi lahvičkami s lebkou a meči
a mezi plameny bolesti,
stáli jsme do póla nazí a bledí jako křída
my chlapi z předměstí“ (Seifert 1948: 24).¹¹

Aj napriek tomu, že Seifertova raná tvorba je v porovnaní s poéziou M. Haľamovej výraznejšie sociálne angažovaná, v prípade tejto básne nemožno úplne hovoriť o kolektívnom prežívaní. Hovoriaci sa tu nesústreďuje na sociálny či triedny rozmer, ale skôr na individuálnu skúsenosť v lyrickej výpovedi. Takáto pozícia hovoriaceho v básni posúva text z roviny spoločenskej angažovanosti do intímne ladeného rozprávania.

11 Báseň J. Seiferta *Děti z předměstí* citujem podľa 4. vydania zbierky *Město v slzách* (1948).

„Prišiel k nám doktor s čiernymi brýlemi,
pod nimiž úsměvy hasly,
(byly to brýle mámení,
možná, že zlé též znamení)
pod tíhou našich pohledů se jeho ruce třáslly
a byl smuten“ (Seifert 1948: 24).

Hovoriacim je chlapec, ktorý síce patrí do širšej skupiny chudobných, bledých chlapcov v nemocnici, no báseň reflektuje jeho vlastné vnímanie situácie. Chápe lekára ako autoritu, rozumie jeho smútku, ktorý pramení zo životnej situácie mladých ľudí v nemocnici. Báseň končí prehovorom lekára, ktorý by, rovnako ako v básni M. Haľamovej, mohol byť definovaný ako milosrdná lož:

„Víte, hoši,
vy všichni musíte být zase zdraví,
aby až na ulicích světa ten veliký koncert bude,
mohli jste všichni hráti z partitury rudé
revoluční symfonii!“ (Seifert 1948: 24).

Spoločným východiskom oboch básní je situovanie hovoriaceho/hovoriacej do prostredia liečebného zariadenia. Toto východisko stojí na počiatku jemného naratívneho rozvíjania básní, ktoré zachytávajú najmä priestorové súradnice, následnú interakciu pacienta s lekárom a napokon aj určité emocionálne prežívanie postáv. Najbližší priestor, teda jeho naratívny rámec, je pre báseň a vzťah medzi postavami určujúci. Definuje asymetriu vo vzťahu lekár – pacient. Haľamovej hovoriaca/žena vstupuje do interakcie so sebavedomým odhalením lekárovho klamstva, Seifertov hovoriaci/chlapec je vo svojej biednej situácii úplne podvolený lekárskeho úkonom. Kým u Haľamovej lekárovi „zaslzia oči“, u Seiferta lekár už prichádza do izby „smutný“. Emocionálne prežívanie lekára vnáša lyrickosť do naratívu básne, ktorá sama osebe pôsobí viac príbehovo než lyricky. Zaujímavým aspektom je aj auditívnosť: M. Haľamová pracuje so zvukmi na lexikálnej rovine (akord, dueto, súzvuk, sólo), J. Seifert redukuje zvuky na úroveň hlások, pri vychudnutých rebrách mladých chlapcov, mužov („na struny žeber tíše hrál / a zpíval : / e – a – d – g – / g – d – a – e –“).

Pri porovnaní dvoch básní, ktoré boli uverejnené v blízkom čase, je možné všimnúť si, ako sa k hovoriacemu/hovoriacej správajú iné postavy. Keďže ide o podobne definovaný vzťah v podobne definovanom prostredí, interakcia, v ktorej si Haľamovej hovoriaca od lekára vypočuje milosrdnú lož, aby ju uchránil od smútku, sa líši od prehovoru, ktorý Seifertov lekár venuje hovoriacemu v jeho básni. Apeluje, povzbudzuje, či už milosrdnou lžou, alebo realitou. Mladí muži v Seifertovej básni musia vyzdraviť, zosilniť, kým žena je u Haľamovej chránená.

Maša Haľamová: Za matkou (1930)

Smrť – tentoraz blízkej príbuznej – ako udalosť zobrazuje M. Haľamová aj v básni *Za matkou*. Po prvýkrát bola publikovaná v *Slovenských pohľadoch* v roku 1930 (Haľamová 1930: 577), knižne vyšla v zbierke *Červený mak* (Haľamová 1932b:

29-30). Smútok zo straty matky spracúva autorka vo viacerých básňach svojich kníh, no väčšina z nich je skôr zameraná na jej vlastné prežívanie. Báseň *Za matkou* venuje pozornosť osobe matky: aký je jej prvý kontakt s novonarodenou dcérou, ako pokorne prijíma svoj údel, ako ďakuje Bohu, teší sa a ako už nestihne dostať naspäť lásku, ktorú dáva novorodeniatku.

