

## Umelecké literárne stratégie a interpretácia

(Ján Gavura)

### I.

Kľúčové slová interpretácie – zrozumiteľnosť a nezrozumiteľný – sa dostávajú v kontexte umeleckej literatúry do vzťahu, aký sa neopakuje pri komunikácii v nijakom inom štýle. Kým na jazyk práva, teológie či filozofie sa kladie podmienka čo najväčšej presnosti, dnešná požiadavka na moderné umenie je, aby presiahlo doslovnosť a otvorilo sa pre prijímateľa, ktorý môže takto vytvorené umenie ďalej dopĺňať. Pre umenie platia zdanlivo paradoxné axiómy – nezrozumiteľný neznamená neprijateľný – alebo – aj nezrozumiteľné má svoj zmysel a význam – axiómy, ktoré by v prípade platnosti v iných oblastiach úplne rozvrátili právny, vzdelávací či náboženský systém.

Naše ďalšie uvažovanie budeme smerovať na hľadanie v prostredí slovesného umenia, konkrétnejšie v básnickom jazyku, ktorý sa k slovu, primárne určenému na formulovanie a sprostredkovanie myšlienok, správa skutočne extrémne. Na úvod treba pripomenúť, že umenie a poézia nebola vždy v takomto vyhrotenom postavení voči čitateľom a aj to, že literárna teória presne zmapovala miesto a čas zlomu, odkedy možno sledovať nové nároky na poéziu.

V päťdesiatych rokoch Roland Barthes vo svojom výskume indikuje dva štýly písania, tzv. klasické a moderné písanie poézie, medzi ktorými zisťuje priepastný rozdiel. „Klasická poézia sa pociťovala iba ako ozdobná variácia Prózy, plod *umenia* ako remesla (teda techniky),“ hovorí Barthes: „nikdy ako iná reč či ako produkt zvláštnej senzibility. „Poetický“ neoznačuje za klasických čias nijakú zvláštnu citovosť, nijaký oddelený svet, ale len určité zafarbenie slovnej techniky, techniky „vyjadrovania sa“ podľa krajších, teda aj spoločenskejších pravidiel... Moderná poézia sa stavia do protikladu ku klasickému umeniu rozdielom, ktorý zachvacuje celú štruktúru reči a nenechá týmto poéziám nijaký iný spoločný

bod, len rovnaký sociologický zámer<sup>1</sup>.

Celá váha modernej poézie sa prenáša na „Slovo“, ktoré Barthes píše s veľkým začiatočným písmenom. Toto *Slovo* atakuje vzťahy medzi slovami, obmedzuje ich, aby väčšmi vynikla jeho absolútna povaha. To, čo spája slovo k slovu nazýva Barthes „tmavý tieň reflexov najrôznejšieho pôvodu“, a ten, ako to môžeme uznať, sa v nijakom prípade nepribližuje syntagmatike, ako ju poznáme z iných, bežných typov a štýlov komunikácie. Slovo sa oslobodzuje, prehlbuje svoj paradigmatický rozmer, stáva sa nádobou všetkých potenciálnych významov, ktoré vstupujú do vzťahov s inými, rovnako mnohovýznamovými slovami, dokonca aj v časových súvislostiach ako minulé a potenciálne budúce významy. V takejto podobe podľa Barthesa môže slovo jestvovať len „v slovníku alebo v poézii“. Barthes svoje pozorovanie završuje viacznačne: „Hlad po Slove, spoločný pre celú modernú poéziu, robí z poetického prehovoru hrozný a neľudský prehovor. Ustanovuje diskurz plný dier a plný svetiel, plný neprítomností a prehnane výživných znakov, bez predvídania a stálosti zámeru a teda natoľko v protiklade k spoločenskej funkcii reči, že jednoduchý únik k nesúvislému prehovoru otvára cestu všetkým Nadprirodám“<sup>2</sup>.

Predel medzi klasické a moderné písanie kladie Barthes do posledných dvoch dekád 19. storočia a za tvorcov zmeny označuje estetiku francúzskych symbolistov. K rovnakým záverom prichádza Czesław Miłosz v historickej úvahe, kde tvrdí: „Nová poezie se rodí z hlubokého sváru... V poezii proklamuje bohéma svůj nesouhlas a proti průměrným smrtelníkům čili měšťákům se snaží postavit jinou, vlastní stupnici hodnot, ba dokonce jiný šat, rozděluje lidi na vyvolené, hodné toho, aby dosáhli svátosti umění, a ony obyčejné lidi z ulice.“ „Symbolisté přicházejí na nápad básně jako autonomního, soběstačného celku, který už nevypovídá o světě, ale existuje m í s t o světa,“ potvrdzuje Miłosz<sup>3</sup> novú situáciu, v ktorej sa ocitá poézia a s ňou aj nové nároky ako viesť komunikáciu. Vzťah básnikov a ich „veľkej ľudskej rodiny“ sprevádza antagonizmus a formuje sa „priepast“<sup>4</sup>.

Rozdiel v písaní priniesol do literárnej komunikácie nový rozmer. Na jednej strane exkluzívnosť, na druhej strane pre talentovaných čitateľov možnosť novej bohatšej recepcie. V barthesovských „dierach“, ale aj prehustených „koncentrátoch“ významov sa ukrýva príležitosť na vloženie sa čitateľa, individuálne zavŕšenie textu v rámci významového potenciálu *textu*, ktoré sa takto mení na *dielo*<sup>5</sup>.

Stret „básnikov“ a vyčlenenej „ľudskej rodiny“, o ktorom hovorí Miłosz, sprevádza od onoho historického okamihu vzájomné neporozumenie a vyrovnat' sa s ním museli autori na začiatku dvadsiateho storočia aj básnici o sto rokov neskôr. Ako neporozumenie vyzerá si môžeme prečítať v liste prvého moderného slovenského básnika Ivana Krasku z 2. 11. 1911. Svojej snúbenici sa sťažuje, že kňazi kritizovali jeho báseň *Balada o smutne panej, ktorá umrela*. Nielenže básni neporozumeli, ale prisúdili jej úplne opačný význam: „Ale jemu [tomu kňazovi, pozn. J. G.] je nemravná, lebo jej chudák nerozumie,“ citujeme z listu: „Podľa neho, vlastne aby jej on rozumel, malo byť na konci zjavné mravné poučenie. Ale tak sa píše pre deti, ktoré medzi riadkami nevedia ešte čítať a ja chcem písať pre dospelých a pre ľudí, ktorí sú na vyššom stupni dnešnej európskej vzdelanosti.“ Tento svoj názor Ivan Krasko potvrdzuje v dôležitej básni *Poetika starej lyriky*, kde za jednu z kľúčových vlastností poézie považuje „náznak tajomna“, čo „tisícimi tónmi znie / a v každej duši zobúdzajú jej pieseň stajenú“. V tejto mnohoznačnosti, ale nie arbitrárnosti, sa ukrýva nielen pôvab poézie, ale aj miesto, ktorého význam sa musí dobývať. Na Kraskovom verši si potrebujeme všimnúť ešte jeden dôležitý prvok. „Vzbudenie piesne“ nevzniká v rozume, z logickej presvedčivosti, ale

<sup>1</sup> BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 26

<sup>2</sup> BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1994, s. 30.

