

Zuzana Čížiková
Katedra slavistiky Filologickej fakulty
Univerzita v Belehrade
z.cizikova@fil.bg.ac.rs

SYMBOLY, MÝTY A ARCHETYPY V POÉZII DAGMAR MÁRIE ANOCA¹

SYMBOLS, MYTHS AND ARCHETYPES IN THE POETRY OF DAGMAR MÁRIA ANOCA

V štúdiu interpretujeme básnickú tvorbu súčasnej slovenskej poetky z Rumunska Dagmar Márie Anoca (1951) so zreteľom na výskyt ustálených básnických, kultúrnych a civilizačných symbolov, mýtov a archetypov, ktoré sa do básnického textu dostávajú ako sémanticky naplnené „mytologémy“, ale v súlade s intímnou a reflektujúcou autorskou poetikou sa nanovo aktualizujú. Symboly (napr. rovina, agát, kruh), mýtické postavy (napr. Achilles, Oziris, Ištar) a archetypy (žena, matka) vnímame jednak ako stabilne migrujúce prvky z jedného do druhého diela (horizontálne) a jednak ako prostriedky na uchopenie zložitej autorskej (citovej a myšlienkovej) životnej situácie v básnickom diele (vertikálne). Ich funkcia súvisí so sceľujúcou duchovnou dimenziou, kde sa poznanie združené s estetickou hodnotou podieľa na vnútornom obrodzujúcom/očistnom procese subjektu (autora, lyrického subjektu a čitateľa).

Kľúčové slová: Dagmar Mária Anoca, symbol, mýtus, archetyp.

The study analyses the poetic work of the contemporary Slovak poet from Romania Dagmar Mária Anoca (1951) regarding the occurrence of established poetic, cultural and civilizational symbols, myths and archetypes, which find themselves in the poetic text as semantically filled “mythologies” in line with intimate and reflecting poetics of the author. Symbols (e.g. plain, agate, circle), mythical figures (e.g. Achilles, Osiris, Ishtar) and archetypes (woman, mother) are perceived both as stable elements migrating from one work to another (horizontally) as well as means of grasping the author’s complex life situation (emotional and intellectual) in a poetic work (vertically). Their function is related to the merging spiritual dimension, within which the knowledge associated with aesthetic value participates in the internal revival/purification process of the subject (author, lyrical subject and reader).

Key words: Dagmar Mária Anoca, symbol, myth, archetype.

¹ V práci sme využili časti doslovu pod názvom *Hľadanie pravzoru* k výberu z básnickej tvorby Dagmar Márie Anoca, ktorý vychádza na Slovensku k poetkiným sedemdesiatinám.

Na úvod

Tri kľúčové pojmy symbol, mýtus a archetyp vyzdvihnuté aj v názve štúdie sa v básnickom diele súčasnej slovenskej poetky z Rumunska Dagmar Márie Anoca (1951) prejavujú ako štruktúrne a nosné prvky jej básnickej výpovede. Jej básnická tvorba predstavuje svojské tvorivé a aktualizáčnne nadväzovanie na základy a postuláty modernej lyrickej výpovede, ako ich poznáme od čias francúzskych moderných básnikov, respektíve z tradície slovenskej modernej lyriky 20. storočia (Krasko, Novomeský, Mihálik, Rúfus a iní). Pritom treba spomenúť aj slovenský dolnozemskej kontext, slovenských rumunských básnikov Ondreja Štefanka a Ivana Miroslava Ambruša či vojvodinských básnikov akými sú Paľo Bohuš, Vítázoslav Hronec či Viera Benková, ktorí najmä od sedemdesiatych rokov minulého storočia vo svojej tvorbe aktualizovali mýtické zložky. V poetkiných básnických začiatkoch sú rozpoznateľné najmä charakteristiky symbolistickej poetiky, predovšetkým v dôslednom používaní metaforických a symbolických obrazov, ktoré evokujú určitú atmosféru, alebo len naznačujú potenciálny druhý významový plán výpovede. V tomto prenesenom význame slov kľúčovú úlohu zohráva básnický symbol, nielen v normatívnom chápaní, vyznačujúci sa predovšetkým sugestívnosťou a náznakovosťou, ale najmä ako figúra, ktorá sa opakovaním a civilizačným ukotvením približuje k archetypu a mýtu. Niekedy je veľmi ťažko tieto pojmy navzájom rozlíšiť. Vo výskume básnictva v širších civilizačných a antropologických rámcoch Northrop Frye pod archetypom myslí „symbol, ktorý spája jednu báseň s druhou, a tým pomáha zjednotiť a integrovať našu literárnu skúsenosť.“ (1979: 116) Ako „návrtný obraz“ sa archetypálny symbol pohybuje medzi konvenciou a variabilitou — jeho novým a neznámym významom. (tamže: 121) Okrem základného noetického a poetického hľadiska sa pojmy symbol, mýtus a archetyp nevyhnutne usúvzťažňujú aj s ďalšími hlavnými básnickými výrazovými prostriedkami akými sú metafora, metonymia, alegória či podobenstvo, často s veľmi blízkym a nedostatočne diferencovaným významom. Mýtus sa tiež môže používať v prenesenom význame, alebo nadobúda aj hlbšie štruktúrotvorné funkcie. Mnohí teoretici zdôrazňujú, že je aj samotný akt písania často mýtotvorný. Podľa Sone Paštekovéj, ktorá skúma mýtus a metaforu vo vedeckom humanitnom diskurze, mýty môžu v umeleckom vyjadrení nadobúdať funkcie obrazných pomenovaní (blízkosť symbolu) resp. výstavbových prostriedkov literárnej štruktúry (napr. v naratívnych žánroch) a to ako: 1. podobenstvo, alegória či prirovnanie v oblasti ľudského správania; 2. pravzorec kolektívnych predstáv o fungovaní sveta v duchu umeleckej paradigmy; 3. symbolické myslenie a vnímanie reality; 4. žánrovo-kompozičná štruktúra literárneho artefaktu (2018: 176). Autorka prepája mýty s kultúrnymi archetypmi ako ich interpretovali kľúčoví vedci C. G. Jung, J. Campbell, C. Lévi-Strauss, N. Frye, J. Meletinskij. To, čo je pre nás dôležité, je tvrdenie, že sa mýtus za istých okolností môže stať motívom, symbolom, metaforou, alegóriou či podobenstvom v súlade so stratégiou autorskej výpovede (tamže). Podstatou jeho využi-