„Keď ma moja matka
pod srdcom počala,
žila veľkú bolesť
a šla pokorne
nesmiernym smútkom“ (Haľamová 1932b: 29).

Práve smútok reflektuje prostredníctvom naratívneho postupu, dejová sekvencia je však emočne zaťažená – začína počatím nechceného dieťaťa („pod srdcom počala, / žila veľkú bolesť“) a končí matkinou smrťou. L. Doležel hovorí o zložitej činnosti opísanej sledom minimálnych akcií a ako príklad uvádza parataktický výpočet činností a stavov, ktoré sú radené chronologicky a jednotlivé slovesá majú rovnakú dôležitosť pre význam deja.¹² (V básni M. Haľamovej sú to slovesá počala, žila, šla, prijala, poďakovala, pritkli [rúčky], vyhnala [smútok], rozospievala sa, [všetko] dala, nepočkala, odišla.) Sú to slovesá súvisiace s pohybom, implikujú metaforické uchopenie života ako cesty, ktorá má svoj koniec. L. Doležel takisto uvažuje o vyústení naratívu do združenia akcie s koncovým stavom. Ten istý akt je tak zobrazený z dvoch rôznych uhlov pohľadu, najprv ako akt, následne ako stav, ktorý je jeho výsledkom, čo vytvára (nie v negatívnom zmysle slova) určitú významovú redundanciu (Doležel 2003: 57).¹³ V analyzovanej básni je to záver: „Odišla s tvárou krásnou“ a „pokorná v smrti dverách“ (Haľamová 1932b: 30).

Lexika v básni *Za matkou* odkazuje na intenzívne prežívanie smútku, ani nie tak hovoriacej, teda dcéry, ako skôr matky. Smútok je explicitne formulovaný: „žila veľkú bolesť“, „a šla pokorne / nesmiernym smútkom“, „prijala ma ticho“, „vyhnala smútok zo srdca“, „pokorná cestou života, / pokorná v smrti dverách“. Matku takto zobrazuje ako hľbavú, pokojnú a zbožnú ženu. Smútok, ktorý si so sebou jej postava nesie, po jej smrti prechádza na hovoriacu, ktorá intenzívne prežíva bolesť z matkinej neprítomnosti v dôležitých životných momentoch. „Chybí mi ruky matkine / a slová požehnané“ (báseň *Svadobná*, zbierka *Červený mak*; Haľamová 1932b: 31). V zbierke *Smrť tvoju žijem* (1966) smútenie za matkou nahrádza smútok za milovaným manželom a pre túto zbierku sa stáva kľúčovým.

12 L. Doležel uvádza príklad podobného postupu pri próze Ernesta Hemingwaya *The Big Two-Hearted River* (Veľká rieka s dvoma srdcami, 1925): „[Nick] vyndal z rance sekeru a odsekl dva vyčnávajúce kořeny... Uhladil písčitou pôdu... Rozprestrel své tři prikrývky. Jednu složil nadvojato, přímo na zemi. Dvě další prostřel navrch“ (Hemingway 1978: 192; Doležel 2003: 57).

13 Mohlo by sa zdať, že v próze E. Hemingwaya ide o čosi iné, prioritne o popis konkrétnej činnosti, nie o súhrn životných pocitov a stavov. Naratívne línie sa však stretávajú v rovnakom vyústení, a to práve v kombinácii aktu a dosiahnutého stavu: „Nick si lehl do stínu“ / „Ležel na zádech“ (Hemingway 1978: 191; Doležel 2003: 57).