<sup>3</sup> MIŁOSZ, Cz.: *Svědectví poezie*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1992, s. 24.

<sup>4</sup> *Ibid*, s. 31.

<sup>5</sup> RAKÚS, S.: *Prozaický text a prozaické dielo*. In: Teória literatúry. 1. vyd. Prešov: FF PU v Prešove, 2006.

v duši, vo vnútri človeka, ktoré nie je zhodné s rozumom, skôr naopak, často mu stojí v opozícii<sup>6</sup>.

V poézii sme svedkami osobitej formy komunikácie. Na prvý pohľad sa neodlišuje od komunikácie v iných, napríklad aj objektívnych štýloch, pretože používa rovnako slová. Avšak to, ako ich používa a aké kladie na slová nároky je už pre poéziu jedinečné. Okrem vecnej informácie určenej pre logické spoznanie, sprostredkúva významy aj pre „dušu“; poézia má vyvolať citovú odozvu, a to v esteticky účinnej podobe. Nie nadarmo sa poézia porovnáva s hudbou.

„Moderní poezie predpokladá čtenáře s jasnou hlavou a silnou fantazií, který bude s to dotvořit si podněty textu a rozpoznat básníkův záměr v jeho určitosti,“ píše Miroslav Červenka<sup>7</sup> v publikácii *Jak čist poezii*, snažiacej sa napomôcť bežnému čitateľovi preniknúť k modernej poézii a objaviť v nej jej pôvab a múdrosť. Táto pomerne spontánna veta bez nejakých odborných termínov naznačuje mnoho z toho, čo sa odohráva medzi autorom a čitateľom poézie. Moderná poézia si žiada „jasnú hlavu“, ktorá nebude vstup do významov básne zaťažovať inými interferujúcimi kontextami a vzťahmi, predbiehať významy básne predchádzajúcimi informáciami o autorovi či dobe, kedy vznikla. Poézia si žiada „silnú fantáziu“, schopnú spojiť veci, čo sa na prvý pohľad spojiť nedajú. Najmä čítanie v počiatočnej fáze prináša viacero neznámych miest, ktoré sa odborne nazvali miestami *nedourčenosti* (termín R. Ingardena) alebo *diskrepanciami*<sup>8</sup> (S. Rakús). Opakované čítanie prináša postupné urovnávanie vzniknutej heterogénnej predstavy do jednodiatejšieho celku, mozaika významov sa dopĺňa a prináša jasnejšie kontúry. M. Červenka hovorí, že báseň nie je v *texte* úplná, že *dielom* sa stáva<sup>9</sup>, až keď ju čitateľ zažije, odpovie na podnety textu, a uvedomí si jej obsah a rozpozná „básnikův záměr v jeho určitosti“.

Už sme spomenuli, že písanie básne vychádza z logického centra v človeku len čiastočne a túto rozumovú činnosť sprevádzajú aj iné vnútorné súčasti človeka, ktoré majú schopnosť ovplyvňovať naše myslenie a tak aj písanie. Claudel aj Krasko to nazvali dušou, iní hovoria o intuícii, podvedomí, svedomí, viere alebo inšpirácii. Rovnakým komunikačným oblúkom, avšak v opačnom poradí sa s básnickým textom konfrontuje čitateľ. Začína so zmyslovým

a rozumovým poznávaním a pokračuje v ďalšej vnútornej absorpcii.

Tak či tak potrebuje vedieť, ako k napísanej básni zaujať primerané stanovisko. A tu sa otvára priestor pre hermeneutiku, ktorá sa najvernejším spôsobom pokúša o porozumenie. Rešpektujúc všetky vlastnosti a okolnosti textu, vytvára predpoklady na najúplnejšiu recepciu a úspešný zážitok z literárneho diela.

---

<sup>6</sup> Keď sa Henri Bremond pokúšal vysvetliť pôvod básnickej a náboženskej inšpirácie, zbral si na pomoc podobenstvo o Duchu a Duši (autorsky Paul Claudel). Podstatou podobenstva bol predpoklad, že inšpirácia nevzniká ako oslovenie intelektu (u Claudela „ducha“), ale niečoho hlbšieho a vnútornejšieho, čohosi, čo môžeme nazvať „dušou“. Lenže tá nemá schopnosť jasnej, verbálnej komunikácie, ktorú môžeme prisúdiť duchu. Vznik básne vychádza zo súzvuku týchto dvoch vnútorných rozmerov človeka.

<sup>7</sup> ČERVENKA, M.: *Problémy moderního básnictví*. In: *Jak čist poezii*. 2. vyd. Red. J. Opelík. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 12.

<sup>8</sup> RAKÚS, S.: *Prozaický text a prozaické dielo*. In: *Teória literatúry*. 1. vyd. Prešov: FF PU v Prešove, 2006.

<sup>9</sup> *Ibid.*

## II.

V druhej časti príspevku sa budeme venovať čitateľskej stratégii, ako možno aj v básnických poetikách, ktoré patria k najmenej zrozumiteľným, nachádzať zmysluplné a dokonca aj estetické naplnenie. Pri spätnom historickom pohľade na básnické poetiky nachádzame hneď niekoľko typov nezrozumiteľnosti básnických textov. Je tu nezrozumiteľnosť intelektuálna, v ktorej čitateľ nedostihuje erudíciu básnika a nie je schopný dešifrovať všetky podnety zakódované poučeným autorom (T. S. Eliot, I. Laučík), alebo hypertrofia senzúálnych či verbálnych vnemov, ktoré obmedzili semiotickú bilaterálnu povahu slov len na niektorú z jej zložiek, najčastejšie zvukovú alebo vizuálnu (J. A. Rimbaud, J. Stacho). Veľkú tendenciu zvyšovať entropiu nájdeme v textoch ponárajúcich sa do psychologicky nižších vrstiev vedomia ako v tvorbe surrealistov a V. Holana alebo v tvorbe autorov, ktorí pristupujú k poézii ako k ontotvornému fenoménu a skúšajú hraničné možnosti formálnej a obsahovej roviny jazyka (V. Chlebnikov, Ch. Morgenstern, P. Macsovszky a ďalší.)