tia je aktualizácia večne daných a nemenných vzorcov správania a reagovania človeka. Aj v tematológii sa vzťah mýtu a témy, podľa Miroslavy Režnej vníma ako vzťah „pramateriálu“ a „materiálu“ v konkrétnom literárnom druhu alebo v žánri, pričom ten „pramateriál“ sa definuje ako predliterána mýtická látka, odkazujúca na opakovanú ľudskú situáciu či vzťahujúca sa na viacnásobne potvrdenú životnú skúsenosť. (2016: 99). Aj v poetickom svete D. M. Anoca sú tieto pojmy tesne pospájané, až do tej miery, že môžeme hovoriť napríklad o mýtikom archetype (napr. ženy a matky). Archetyp vnímaný ako „imaginatívny základ“ (tamže: 98) literatúr má v tvorbe Anoca blízko k panónskemu roľníckemu archetypu, ako ho definoval literárny vedec Michal Harpáň, ktorý vychádza zo štrukturalistického chápania umeleckého textu ako znaku, integrujúc do toho aj teoretické a semiotické výskumy Františka Miku, hlavne jeho ustanovenie pastierskeho a roľníckeho archetypu v slovesnej štruktúre. Podľa Harpáňa jednotlivé tematické a motivické jednotky vnímané ako atribúty vyskytujúce sa v enklávnych literatúrach na Dolnej zemi (v Rumunsku, Maďarsku a v dnešnom Srbsku) v druhotnom znakovom systéme odkazujú vo vertikálnom a horizontálnom slede na existenčné pretrvávajúce dolnozemskej Slovákov. V rámci panónskeho básnického archetypu vyčleňuje priestorovú (rovina, zem, voda, rastliny a i.), antropologickú (predkovia, rodokmeň, sedliak) a obradovú paradigmu (duchovná, nemateriálna činnosť — sviatky, povery, ľudové piesne) (Harpáň, 1999: 5–37). Nemôžeme povedať, že takto ustanovený panónsky archetyp v poézii D. M. Anoca dominuje, skôr že sa jeho jednotlivé paradigmy (napr. priestorová a antropologická) vpisujú do významových vrstiev viacerých básnických textov a spolu s ostatnými univerzálnymi archetypmi určujú súradnice ich umeleckého, estetického a noetického pôsobenia.