Postava matky je dôležitou súčasťou naratívu celej tvorby M. Haľamovej. Matka vystupuje ako vzor pokory, nehy a citlivosti. Postavu ženy matky poetka do veľkej miery idealizuje, podľa I. Hajdučekovej a I. Bónovej ju dokonca analogicky pripodobňuje k Panne Márii (Hajdučeková – Bónová 2024: 171). To, že hovoriaca stratila matku v útlom detskom veku, sa stáva fikčným faktom a zhoduje sa s faktom platným v aktuálnom svete Haľamovej života. Túto stratu nanovo výrazne pociťuje pri udalosti vlastnej svadby (báseň *Svadobná*; Haľamová 1932b: 31). Postava matky je prítomná na pozadí jej života, mlčky, ani nie tak v podobe spomienok, ako skôr vo forme predstáv. V podobnej pozícii predstavy zostáva aj vzťah medzi matkou a dcérou v básni *Za matkou*. Situáciu sprostredkúva tretia osoba stojaca úplne mimo diania. (Je totiž nemožné, aby šlo o prerozprávanie spomienky na vlastné počatie a narodenie samotnou hovoriacou.) Hovoriaca je síce v naratíve básne prítomná, no opisuje udalosti svojho vlastného príbehu, konštruované v podobe predstáv, nie prebiehajúceho fikčného diania. Takáto pozícia, v ktorej sprostredkujúci hlas a oči nepatria jednej a tej istej osobe, posilňuje naratívnu zložku v básni a ukazuje zobrazené udalosti vo vyššej miere ich komplexnosti. Uvedený prípad fokalizácie, keď sa osoba rozprávača nezhoduje s osobou fokalizátora, spomína napríklad Alojzija Zupan Sosič. Tvrdí, že ide o odlišné úrovne textu: kým rozprávač je umiestnený v naratíve príbehu, fokalizátor je v príbehu samotnom (Zupan Sosič 2022: 191). Z hľadiska rozprávania teda ide o podobu predstavy toho, aká minulosť mohla asi byť, situácie, ktoré však opisuje, tvoria príbeh samotný. Tieto dva aspekty sa navzájom dopĺňajú. Príbeh, ktorý sledujeme „očami“, je zložený z fikčných faktov (počatie hovoriacej, jej narodenie, smrť matky) a je doplnený o konkrétnu predstavu premietnutú do podoby naratívu básne.

Práca s auditívnou zložkou je aj napriek neprítomnosti verbálnej interakcie prítomná aj v tejto básni:

„vyhnala smútok zo srdca
a rozspievala sa
tichou a vďačnou piesňou...“ (Haľamová 1932b: 29-30).

Ticho je aj tu určujúcim prvkom, poukazujúcim na neprítomnosť blízkej osoby, či už ide o komunikačnú krízu, smrť blízkeho človeka, náhodného pacienta v sanatóriu či leitmotív straty manžela, ktorý je v poslednej zbierke M. Haľamovej ústredný: „Akou mierou bolesti / premeriam hluchý priestor, / čo ostal po tebe?“ (Haľamová 1966: 38).

Maša Haľamová: Sekera v lese (1928)

Báseň zaradená do debutovej zbierky *Dar* (1928) exponuje motív komunikačnej krízy. Je to báseň s podobným epickým pôdorysom, námetom, ktorý je možné odpozorovať aj v básni I. Kraska *Balada (Keď na deň zvonit' mali...)*, takmer až jeho naratívne schematickou podobou.¹⁴

14 Kraskova báseň zo zbierky *Nox et solitudo* (1909). Ďalej pracujem s textom uvedeným v *Súbornom diele Ivana Kraska I* z roku 1966 (editor Michal Gáfrik).

„Náš les, veselý, voňavý, šumiaci les,
do štvorcov mŕtvolne bielych zrúcali.
Keď sme sa k večeru šli spolu prejsť –
halúzky pod nohou krvácali . .

Stíchla posledná sekera –
smutným očiam sa vyšciera
holá pláň.

Prešli sme mŕtvym poľom,
s veľkým bôľom.
Ruky ochladli a stvrdla dľaň.

Bez šepotu stromov
vrátili sme sa domov
smutní a ustatí . .“ (Haľamová 1928: 20).

Báseň rozvíja dva naratívne plány, paralelne existujúce popri sebe. Prvou líniou je akt vyrúbania lesa a premena živého prírodného priestoru na mŕtve a prázdne miesto, ktoré je dôsledkom ľudského konania. Druhým naratívnym plánom je kríza komunikácie v partnerskom vzťahu. Po intenzívnom ľudskom konflikte nastupuje pocit prázdnoty v podobe rozľahlého priestoru, ktorý sa metaforicky prenáša aj na vyprázdnený citový priestor medzi partnermi. Dlane tvrdnú, strácajú schopnosť láskavého dotyku a stávajú sa protipólom metafory citu a nehy, ktorá je charakteristická pre Haľamovej tvorbu.