Na príklade výrazne entropickej básne Jána Buzássyho *Na chvíľu sa stávaš pilotom blesku* sa pokúsime naznačiť stratégiu autora, ale aj stratégiu čitateľa, ktorí sa stávajú účastníkmi tejto špecifickej komunikácie.

Aj v básnickom prejave funkciu vyjadrovacích prostriedkov preberá jazykový kód (podobne ako v neumeleckej komunikácii), pričom podstata básnického jazykového kódu sa výrazne špecifikuje: singularizuje, originalizuje, variabilne mení medzi jednotlivými autormi, ako aj v rámci autorskej dielne. Jazykový kód básne navyše do seba zahrnuje osobitú vrstvu prostriedkov (eufóniu, rytmus, rým, letrizmus ai.), o ktoré neumenie nemá záujem alebo ich využíva len okrajovo. Čítanie poézie je situáciou, keď sa bezprostredne s čítaním textu hľadá „systém pravidiel na priradenie významu k znakom alebo signálom“, čo je definíciou kódu v Krátkom slovníku slovenského jazyka (1997). A keďže sme vystavení maximálnemu nasadeniu za originalitu a variabilitu, musí sa rátať s tým, že sa proces hľadania, v krajnom prípade, zopakuje zakaždým nanovo. Preniknutie ku kódu je nevyhnutné; jeho nerešpektovanie vedie nielen k modifikácii významu, ale až k protikladnému určeniu významu. Frapantným príkladom je odhalenie, resp. neodhalenie irónie v texte.

Početné názory teoretikov literatúry o existencii (R. Ingarden) či dokonca potrebe nadtextového priestoru (S. Rakús), ako aj výskumy analyzujúce pomer medzi redundanciou a entropiou (F. Miko) dovoľujú vnímať báseň ako text dvoch priestorov: ako linearitu slov s úrovňou zreteľnosti a vyložiteľnosti a ako priestor, ktorého informačná entropia je natoľko nejednoznačná, že nepripúšťa jediný presný výsledok. Báseň je semiotickým systémom a báseň s veľkou mierou entropie by sme mohli nazvať semiotickým nesystémom, ktorý, keďže ide o umenie, mal by mať prívlastok estetický. Cieľom čítania je zavŕšenie dekodovania a plnosť recepcie, čo si pri básňach s poetikou využívajúcou veľkú mieru entropie vyžaduje osobitú recepčnú metódu.

Proces čítania počíta s tým, že básnický text je súborom vzájomne sa ovplyvňujúcich systémových a nesystémových vyjadrení, pričom systémovosti básne napomáha ustálenie kódovacích a poetických postupov autora. Nerovnaká miera entropie následne rozdeľuje čítanie do dvoch úrovní. Do prvotného čítania zahrnuje systematizáciu prvkov, logické spájanie, interpretáciu obrazov v ich autonómnosti (ako javov sui generis, pracujúcich v prospech básne-celku) a hľadanie „pravidiel na priradenie významu k znakom alebo signálom“ (KSSJ). Už počas prvého – systematizačného – čítania sa recipient usiluje o plnú recepciu textu, no kvôli entropii nedokáže text v jeho totalite obsiahnuť. Čo však dokáže, to je určenie kompozičných prvkov prispievajúcich k sformulovaniu kódu: *priestorovú kompozíciu* (plánované rozloženie prvkov na ploche básne, polyfónnosť, strofickosť, použitie refrénu ai.); *dikciu* (tonalitu, naladenie) textu, ovplyvňujúcu vnímanie zásadným spôsobom (irónia,

persifláž, grotesknosť, odľahčenosť, pátos); *konkrétnu realizáciu textu s (ne)príznakovým spôsobom zápisu* (funkcia a použitie interpunkcie, textovosť a letrizmus ako prvky s vyjadrovacou schopnosťou grafiky a pod.).

Druhé čítanie je čítanie rešpektujúce poradie obrazov, symbolov a metafor, zlomov v dikcii a plynutí textu, akceptujúc autorov zámer usporiadať prvky básne určeným spôsobom. Riadiacim činiteľom ovplyvňujúcim pochopenie básnického textu je postup čítania (analyzovania a výkladu) *od známeho k neznámemu, od systémového k nesytmovému* a v prípade všeobecného, bližšie nešpecifikovaného symbolu (obrazu, metafory) platí *najpravdepodobnejší význam* zhodný so zaužívaným významom v kultúrno-spoločenskom kontexte (napr. jeseň ako symbol ľudskej staroby, básnik ako symbol „svedomia národa“ atď.).

**Ján Buzássy: *Na chvíľu sa stávaš pilotom blesku***

*Vrabčou krajinou skacká zrnó  
Ide pripit' vínu na zdravie  
Ale ono leží s lámkou Pije slamkou  
Neprijíma*

*Tu je zľaknutá voda – ľadovec  
Tu vyviera ako bezmenné zviera  
spod snehu – ako diera  
v priestore*

*Vrát' vratiprst na pôvodné miesto*

*Vznešení  
v handrách z jemnej vrecoviny  
na veľmi voľnej bosej nohe  
kráčajú vagabundi  
až k príbytku  
K prípitku*

*Vrát' vratiprst tam kam patrí*

*Nelámu chlieb  
Chlieb ich láme vo svojom kolese  
Vždy v obrátenom garde  
Nemajú na útok vo svojej noblese  
Hlava chytá údery*

*V hlave špióna iný špión  
pozerá opačným smerom  
posiela správy priateľovi  
nepriateľovi v tej istej hlave  
Dvojník má zase svojho dvojníka  
Anjel premenený na vtáčika  
sa skrýva medzi ornamentmi*

*Vráť sa vratiprst a budeme vyrovnaní*

*Pôvab je zamyslenie Zamyslenie  
je pôvab  
Mračno je more zamyslenia  
Vidno lejak ako prácu šijacieho stroja Ihly  
Nik nenavliekol  
do uška výhonky nových rastlín*

*Či azda už navždy vratiprst navždy v cudzine*

*Prespávajú v kameni  
možno sochy Noc vyrovnáva  
hrany zaobľuje tvár  
akoby nočný tuk tu zažal kahanec  
Možný plamienok Tanec Svetlo*