O básnickej tvorbe Dagmar Márie Anoca

Dagmar Mária Anoca² do literatúry vstúpila vo svojráznom tvorivom vzopätí a v čase zrodu literárnej tvorby rumunských Slovákov žijúcich v Nadlaku v 70. rokoch minulého storočia. Pre túto skupinu autorov sa v literárnych kruhoch ustálilo pomenovanie „nadlacký literárny fenomén“. Aj keď sa v literárnej a kultúrnej činnosti D. M. Anoca prejavuje ako všestranná a viacdomá autorka, literárna kritika potvrdila, že jej najvladnejšou tvorivou doménou zostáva umelecká tvorba a to jednak próza — zhrnutá v dielach *Knih príbehov alebo poltóny*

² Autorka sa narodila v roku 1951 v Nadlaku (Rumunsko), študovala na bukureštskej a bratislavskej univerzite. Pôsobila ako pedagogička v rodisku a potom na Fakulte cudzích jazykov a literatúr Univerzity v Bukurešti. Ako vedecká pracovníčka sa zaoberá lingvistikou, literárnou vedou a históriou, redaktorskou prácou, prekladom a vydala viacero kníh z týchto oblastí, z ktorých by sme vyzdvihli monografiu *Slovenská literatúra v Rumunsku* (2002, 2010), ako korunu jej celoživotného osobnostného a vedeckého záujmu o pulzáciu literárneho života v slovenskej enkláve, do ktorej sama patrí. Prvú poetickú *Knihu pre prvákov* (1982) vydala ako učiteľka v rodnom Nadlaku, neskoršie sa do intencionálnej tvorby pre deti zapísala autorskou rozprávkou v knihe *Kde bolo, tam bolo...* (1997).

(1988) a *Zväčšenina* (výber, 2001) — a jednak poézia. Poetickou tvorbou pre dospelých sa najprv predstavila časopisecky na Slovensku a potom pravidelne od roku 1978 uverejňovala v zborníku slovenských autorov v Rumunsku pod názvom *Variácie*. Debutovala básnickou zbierkou *Knihy rozlúčok* (1985), kde nachádzame lyrickú poéziu citovej drámy. Cez tri cykly *Knihy rozlúčok* (a opätovných stretnutí) sledujeme proces a premeny ľúbostného vzťahu od ľúbostného vzplanutia cez vzťahovú zotrvačnosť „My, / len zotrvačnosť / začala do nás pazúry.“ (Anoca 1985: 50). Kritikou postrehnutá forma básnických listov nasvedčuje, že ide o poéziu usmernenú na lyrické ty, ale interpersonálna komunikácia sa nekoná, prehovor sa obracia do vnútra subjektu a nadobúda očistný, spovedný charakter — ako rozhovor s vlastným svedomím, čomu zostane Anoca verná v celej tvorbe. Postupne sa v tejto zbierke od predmetného sveta vnímaného ako zázrak (nebo, slnko, zem) skonkretizovaného v motívoch, ktoré môžeme pozorovať v súradniciach priestorovej paradigmy panónskeho archetypu (rieka, salaš, rovina, agáty), dostáva do metafyzickej roviny: „To, čo vidíš nakoniec, / vôbec nevidno.“ (Anoca 1985: 91) Obe nastolené lyrické dominanty — metafyzické presahy a archetypálne predstavy — sa dostanú do výrazu v jej ďalších pôvodných zbierkach *Synonymia* (1993) a *Ročné obdobia* (1996) ako základné scelujúce piliere autorkinej poetiky. Zbierka *Knihy stretnutí* (1995), ktorá vyšla na Slovensku, bola predkladaná jednak ako nová zbierka a jednak ako výber z dovtedajšej tvorby, kde je možné postrehnúť vývin jej autorskej poetiky. Nové zbierky vychádzajú až v druhom desaťročí tohto storočia: *Stratený archetyp* (2014) a *Renesančný kruh* (2017). Ide o podobný autorský/vydavateľský zámer, kde sa nesleduje pôvodná časová následnosť vzniku básní — zbierky predstavujú výber z tvorby so snahou o nové kompozičné usporiadanie s anticipačnými presahmi do autorkinej zrelej a pomaly zaokrúhlenej ars poetiky. Okrem ustálenia základných charakteristík autorkinej poézie akými sú metaforizácia prírodného diania, poetizácia priestoru, introspekcia subjektu, alegorickosť, mýtickosť a úsilie racionalizovať zažitú, čoraz viac je prítomné aj intertextuálne nadväzovanie poznačené univerzálne ľudskými resp. civilizačnými prvkami v textoch, ktoré Anoca definuje ako „racionálne básne o kultúrnych otázkach, po ktorých uvediem citácie teda úryvky, texty či fragment obrazu a pod. z kultúrnych diel o ľudskej civilizácii“ (Farkašová — Anoca 2015: 25).