Poetka opakovane pracuje s auditívnym vnemom. Stíchla sekera, stíchlo rúbanie stromov, zavládlo absolútne a emočne zaťažujúce ticho. Motív ticha je v jej poézii častý („Tichosť je najkrajšia hudba“, Haľamová 1928: 38), no významovo je rôzne škálovaný: môže sa spájať so stratou milovanej osoby, s bolestným utrpením, partnerským konfliktom a ticho môže byť aj symptómom pokoja. V básni *Sekera v lese* má podobu emočného bremena: zaplňa priestor, ktorý spustol zásahom človeka. Bolesť subjektu je vyjadrená intenzívnym zvukom praskajúcich halúzok pod nohami, ktorý sa rozlieha v prázdnote miesta, kde kedysi existoval život. Praskanie je pripodobnené ku krvácaniu („halúzky pod nohou krvácali“) a je to jediný zvuk, ktorý zaznieva do ticha. Do vnímania okoliťého priestoru sú však intenzívne zapojené aj iné zmysly, čo poskytuje komplexnejší obraz: les, kým ešte bol, bol „veselý, voňavý, šumiaci“. Postupným vymenovaním troch pozitívne konotovaných vlastností hovoriaca evokuje harmóniu späť s horským prostredím, poukázaním na šum listov či veselo vnímaný spev vtákov, čím umocňuje krátke trvanie idyllickej atmosféry.

Hovoriacu, prechádzajúcu vyrúbanou pláňou, sprevádza ďalšia postava – partner. Jediným explicitne zachyteným vonkajším aktom je prechádzka

654 a následný návrat domov.¹⁵ Všetko ostatné dianie sa príznačne lyricky presúva do vnútra hovoriacej: vnímanie okolia, konfliktu vo vzťahu a konfrontácia s ničím prírodného prostredia, s vyrúbaným lesom. Ku konfliktu v záverečnej časti odkazuje jediný verš: „Ruky ochladli a stvrdla dlaň.“ Partnerský láskavý dotyk nahradilo ochladnutie citov, emocionálne ochladnutie sa pretavilo do telesného chladu. Dlaň stvrdla rovnako ako pri fyzickej práci so sekerou, v tomto obraze M. Haľamovej deštruuje nielen prírodu, ale aj emocionálnu blízkosť, a opäť tak potvrdzuje prepojenie medzi emočným a telesným stavom. Interakcia medzi postavami je minimálna, ide skôr o spoločnú koexistenciu v rovnakom časopriestore. Báseň končí explicitne, jednoduchým potvrdením stavu: „smutní a ustatí.“

Už názov *Sekera v lese* odkazuje na akt deštrukcie, ktorého dôsledky ovplyvnili priestor. Sekera v básni nefunguje iba ako nástroj, ale má symbolickú funkciu. Pod jej údermi padajú stromy a nastáva skaza: „veselý, voňavý, šumiaci les“ sa mení na „štvorce mŕtvolne biele“, na geometrizovanú a plochú krajinu. Motív sekery akcentuje moment, v ktorom prírodný priestor prestáva byť živým organizmom a stáva sa objektom po udalosti, ktorá sa už odohrala. Zvuk samotnej sekery v básni ani nezaznieva, zato sa vizualizujú následky jej práce: zrútený les, „mŕtvolne biele štvorce“ a „krvávajúce halúzky“. Takýmto spôsobom vystupuje sekera ako dominantný činiteľ narácie v básni, keď fatálnym a nezvratným spôsobom organizuje priestor výpovede. Hovoriaca spolu s partnerom sa nachádzajú v postkatastrofickej situácii. Prechádzajú zničenou krajinou a symbolicky aj „zničenou krajinou“ svojho vzťahu.

Určujúcim prvkom pre naratívne dianie sa stáva chôdza. Naznačuje pohyb, presun priestorom, ktorý bol (ešte nedávno) celkom iný, pozitívny a plný energie. Pohyb v priestore bývalého lesa sa mení na bolestný zážitok. Slovesá, ktoré hovoriaca používa na popis situácie, vytvárajú zároveň akýsi rámec: *zručali, prejšť, stíchla, vyškiera, prešli sme, ochladli, stvrdla, vrátili sme sa*. Zvýraznené slovesá sa týkajú dvoch vystupujúcich postáv v dianí, čo samo osebe vytvára pomyselný naratívny oblúk deja. Postavy vykročia z domu do priestoru a na konci básne sa vracajú späť, odkiaľ vyšli. Zmenilo sa však ich emočné naladenie – očakávaný pocit plnosti dojmov („veselý, voňavý, šumiaci les“) nahradili frustrácia a únava.