*Vráť sa vratiprst všetko je odpustené  
Hovori*

### Systematizačný postup

Najzreteľnejším prvkom vystupujúcim z entropického nesystémového priestoru ako obťah systému (samostatný podsystem) je refrén, prvok, ktorý pozičnou rekurenciou upozorňuje na relevantnosť alebo exkluzívnosť svojho obsahu. A hoci nejde o presný, ale o variovaný refrén s obmenou konca, začiatku a raz s úplnou modifikáciou, svojou konštrukciou (vznikol podľa vymedziteľnej šablóny) vykazuje povahu refrénu a vzťahuje na seba výnimočnosť formálneho a obsahového zasahovania textu. Aj ďalej napĺňa svoj potenciál: formuluje druhý hlas (polyfónnosť textu) a pravidelným striedaním rytmicky člení celok básne. Invariantnou časťou Buzássyho refrénu je opakovanie slova *vratiprst*, dopĺňaného slovnou hrou, založenou na zhodnosti slovných základov (paronomázií) bezprostredne po sebe „*vráť vratiprst (...)*“ alebo „*vráť sa vratiprst (...)*“. Odľahčenosť, ktorá sprevádza využívanie kalambúrov, sa zotrvačne prenáša do ostatných častí básne.

Druhým podsystemovým prvkom je posun vo vyjadrovaní, ku ktorému dochádza po vzájomnej zámene subjektu, objektu a okolností deja, až sa získava prevrátený obraz podobný odrazu krivého zrkadla. Vyjadrenie „*Vrabčou krajinou skacká zrno*“ nevychádza z prirodzených pomerov vlastných látkovému svetu, kde by sa jednotlivé slová museli usúvzťažniť odlišne, a to: „*krajinou skacká vrabec za zrnom*“. Podporu prevrátenému obrazu dáva nasledujúci verš: „*[zrno] Ide pripiť vínu na zdravie*“, ktorý v rovnakých intenciách zamieňa príznaky a ich okolnosti. V prirodzenom poriadku vecí by muselo dôjsť k zmene, keďže na zdravie sa nepripíja vínu, ale vínom. Alegória „*vrabčej krajiny*“ a diania sprostredkovaného oživenými a antropomorfizovanými vecami (zrnom a vínom) zblízuje text básne s bájkou, takže sa dá očakávať, že báseň bude mať mravoučné (axiologické) zameranie alebo sa posilní epický ťah a oslabí typické „*hatenie sujetu v lyrike*“ (F. Miko).

Z plochy básne sa osobitne vyčleňuje rad slov, ktorý v izolovanosti nevykazuje sémantické prepojenie, avšak ako zvýraznená skupina slov zjavne smeruje k istej špecifickej oblasti použitia. Slová a slovné spojenia ako *lámať chlieb*, *prijímať*, resp. *neprijímať* spolu s ďalšími slovami duchovnej povahy (*víno*, *anjel*, *odpustenie*) umožňujú presne určiť situačné

umiestnenie (sociálnu kolokabilitu), konkrétne v liturgii, a to aj napriek tomu, že priame použitie slov v kontexte je neutrálne (z pohľadu určovania významu neliturgické). Napr. slovo „*neprijíma*“ je možné interpretovať v zotrvačnosti kontextu skôr v súvislosti s prijímaním, resp. neprijímaním **hostí**, ako prijímaním, či neprijímaním **hostie**, kresťanského chleba ako transubstantivizovaného Kristovho tela.

Ako podsystem, sám v sebe usúvšťažený symbol a obraz, vystupuje motív zneistenia identity a rozosobňovania sa: „*V hlave špióna iný špión / pozerá opačným smerom / posielajú správy priateľovi / nepriateľovi v tej istej hlave / Dvojník má zase svojho dvojníka*“. Základom výsledného pocitu zmätku, rozdrobovania a predovšetkým relativizácie je protichodné a nivelizačné postavenie slov *špión*, *priateľ* a *nepriateľ*. Pre všetky tri slová je charakteristická vektorovosť: priazeň, oddanosť, lojalita (*špión*), osobná sympatia a pozitívna skúsenosť (*priateľ*) voči jednému subjektu (krajine, organizácii, človeku) a zároveň zneužitie, predstieranie, kontraproduktívnosť a nepriateľstvo voči konkurenčnému subjektu. Tým, že autor umiestňuje špióna do hlavy špióna atakuje vektor služby, „*posielania správ*“, ktoré sú jednostranne zamerané napomáhať pri manipulácii v prospech vysielateľa. Ak je však v špiónovi „*iný*“ špión s nepriateľskými úmyslami, čo dokazuje „*opačný smer*“ ich „*pozerania*“ (interakcie), dochádza k narušeniu celistvosti osoby. Odrazu je špiónova činnosť neproduktívna, mätúca a gradovaním stihomamu kumuluje pocit neustáleho ohrozovania. Rovnako nejednoznačnou a nečitateľnou osobou je príjemca špionážnych správ, „*priateľ nepriateľ*“, voči ktorému nemožno zaujať adekvátne postavenie (dôverné – uzavreté, bezstarostné – opatrné a i.). Ak by sa niekto správal voči nepriateľovi dôverne a bezstarostne, či voči priateľovi uzavreto a v neustálom napätí, dôsledky by samozrejme boli fatálne. Napokon postupnosť, geometrický rad lži a pretvárek sa zvyrazňuje motívom viacnásobného dvojníctva, ktoré prispieva k relativite a neschopnosti rozoznať pravé od zdanlivého, skutočné od falošného a pôvodné od nastrčeného.

Medzi prvky zasahujúce vnímanie textu zásadným spôsobom patrí absencia interpunkcie. Čitateľ stráca istotu v delimitácii vety a vetných úsekov, nemá signály priamej reči a uvádzacích viet a napokon si interpretátor nepomôže ani pri koncovných interpunkčných znamienkach, ktoré majú schopnosť o obsahu svojich viet naznačiť viac (napr. otázniky, iróniu podčiarkujúce tri bodky či pevnosť rozkazu znásobená výkričníkom).

### Lineárna postupnosť

*Vrabčou krajinou skacká zrno  
Ide pripiť vínu na zdravie  
Ale ono leží s lámkou Pije slamkou  
Neprijíma*

Do básne sa vstupuje cez posunutý obraz: krajinou skacká zrno a na zdravie sa pripíja vínu. Už prvotné čítanie však naznačuje, že expozícia v dikcii bájkky neprekračuje rozsah úvodnej strofy, čo nepriamo spôsobuje, že strofa sa uzatvára do seba ako osobitná, komplexne komponovaná metafora s autonómnou štruktúrou. Z jej obsahových a formálnych dominant zaujmú dva javy: bagatelizovaný obsah a zreteľný typ obraznosti (bájkky).