Modernistické ladenie a epický pôdorys básne zreteľne odkazujú na Kraskovu *Baladu* s incipitom „Keď na deň zvoníť mali...“. Podobne ako u Kraska, Haľamovej báseň *Sekera v lese* má baladický základ, v ktorom sa narácia výrazne oslabuje, lyrizuje. Báseň teda smeruje od konkrétneho príbehu k jeho vedomej lyrizácii. Obe básne tematizujú partnerský konflikt, ktorý namiesto hádky ústi do ticha. Obe básne sú situované do prostredia, kde už zásadná a ničivá udalosť prebehla. Kraskova báseň však nie je rámcovaná deštruktívnym aktom v prírode, nosnou udalosťou je samotný partnerský konflikt. Dana Hučková pri interpretácii Kraskovej *Balady* upozorňuje na absenciu prírodno-psychologického

15 Haľamovej báseň končí spoločným návratom domov, ktorý síce nie je harmonický, ale tým, že je spoločný, akoby naznačoval spoločne prežívané trápenie partnerov. Naopak, *Balada* I. Kraska končí v „záverečnej situácii osamenia“ (Hučková 2014: 290), pričom je náročné usúdiť, ktorý z partnerov sa trápí viac.

paralelizmu, na takmer absolútnu redukciu okolitého sveta (Hučková 2014: 287). Tam, kde I. Krasko znútorňuje analogický akt kráčania a takýmto spôsobom fikčný svet básne rámcuje duševné prežívanie, M. Haľamová necháva v popredí priestor a jeho situovanie uprostred fikčného sveta básne. Základný motív odcudzenia partnerov koncentruje v jedinom verši: „Ruky ochladli a stvrdla dľaň.“ Stvrdnutie dlane možno chápať ako metaforu znečistlivenia – emocionálneho aj telesného. Dľaň už nie je nositeľkou nehy, kontakt medzi partnermi je narušený. Súčasne ide o telesný prejav ťažkej práce s devastovaným priestorom. M. Haľamová tak prostredníctvom tohto detailu spája ekologickú a vzťahovú rovinu básne. U I. Kraska sa tento motív zosilňuje postupne na ploche celej básne, intenzívne sa však prejaví v označení partnerov „nesvojskí“, čo by mohlo indikovať „nie svoji“ (Hučková 2014: 289), teda odkazovať na stratu blízkosti partnera, alebo, v interpretácii Fedora Matejova, „keď človek akoby nepatrí sebe, keď je ‚nesvojí‘, ale možno zároveň otvorený inému“ (Matejov 2005: 157).

Na prepojenie poézie M. Haľamovej s tvorbou I. Kraska upozorňujú viacerí autori, napríklad Milan Pišút, ktorý poetku priamo zaraďuje do „pokraskovskej generácie“ (Pišút 1978: 5; Hajdučeková – Bónová 2024: 72). Interpretáciu Haľamovej tvorby cez prizmu jej vlastného života, biografických faktov, rozhovorov a zachovaných archívnych materiálov a paratextov (popri iných výkladových líniách) aktuálne ponúkajú I. Hajdučeková a I. Bónová. Týmto spôsobom odôvodňujú správnosť svojej interpretácie, pričom ako relevantné akcentujú aj Haľamovej vyjadrenia k vlastnej tvorbe. Opakovane tiež upozorňujú na jej vrúcny vzťah k tatranskej prírode a reflexie pobytu J. Wolkra v tatranskom prostredí, na ceste zo Smokovca do Tatranskej Polianky (Hajdučeková – Bónová 2024: 39–52).