Je prijateľné, ak strofa prináša obmedzený vklad a vyjadruje čiastkový význam, no očakáva sa prinajmenšom odkaz alebo kód k výpovedi, ak už sa relevantná výpoveď nevyjadří vcelku. Zdanlivo sa však príspevek k významu nenachádza ani v banálnom príbehu, ani vo forme básne. Banálnosť príbehu, ktorý sa dá zhrnúť do triviálneho súvetia (zrno chce pripiť vínu na zdravie, ale nemôže, lebo víno je choré, má lámku a neprijíma) a bagatelizujúce

details (pitie slamkou a neprijímanie kvôli chorobe) sa v básnickom texte, kde záleží na každom slove, javia ako nevhodné, zbytočné a nešikovné.

Relevantné informácie neposkytuje prvá strofa priamo, ale implicitne. Banálny príbeh svojou nepríznakovosťou zároveň demonštruje, že niečo iné je dôležitejšie ako samotný príbeh. Ak sa počas systematizačného čítania konštatovalo, že „v prirodzenom poriadku vecí by muselo dôjsť k zmene“ v prospech „pomeroch vlastných skutočnému svetu“, možno tieto slová vziať aj iným spôsobom. Nemusí sa hovoriť len o nezvyčajnom posune, ale ponúka sa indícia na vysvetlenie, čo táto zmena znamená: prináša závažnú správu o tom, že svet nie je v poriadku, ale smiešne pokrivený, iracionálny a nezrozumiteľný. A hoci je formulácia zaobalená do sujetu bájky, podporuje sa predchádzajúce tvrdenie, keďže zameranie bájky je jednoznačne nastavené na poukazovanie na skutočný svet.

Alegória a symbolika zároveň upozorňujú na typ obraznosti, na osobité modelovanie udalostí skutočného látkového sveta, kde za explicitným treba hľadať implicitné a za denotatívnym konotácie. Z hypotézy *o prijímaní hostie* proti *prijímaniu hostí* sa stáva rovnocenná alternatíva. Strofa tiež odhaľuje dvojúrovňovosť textu: demonštrovanú hravosť a odľahčenosť (slovná hra s homofóniou *s lámkou – slamkou*, bagatelizovaný príbeh a jeho nepersonálne bájkové obsadenie); a druhú rovinu spojenú so závažným didakticko-moralizátorským hodnotením sveta.

*Tu je zľaknutá voda – ľadovec  
Tu vyviera ako bezmenné zviera  
spod snehu – ako diera  
v priestore*

Medzi prvou a druhou strofou sa nevytvára výrazný súvis. Mení sa spôsob prehovoru, alegorická obraznosť sa nahrádza postrehom reálneho, prírodného sveta. Zobrazuje sa úplne nová entita (voda), nie v príbehovej forme, ale staticky a opisne.

Základom strofy je prirovnanie pevného skupenstva vody (*ľadovca*) k ustrnutiu živých bytostí, aké zvyčajne nasleduje po úľaku a vystrašení. Strach a jeho tendencie k zápornej energii, ktoré verš cez svoje *tertium comparationis* zdôrazňuje, sa prenáša ako zľahka nahodený tenzívny prvok s pokračovaním v ďalšom obraze. *Ľadovec* sa pripodobňuje bezmennému, amorfnému zvieraťu vyvierajúcemu „*spod snehu ako diera v priestore*“, pričom sa spájajú protichodné veci: hmotná, i keď amorfná entita a nič, prázdnota, „*diera v priestore*“.

Uzavretosť a samostatnosť druhej strofy pôsobí ako nový začiatok a spolu s úvodnou strofou prispieva k očakávaniu panoramatického písania, prijímaniu nových prvkov i nových polôh písania. Z mála existujúcich súvislostí sa ako relevantné ukazujú náznaky zvukovo-sémantického spájania slov na rozhraní slovnej hry a rýmu *vyviera – zviera – diera* a nejednoznačnosť sprevádzaná iracionálnom (pseudobájka prvej strofy) a paradoxnosť skutočného sveta (porovnanie živého a neživého, hmoty a deficitu hmoty).

*Vráť vratiprst na pôvodné miesto*

Po dvoch strofách budujúcich báseň lineárne a progresívne, nasleduje variovaný refrén, ktorý sa skôr ako na líniu podobá špirále, čo po istom čase opisuje tie isté oblúky a zároveň sa viac či menej vychýli. Formálnou vyčlenenosťou refrén zasahuje plynutie básne ako druhý komplementárny a konfrontačný hlas, čo sa v Buzássyho básni potvrdzuje doslovne. Refrén má totiž gramatický tvar slovesa v rozkazovacom spôsobe, v kolokvijnej druhej osobe a

napovedá o prítomnosti hovoriaceho ako aj o jeho vôľovej zaangažovanosti. Imperatív je formou vynučovania (si) zmeny terajšieho stavu na stav iný – „pôvodný“. Vrátiť niečo na pôvodné miesto, znamená buď vrátiť to, čo chýba, zmizlo, bolo vzaté alebo vrátiť niečo do pôvodnej polohy.

Pre interpretáciu nastáva divergentná situácia: ako chápať slovo vratiprst. Je to len súčasť slovnej hry – paronomázie, zosilňujúcej koreňom slova fakt vrátenia, alebo má aj významnejšiu úlohu. Vratiprst pôsobí ako novotvar, básnický neologizmus, ktorý je pre veľkú časť používateľov jazyka nevysvetliteľný (neuvádza sa v dostupných slovníkoch) a môže fungovať ako prázdna premenná, ako všeobecné a neurčité „hocičo“, ktoré sa hodí kvôli svojmu špecifickému tvaru (zvukovo-grafická zhoda, originálne slovo) na dané miesto v básni. Existuje však aj presný význam slova – vratiprst je pazúr dravých vtákov schopný otáčať sa podľa podmienok a potrieb lovu o 180 stupňov. Refrén so sebou prináša imperatívny (angažovaný, dôrazný) spôsob komunikácie a požiadavku, ktorú si chce hovoriaci vynútiť. Prihliadajúc na túto moduláciu vety, má sa vratiprst-pazúr (podobný zbrani človeka) vrátiť do pokojnej polohy, „odložiť“ ako meč do pošvy.