Tvorivé písanie uprostred hôr reflektovala M. Haľamová v časopise *Elán* v roku 1932: v horách nachádza silu, počuje šumieť horu a to, čo ju najviac povzbudzuje v duši a motivuje k písaniu, je duchovnosť lesa. Tvorivý pobyt v Paríži hodnotila ako málo inšpiratívny, pretože jej tvorivá sila sa naplno prejavuje v horách: „Hory sú čisté a zduchovnelé ako tvár svätčova – a dolu dolina kúpe sa v slnci, sťa šťastné rozmarné decko. Nevdojak započúvam sa do šepotu hôr a k srdcu stúpa vlna. Vlna inšpirácie, posvätného citu“ (Haľamová 1932a: 2).

Prekrývanie biografických aspektov života autorky s fikčným svetom jej poézie poukazuje na nie celkom jasne vymedzenú hranicu medzi empirickým autorom a kategóriou hovoriaceho v básni. Opäť sa ponúka aplikácia kategórie M. Červenku „subjekt diela“, ktorý predstavuje hovoriacu básni v približne rovnakej výpovednej pozícii. Zároveň je však možné hovoriť aj o odlišnom východisku, než aké predpokladáme pri modernistickom subjekte, ktorý v prežívaní vzťahu ponúka výsostne dobovú mužskú perspektívu (Kraskovo partnerské odcudzenie, sebaovýčítka, Jesenského pohrdlivý tón voči ženskej postave v básňach *List starého mládenca po bále*, *Z výletu* a *Pri rozlúčke* z jeho debutovej zbierky *Verše*).

Haľamovej hovoriaca prináša nový významový rámec, ktorý zásadne ovplyvňuje spôsob prežívania aj artikulácie sveta. V tomto zmysle možno uvažovať v línii feministickej teórie Judith Butlerovej, podľa ktorej je subjekt nevyhnutne prepojený s rodom, keďže nevzniká mimo spoločensky regulovaných rodových noriem, ale práve prostredníctvom nich sa v texte stáva rozpoznateľným (Butler 1999: 3–5). J. Butler nadväzuje na esej Michela Foucaulta *What is an Author?* (Čo je autor?, 1977, české vydanie 1994), v ktorej M. Foucault argumen-

656 tuje, že autor nie je prirodzenou identitou, ale diskurzívnou funkciou. Táto funkcia vzniká v historickom a kultúrnom dobovom kontexte, a teda hovoriaci subjekt je následne výsledkom toho, ako je dobovo čítaný, aká je tradícia, čo sa v danom čase považuje za relevantné (Foucault 1977: 113-138). Dalo by sa teda uvažovať nad tým, že M. Haľamovú nie je možné vyčleniť z dobového kontextu a výpoveď jej hovoriacej čítať anachronicky. Prirodzene sa spája s postavením ženy v spoločnosti v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia a nevyhnutne naráža na bariéry, v ktorých sa, zvlášť v tematickej rovine a rovine sebaujedenia, pohybovala. Pokiaľ ide o historický a kultúrny kontext, z ktorého poézia vychádza, vstupujú do toho aj dobovo prevládajúce typy lyrickej výpovede a motívických rámcov. Keďže v prvej tretine 20. storočia boli charakteristikami ženskej poézie predovšetkým jemnosť vyjadrenia, nežnosť a citovosť, opakované vnímanie M. Haľamovej ako autorky poézie, ktorá je dievčenská, krehká a citlivá, možno chápať ako dobovo podmienené. To však skresľuje vnímanie ženského modernistického subjektu a vedie k interpretačným posunom. Namiesto komplexnej a viacvrstvovej výpovede sa výklad redukuje na úzku kategóriu „nevinnosti“ a „jemnej ženskosti“. Nálepka nevinnnej dievčenskej poézie sa v hodnotení tejto autorky opakuje už od prvých recenzií jej knižného debutu. Napríklad A. Kostolný nazýva vyznenie jej verša „uceleným obrazom panenskej belosti“ a „najnežnejšej ženskosti“ (Kostolný 1928: 827). Takéto čítanie podporuje rodovo stereotypnú interpretáciu poézie a do veľkej miery narúša jej komplexnosť a významovú plnosť, pretože môže prehliadať emocionálne, motívické i naratívne vrstvy, ktoré autorky do básní vkladali. Recepciu poézie písanej ženami takto redukuje na povrchnú replikáciu zaužívaných a automatizovaných náhľadov na ženy.