Ak sa prijme téza, že presný výklad nie je potrebný, váha refrénu sa presunie na imperatívny (angažovaný, dôrazný) spôsob komunikácie a požiadavku, ktorú si chce hovoriaci vynútiť. V druhom prípade, kde sa vratiprst-pazúr podobá zbrani človeka (dá sa účelovo použiť a odložiť, ohrozuje a vzbudzuje rešpekt), je dôraz na odstránenie hrozby, výzvou na upokojenie.

*Vznešení  
v handrách z jemnej vrecoviny  
na veľmi voľnej bosej nohe  
kráčajú vagabundi  
až k príbytku  
K prípitku*

Štvrtá strofa v poradí má s úvodom básne spoločnú tonalitu: sklony k zvukovo-sémantickým slovným „prekáračkám“, k odľahčeniu, bizarnosti a paradoxu; a pomerne presne opakuje model z prvej strofy: banálny a zanedbateľný príbeh, bohatstvo okolností (súvislostí), implicitnosť a indukciu uprednostnenú pred priamym vyjadrovaním.

Výstavba strofy je založená na kontraste a nuansovaní (aktualizovaní) hodnôt vecí. Začína nejednoznačným opisom, kumulujúcim na malom priestore prvky protikladnej hodnoty – vznešenosť a zjemňovanie, proti ktorým stoja drsné a neesteticky hrubé slová (handry, vrecovina). Vždy po slove označujúcom sféru vysokého nasleduje slovo „do protipohybu“, čím relativizuje a dezorientuje výpoveď do nepochopiteľného celku.

Zreteľný a logicky jasný obraz by sme dostali, keby verš znel iba v jednej tónine, avšak text je napnutý nad mieru, každá zo syntagiem posunutá a frazéma modifikovaná: vznešení v handrách, jemná vrecovina, na veľmi voľnej nohe, na voľnej bosej nohe, vznešení vagabundi, k príbytku – k prípitku. Istotu nedáva ani výraz vagabund(i), ktorý sa síce spája so záporným významom „ničomník, gauner (obyč. v nadávke)“ (KSSJ), no okrem toho sa slovo vagabund chápe aj vo význame „tulák; vandrovník“, ktorý sa v KSSJ uvádza dokonca na prvom mieste.

Didaktizujúce vyhliadky básne predpokladané na začiatku nedostávajú podporu. Vagabundi-ničomníci by veľmi zreteľne napomohli nájsť onen prvok nestability, vinníka za nepriaznivé hodnotenie sveta, no autor neponúka takúto istotu. Dejový dynamický príznak, sloveso „kráčajú“, opisujúce aktivitu postáv, spája vagabundov s tuláctvom a pútnictvom a oslabuje pejoratívnosť až k hranici neutrality.

V strofe dochádza k ďalšej paralele s prvou strofou. *Vagabundi* i *zrno* majú spoločný cieľ – kráčajú *k príbytku (prípitku)*. Dochádza k homogenizovaniu dvoch podstatou odlišných svetov: alegorickej a symbolической bájky (*zrna* a *vína*) a ľudského sveta (*vagabundov*). Stiera sa ďalší rozdiel, stráca ďalšia istota a znásobuje sa pocit nepochopiteľnosti vedúcej do absurdity.

*Vrát' vratiprst tam kam patrí*

Po strofe, zdanlivo posúvajúcej hlavnú časť básne kontruje plynutiu textu refrén. Od prvého refrénu sa veľmi neodlišuje (*Vrát' vratiprst na pôvodné miesto* proti *Vrát' vratiprst tam kam patrí*), čím sa upevňuje vo vedomí čitateľa povaha refrénu. Ak by nešlo o „domýšľavú poéziu“, dalo by sa v tomto prípade hovoriť o parafrázovaní významu. Napriek tomu istý posun badať. Zatiaľ čo „*pôvodné miesto*“ je neutrálne vyjadrenie (časového charakteru, niečo bolo predtým na inom mieste), tentoraz sa „*miesto*“ označuje ako priestor, kde niečo patrí. Položiť, vrátiť niečo „tam kam patrí“, je dovolávaním sa autority (spoločenskej, etickej, náboženskej), zákonitosti, konvencie alebo úzu, ktoré jasne naznačujú mne (hovoriacemu) a tebe (adresátovi), čo sa patrí a čo kam patrí. Rozkaz, tlak na zmenu stavu, ktorú vypovedajúci chce dosiahnuť sa dovoľáva niečoho vyššieho a väčšieho ako je subjektívne vedomie o stave vecí.

*Nelámu chlieb  
Chlieb ich láme vo svojom kolese  
Vždy v obrátenom garde  
Nemajú na útok vo svojej noblese  
Hlava chytá úder*

Ďalšia strofa začína konštatovaním: *vagabundi nelámu chlieb*, práve naopak *chlieb ich láme vo svojom kolese*. Výraz *nelámať chlieb* je najzreteľnejšou alúziou na kresťanský (novozákonný a liturgický) kontext v básni, ktorý spätne i progresívne vťahuje cez seba niektoré z nejednoznačných symbolov do uvedeného kontextu. Kresťanský výklad podporuje aj súvislosť, do ktorej sú slová vo verši zapojené: po nelámaní chleba, čo z kresťanského hľadiska znamená prestúpenie zákona (keďže kresťania majú povinnosť pravidelne sa zúčastňovať na lámaní chleba – omši), nasleduje opačná situácia, *chlieb ich láme vo svojom kolese*, čo sa zhoduje s logickou následnosťou medzi prečinom a trestom.

Medzi (ne)lámaným chlebom a chlebom, čo láme, je naznačený rozdiel. V prvom prípade ide o pasívnu substanciu, hmotu, ktorú možno v rukách mrviť, lámať, deliť; v druhom prípade je chlieb agensom, antropomorfizovaným konateľom deja. A predsa sa obe entity konvergentne zbíhajú do jedinej veci: chlieb a víno (prvý obraz) v kresťanskom úze úplne zastupujú, transubstantivizujú, telo a krv osoby Krista (druhý obraz), čiže Boha. Najvyšší princíp, stvoriteľ a udržiavateľ sveta, Boh, má v ľudskom chápaní schopnosť konať podobne ako človek, teda môže lámať i v kolese, navyše, keď slovo koleso (kolobeh, cyklus) býva veľmi často spájané so životom (a jeho kolobehom a cyklami), ktorému je podľa kresťanov Boh pôvodcom a udržiavateľom.

Chlieb sa zbavuje tradičnej spätosti s pokorou, mierom a tichom, ako napr. v slovenskej rúfusovskej tradícii, a získava predstavu antropomorfizovaného útočníka, ktorý neudrie raz, ale udiera sústredene a cielene „*vždy v obrátenom garde*“, vždy v inom boxerskom (šermiarskom alebo zápasníckom) postoji, akoby to, čo stojí za symbolom chleba, bolo nepostihnuteľné, nezasiahnutel'né a z hľadiska protivníka beznádejné, fatalistické. *Vagabundi* „*nemajú na útok vo svojej noblese*“. Dôsledkom je hlava plná úderov.

*V hlave špióna iný špión  
pozerá opačným smerom  
posiela správy priateľovi  
nepriateľovi v tej istej hlave  
Dvojník má zase svojho dvojníka  
Anjel premenený na vtáčika  
sa skrýva medzi ornamentmi*

Relativizácia a rozdrobovanie, ako je zaznamenané v siedmej strofe, zapadá do tonality básne hneď v niekoľkých súvislostiach. Tvorí uzavretý myšlienkový celok s vlastnou rytmickou zotrvačnosťou. Nejde o elementárny rytmus (proveniencie sylabickej, sylabotonickej...), ale o rytmus na vyššej úrovni. Strofy sú vystavané ako samostatné celky; majú vlastnú expozíciu, rozohrávajú niektorý z paradoxných, bizarných vzťahov a zakončujú sa úsečnou strohou výpoveďou (*Neprijíma, (...) Hlava chytá údery*) v siedmej strofe vo forme dvojveršia – *Anjel premenený na vtáčika / sa skrýva medzi ornamentmi*.

Duchovná bytosť, *anjel*, je protipólom nejednoznačnosti, maskovania a nemožnosti dopátrať sa pravdy a „pravej tváre“ medzi dvojníkmi, priateľmi nepriateľmi a špiónmi. Nehmotná podoba anjela sa vizualizuje ako „*vtáčik*“; krehké stvorenie, okridlené rovnako ako v predstavách starých maliarov. Duchovné, v zastúpení anjelom, je ohrozené, musí sa „*skrývať medzi ornamentmi*“, pravdepodobne v budove kostola, ktoré sú známe svojou výzdobou.

*Vrát' sa vratiprst a budeme vyrovnaní*

Tretí návrat k refrénu sprevádza formálne malý, obsahovo však závažný posun: *vratiprst*, syntakticky objekt v predchádzajúcich dvoch refrénoch, sa mení na jeden zo subjektov (podmetov). „*Vrát' sa vratiprst a budeme vyrovnaní*“ už počíta s dvoma, pričom sa do *my* zo slovesa *budeme* dáva – ja a vratiprst. Mení sa aj perspektíva autority, ktorá síce podobne ako rozkaz vyjadruje neskutočný stav, ale direktívne sa mení na podmienené (ak sa vrátiš, budeme si vyrovnaní); pri určitej intonácii môže verš dosahovať až podobu prosby.

*Pôvab je zamyslenie Zamyslenie  
je pôvab  
Mračno je more zamyslenia  
Vidno lejak ako prácu šijacieho stroja Ihly  
Nik nenavliekol  
do uška výhonky nových rastlín*

Strofe dominuje abstraktné, asociatívne a ľahké prechádzanie od entity k entite: cez pôvab myslenia, k mračnu, lejaku, od ihel k uškám ihel a výhonkom nových rastlín. Prvé verše stavajú do rovnosti zamyslenie a pôvab a filozoficky si vymieňajú porovnávajúci a porovnávaný predmet ako v hre na logickú platnosť totožnosti, rozsahu a obsahu pojmov. V básni s axiologickým základom je vyzdvihnutie niečoho (označením za pôvabné, pozitívne, hodné nasledovania) dôležitou stopou, obzvlášť v textoch, kde stôp veľa nie je alebo sú na hranici rozlíšiteľnosti. Povyšuje sa neutrálny výraz „zamyslenie“ a tým sa negatívne vyčlení „nemyslenie“ ako stav, proces s opačným účinkom, hodnotou a konzekvenciami.

Je dôležité sa zamyslieť. V porovnaní s myslením má zamyslenie kratšie časové trvanie, je malou čiastkou myslenia, ale už aj toto zahĺbenie sa do seba, opýtanie sa seba, či to, čo vidím a vnímam je v poriadku, zvažovaním vecí, voľba medzi možnosťami má cenu. Výrazne sa odlišuje od získaného komerčného inštinktu vycvičeného reklamou a spravodajstvom.

Na more zamyslenia nadväzuje obraz mračna s typickými dôsledkami, lejacom. Audiovizuálna synergia prírodného prvku pripomína šijací stroj, s enormnou oscilujúcou, lež „prázdnu“ rýchlosťou – „Nik nenavliekol / do uška výhonky nových rastlín“, nič nové, životaschopné ovlažujúci dážď (myslenia) neprináša. Dvojveršie je smutným konštatovaním až výčitkou; pre báseň je to opäť implicitný tenzívny prvok sprostredkujúci negatívnu náladu.

*Či azda už navždy vratiprst navždy v cudzine*

Refrén, ktorý nasleduje, sa od pôvodnej refrénovej schémy odkláňa najvýraznejšie. Chýba tu doteraz záväzná dvojica slov tvoriaca kalambúr (*vrátiť (sa) – vratiprst*) a zostáva iba druhé slovo zo spojenia. Refrén má formu apoziopézy, nedokončenej výpovede, konkrétnejšie nedokončenej otázky, a hneď na začiatku je modifikovaný troma subjektívizujúcimi (relativizujúcimi) časticovými výrazmi. Ich úlohou je naplniť vetu neistotou a pochybnosťami, a to dokonale spĺňajú.

Ďalšie slová vo verši *navždy* (dvakrát) a *v cudzine* sú nepomerne presnejšie; vo vzájomnej kombinácii (*navždy* a *d'aleko*) vytvárajú časovo a priestorovo neprekonateľnú bariéru. Ak sa zoberie do úvahy, že refrén neustále zdôrazňuje návrat a dosiahnutie pôvodného stavu, vyznieva takéto vyjadrenie dosť hrozivo a neprijateľne.

*Prespávajú v kameni  
možno sochy Noc vyrovnáva  
hrany zaobľuje tvár  
akoby nočný tuk tu zažal kahanec  
Možný plamienok Tanec Svetlo*

Začiatok strofy poznačuje absencia subjektu. Tvar slovesa na jednej strane postačuje ako gramatický prostriedok, chýba však jednoznačný, spresňujúci výraz v rovine obsahu. Oporu ponúka analógia so začiatkom v šiestej strofe, kde slová „*nelámu chlieb*“ bolo možné kvôli pozičnej blízkosti prepojiť so subjektom štvrtej strofy – s „*vagabundmi*“. Rovnaké vyčlenenie slovesa na začiatok vety/strofy a nedostatok iných možností oprávňuje vzťahnúť „*vagabundov*“ ako subjekt aj v tomto prípade.