Záver

V rámci slovenskej poézie prvej tretiny 20. storočia, tendujúcej k modernizmu a disponujúcej (aspoň do určitej miery) naratívnymi prvkami, predstavuje tvorba M. Haľamovej skôr výnimku. Pre slovenskú modernistickú poéziu tohto obdobia je skôr príznačná nižšia miera narativity.¹⁶ Vystupuje v nej do popredia najmä duševný svet subjektu, čo má za následok absolútne znútorňovanie prežívaných udalostí. Tento aspekt je v poézii M. Haľamovej rovnako prítomný, pričom je však možné identifikovať aj rôzne stratégie výstavby naratívneho textu: na škále od explicitne vysloveného, no stále eliptického stvárnenia (báseň *Zo sanatória*) až po redukovaný naratív (básne *Za matkou* a *Sekera v lese*). Pre uchopenie a rozvíjanie naratívnej zložky v lyrike M. Haľamovej má značný význam kategória priestoru, či už v podobe priestorových rámcov, najbližšieho prostredia, do ktorého je báseň situovaná (poschodia v sanatóriu v básni *Zo sanatória*), alebo v podobe širšieho priestoru príbehu (prázdna pláň v básni *Sekera v lese*).¹⁷ Napriek vyššie rozoberaným naratívnym aspektom ide stále o lyrickú poéziu, narativi- ta teda zostáva vo fragmentárnej, vo väčšine prípadov dokonca len načrtnutej

16 Na rozdiel napríklad od českých modernistických autorov (František Xaver Šalda, O. Březina, Antonín Sova), kde je epický prvok výraznejšie prítomný.

17 Pri škálovaní jednotlivých častí priestoru pracujem s terminológiou, ktorú vo svojich prácach používa M.-L. Ryan (Ryan 2014 [2012] [online]).

podobe. Sekvencie deja, ktoré sú definovateľné ako viac či menej komplexné, formujú novšiu podobu lyrickej tvorby – a to takej, ktorá aj napriek zvnútorneniu ponúka zreteľnejšiu naratívnu líniu, čím otvára modernistické tendencie novým možnostiam vyjadrenia lyrickej výpovede.

Text je výstupom grantového projektu VEGA 2/0032/24 *Modernizmus a modernizmy. Variácie, tranzície, prieniky*. Zodpovedný riešiteľ: Mgr. Michal Habaj, PhD. Doba riešenia: 2024 – 2027.

Pramene

- HALAMOVÁ, Maša, 1925. Zo sanatória. *Slovenské pohľady*, roč. 41, č. 6-8, s. 384-385.
- HALAMOVÁ, Maša, 1928. *Dar. Básne Máši Haľamovej*. Bratislava: Literárny odbor UBS.
- HALAMOVÁ, Maša, 1930. Za matkou. *Slovenské pohľady*, roč. 46, č. 9, s. 577.
- HALAMOVÁ, Maša, 1932a. Cesta za inšpiráciou. *Elán*, roč. 3, č. 1, s. 2.
- HALAMOVÁ, Maša, 1932b. *Červený mak*. Praha: Leopold Mazáč.
- HALAMOVÁ, Maša, 1966. *Smrť tvoju žijem*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.
- HEMINGWAY, Ernest, 1978. *Povídky*. Preložili Radoslav Nenadál, Luba Pellarová, Rudolf Pellar, Jiří Valja a Jan Válek. Praha: Odeon.
- JESENSKÝ, Janko, 1905. *Verše J. Jesenského*. Liptovský sv. Mikuláš: Tlačou a nákladom Klimeša a Pivku.
- KRASKO, Ivan, 1966. *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok prvý. Poézia*. Na vydanie pripravil a komentár napísal Michal Gáfrík. Bratislava: Vydavateľstvo SAV.
- SEIFERT, Jaroslav, 1948. *Město v slzách*. Praha: Práce.

Literatúra

- ABBOTT, Porter H., 2008. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press. ISBN 978-05-217-1515-7.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea, 2010. K autoštylizáciám slovenských poetiek 20. storočia. In *Studia Academica Slovaca 39. Prednášky XLVI. letnej školy slovenského jazyka a kultúry*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 17-39. ISBN 978-80-223-2881-4.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea, 2017. *Potopené duše*. Bratislava: Aspekt. ISBN 978-80-815-1048-9.
- BOKNÍKOVÁ, Andrea, 2025. *Po zaviatych stopách*. Bratislava: Slovenské literárne centrum. ISBN 978-80-8119-161-9.
- BOR, Ján Elen, 1932. O poézii Maši Haľamovej. *Elán*, roč. 2, č. 6. s. 3.
- BUTLER, Judith, 1999. *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge. ISBN 0-203-90275-0.
- ČERVENKA, Miroslav, 2005. Fikční světy lyriky. In HODROVÁ, Daniela, ed. *Na cestě ke smyslu: Poetika literárního díla 20. století*. Praha: Torst, s. 713-766. ISBN 80-7215-244-0.
- DOLEŽEL, Lubomír, 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha: Karolinum. ISBN 80-246-0735-2.
- DVOŘÁK, Josef, 1928a. Dva lyrické debuty I. *Literární noviny*, roč. 2, č. 38 (21), s. 5.