Pokračovanie strofy sa opiera o skúsenosť: „*Noc vyrovnáva / hrany zaobľuje tvár / akoby nočný tuk tu zažal kahanec*“. Základom obrazu je tma noci, čo kvôli nedostatku svetla mení zrakom vnímané veci – členité tváre strácajú kontúry, črty a pohyby, nerovnosti hrán sú menej jasné, až sa zdajú byť rovnaké. Silu i povahu noci, pomaly šíriacej a rozlievajúcej tmy, zvyrazňuje druhá časť prirovnania, ktorá sa pohráva s predstavou, že ako existuje lampa, sviečka či kahanec na svetlo, tak môže existovať vec, prístroj, ktorá po iniciovaní naopak začína vysielat' tmu. Akoby popri „*majáku*“ mohol existovať aj „*tmaják*“ (Š. Moravčík).

Tma zahaľuje svet so všetkými paradoxmi, bizarnosťou, maskovaním a nejednoznačnosťou. Predeľuje deň od iného dňa. A potom do tmy vstupuje skutočné svetlo. Najprv ako „*možný plamienok*“, svetielko, možný počiatok, do ktorého môžeme vkladať nádeje, nasleduje „*tanec*“ – radostný dynamický pohyb a završuje sa univerzálnym „*svetlom*“ aj s celým jeho tradičným pozitívnym vnímaním.

*Vráť sa vratiprst všetko je odpustené  
Hovori*

Variácia refrénu, tvoriaca záverečnú strofu, nadväzuje na líniu uvoľňovania pozície hovoriaceho, ktorý sa z autoritatívneho a silového aktéra mení na rovnocenného partnera. Zároveň sa stupňuje aj reálnosť a istota vo vzťahu. Hypotetickosť rozkazu (prvé dva refrény),

hypotetickosť podmienky (tak ako ju naznačuje použitý budúci čas v treťom refréne) a častice relativizujúce nociónálnu výpoveď vyjadrujú vôľu po zmene a nemožnosť či neschopnosť túto zmenu dosiahnuť. Naproti tomu indikatív prítomného času, „*všetko je odpustené*“, prináša aj reálnosť, aj zavŕšenie stavu vecí.

Kresťanské alúzie z predchádzajúcich častí básne kulminujú v záverečných slovách o odpustení, ktoré patrí k ústredným bodom kresťanstva a viaže na seba veľkú časť náboženských aktivít. Zasahuje hneď dvojnásobne: máme odpúšťať a súčasne chceme, aby bolo odpustené nám; presne ako v základnej kresťanskej modlitbe „...a odpusť nám naše viny, ako i my odpúšťame svojim vinníkom“.

Posledným slovom básne je výraz „*hovoriť*“, ktorý nakoniec ešte raz posúva výpoveď do inej pozície. Refrén vystupujúci ako monologická alebo dialogická replika, uvedená iba vo svojej kolokvijnej podobe (bez uvádzacej vety) indikuje súvislosť so subjektom (hovoriacim, prvým hlasom) básne veľmi blízko spojeným s autorom. Dodatkom „*hovoriť*“ sa refrén podsúva ďalšiemu personálnemu charakteru a prepojenie autor – lyrický subjekt sa oslabuje.

Kľúčovým slovom sa stáva slovo „*všetko*“. Je odpoveďou na panoramatický prehľad rôznych svetov, alegorických, virtuálnych aj tých, ktoré mimeticky napodobňujú skutočnosť. Rozsah slova prekrýva náznaky absurdity, neistoty, nekonania, či konania zlého a očisťuje, povyšuje odpustením. Zároveň opodstatňuje enormne náročný a neprehľadný systém obrazov, ktorý sa v tomto bode vyrovnáva a stáva znesiteľným.

Kresťanský, morálne zameraný kontext básne determinuje chápanie názvu básne, ktorý, podobne ako báseň samotná, je expresívnym, a pritom sebareferenčným obrazom. *Na chvíľu sa stávaš pilotom blesku* je varovaním pred prehnaným sebedovetím, pred prílišnou istotou a úplnou samostatnosťou. Byť pilotom, byť schopným držať v rukách kormidlo lietadla, a povedané s klišé aj kormidlo života, je zdanlivá sila a dôvod na sebaisté vystupovanie. Lenže, čo ak je lietadlo nasmerované k zemi a náš čas v ňom sa počíta na milisekundy? Pre produktívneho človeka (napr. frommovského typu) je aj okamih priestorom na dobro a to, že času je málo, je dôvod urobiť všetko preto, aby to nebol stratený čas.

## Literatúra

1. BARTHES, R.: *Rozkoš z textu*. 1. vyd. Slovenský spisovateľ, Bratislava 1994.
2. BUZÁSSY, J.: *Pani Faustová a iné básne*. Slovenský spisovateľ, Bratislava 2001 64 s.
3. ČERVENKA, M.: *Problémy moderného básnictví*. In: *Jak číst poezii*. 2. vyd. Red. J. Opelík. Československý spisovateľ, Praha 1969.
4. ECO, U.-RORTY, R.-CULLER, J.-BROOKE-ROSEOVÁ, CH.: *Interpretácia a nadinterpretácia*. 1. vyd. Ed. S. Collini. Archa, Bratislava 1995.
5. FLUSSER, V.: *Jazyk a skutočnosť*. 1. vyd. Triáda, Praha 2005.
6. KAČALA, J.–PISÁRČIKOVÁ, M.–POVAŽAJ, M.: *Krátky slovník slovenského jazyka*. 3. dopl. a prepr. vyd. Veda Vydavateľstvo SAV, Bratislava 1997, 946 s. ISBN 80-224-0464-0
7. MIŁOSZ, CZ.: *Svědectví poezie*. 1. vyd. Mladá fronta, Praha 1992.
8. SCHNEIDER, N.: *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. 1. vyd. Kalligram, Bratislava 2002.
9. SKÁCEL, J.: *Hodina mezi psem a vlkem*. 1. vyd. Československý spisovateľ, Praha 1962.
10. RAKÚS, S.: *Prozaický text a prozaické dielo*. In: *Teória literatúry*. 1. vyd. FF PU v Prešove, Prešov 2006.