- DVOŘÁK, Josef, 1928b. Dva lyrické debuty II. *Literární noviny*, roč. 2, č. 39 (22), s. 5.
- FOŘT, Bohumil, 2005. *Úvod do sémantiky fikčních světů*. Brno: Host. ISBN 80-7294-165-8.
- FOUCAULT, Michel, 1977. What is an Author? In FOUCAULT, Michel. *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews by Michel Foucault*. Translation Donald Bouchard and Sherry Simon. Ed. Donald Bouchard. Ithaca, NY: Cornell University Press, pp. 113-138.
- FOUCAULT, Michel, 1994. Co je autor? In FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie*. Preložil Petr Horák. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 41-74.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica – BÓNOVÁ, Iveta, 2024. *O lyrickom triptychu Maše Haľamovej*. Košice: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika. ISBN 978-80-574-0362-3.
- HARPÁŇ, Michal, 2009. Maša Haľamová. In SEDLÁK, Imrich, ed. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Martin: Matica slovenská, s. 123-124. ISBN 978-80-709-0945-4.
- HORVÁTH, Tomáš, 2016. *K poetike literárneho subjektu (modernizmus a okolie)*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1551-4.
- HUČKOVÁ, Dana, 2014. *Kontexty slovenskej moderny*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV – Kalligram. ISBN 978-80-8101-863-9.
- HÜHN, Peter, 2010. *Eventfulness in British Fiction*. Berlin – New York: De Gruyter. ISBN 978-31-102-1365-2.
- KOSTOLNÝ, Andrej, 1928. Maša Haľamová: Dar. *Slovenské pohľady*, roč. 44, č. 12, s. 826-828.
- MATEJOV, Fedor, 2005. *Lektúry*. Bratislava: SAP. ISBN 80-8874-615-9.
- MRÁZ, Andrej, 1928. Básnický dar. *Slovenský denník*, roč. 11, č. 294 (vianočné), s. 4.
- PAVEL, Thomas, 2012 [1986]. *Fikční světy lyriky*. Preložil Hynek Zykmond. Praha – Brno: Academia – Host. ISBN 978-80-200-2120-5.
- PIŠŮT, Milan, 1978. Lyrický triptych Maše Haľamovej. *Slovenské pohľady*, roč. 94, č. 8, s. 4-9.
- RYAN, Marie-Laure, 1991. *Possible Worlds, Artificial Intelligence, and Narrative Theory*. Indiana: University Bloomington and Indianapolis.
- ZUPAN SOSIČ, Alojzija, 2022. *A Theory of Narrative*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing. ISBN 978-15-275-8779-3.
- ŠMATLÁK, Stanislav, 1999. *Dejiny slovenskej literatúry II*. Bratislava: Národné literárne centrum. ISBN 80-88878-50-0.
- TLUSTÝ, Ján, 2022. *Příliš hlučná prázdnota*. Brno – Praha: Host – Ústav pro českou literaturu AV ČR. ISBN 978-80-275-1094-8.
- ZAMBOR, Ján, 2016. *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 978-80-811-9096-4.

Elektronické zdroje

- BARONI, Raphael, 2014 [2011]. *Tellability*. Dostupné online: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/30.html>
- HÜHN, Peter – SOMMER, Roy, 2013 [2012]. *Narration in Poetry and Drama*. Dostupné online: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/40.html>
- RYAN, Marie-Laure, 2014 [2012]. *Space*. Dostupné online: <https://www-archiv.fdm.uni-hamburg.de/lhn/node/55.html>

Mgr. Romana Kališová
Ústav slovenskej literatúry SAV, v. v. i.
Dúbravská cesta 9
841 04 Bratislava
Slovenská republika
E-mail: Romana.Kalisova@savba.sk