Hľadanie pravzoru

Dagmar Mária Anoca, podobne ako veľká časť moderných básnikov, vo svojej tvorbe využíva tematicko-motivickú základňu z univerzálneho „pramateriálu“ umeleckej tvorby a môžeme povedať i celkovej ľudskej skúsenosti. Z tzv. ustálených kultúrnych archetypov tu evidujeme najprv zásadné mýtické opozície profánne — sakrálne, primitívne — civilizačné, pudové — kultivované, intuitívne — logické a podobne, ktoré sa v básnickom texte najčastejšie rozvádzajú na úrovni nejakého alegorického respektíve baladického „príbehu“. Napríklad v básni *Simplicitas* sa prostá fyziologická potreba človeka usúvzťažňuje s meta-

fyzickým rozmerom existencie: „Ktosi sa pristavil pri strome/a ciká.../ Aké je čisté jeho všedné gesto,/ ako sa v izbe za oblokom/úporne snažíš nájsť/tú jedinečnú,/len tebe vyjavenú/pointu života...“ (Anoca 2014: 79). Takéto záblesky sviatosti, milosti resp. metafyzickej prozreteľnosti Anoca nachádza práve v každodenných, často však rituálnych (opakujúcich) sa úkonoch (písanie, čítanie, kúpanie, cestovanie, náhodné stretnutia). Sakrálne, posvätné, ktoré sa prejavuje v rámci profánneho, známy rumunský regionalista Mircea Eliade nazýva hierofániou — manifestáciou sviatosti (2006: 10). Niekedy to autorka aj formálne zdôrazňuje v krátkej forme pripomínajúcej japonské haiku: „Pod krížom rastie tráva./Koreňmi sa opiera o mŕtvych/hlboká poklona životu.“ (Anoca 2014: 77) Dôverne známy priestor domova a prírodné prostredie vôkol neho sa často stáva priestorom diania v poetkiných básňach. Výraznejšie sa to prejavuje od zbierky *Ročné obdobia* (1996), kde sa prírodnému cyklu pripisujú vlastnosti vyššieho radu — tvorivosť, krása, ticho, smútok. Priestor sa konkretizuje v obrazoch dolnozemskej dediny, ulíc, záhrady, chodníka a rastlín prislúchajúcich ku kultivovanému životnému priestoru: brečtan, hruška, višňa. Ako hovorí Eliade „zjevení posvätného priestoru umožňuje získať ‚pevný bod‘, umožňuje zorientovať sa v chotické stejnorodosti, ‚založiť Svět‘ a žiť skutočne.“ (2006: 18–19) Anocin lyrický subjekt sa v sekularizovanom svete prostredníctvom básnického slova snaží pomenovať a definovať ten „pevný bod“, stred, zmysel, podstatu — to, čo je jazykom nepomenovateľné: „Pevný bod v ničote určite nájdeš raz,/ možno už zajtra, možno len keď čas/nakreslí bodku za všetkým,/vrátiš sa do trávy, zsvietiš súhvezdím.“ (Anoca 2014: 98). Spočiatku sa tie pokusy poetického definovania priestoru viažu na sprostredkovanie nejakej emócie, resp. atmosféry, ale postupne nadobúdajú význam hlbších kultúrnych archetypov viazaných na Dolnú zem. Poetické obrazy priestoru ako ich nachádzame vo veršoch: „Rieka, sallaše, agáty/zapletajú si do úhorov striebro/ako stareny vrkoč.“ (Anoca 1985, 91) zapadajú do priestorovej paradigmy dolnozemskeho básnického archetypu, ako ho definoval Michal Harpáň (1999, 5–37), inokedy iba jednotlivé lexémy (pluh, lemeš, rovina, brečtan, agát) odkazujú na panónsky priestor: „Radosť pluhu je horká./Je to cnosť./Kto ju ovláda,/stane sa nehrdzavejúcim lemešom.“ (Anoca 1993: 92) Väčšiu významovú potenciu majú však jednotlivé opakujúce sa motívy — symboly, akými sú napríklad rovina alebo agát. Nachádzame ich v rôznych podobách, od priamočiareho stotožňovania sa lyrického subjektu s motívom roviny respektíve agátu, cez subtílnu naznačenie motívu plodnosti a zvodnosti: „A ja — agát biely nemo stála som,/čakala som na úrodu, rozvoňaný sladký strom.“ (Anoca 2014: 104), až po agát ako spojivo vo vertikálnej a horizontálnej línii v básni *Agát*: „Nad hrobom sa týči agát./Rozkladá svoju košatú korunu,/vetríkom si necháva previevať/všetky odtiene zelene/a v plnej veľkolepej sláve/rozkvitá:/Biele strapce kvetov medovo rozvonjavajú,/rozspievavajú bzukotom včiel/celé okolie./Bude sa mi ho dobre počúvať.“ (Anoca, 2017: 11) Nebyť prvého a posledného verša báseň by odkazovala iba na zmyslovú percepciu agátu ako estetického objektu; civilizačný motív hrobu na začiatku a subjek-

tívne prepojenie s ním na konci dodáva agátu symbolotvornú potenciu.³ Aj druhá dominantná mytológia roviny sa používa podobne; nachádzame ju vo významovom rozsahu od apoteózy roviny ako živiteľky a rodičky (báseň *Rovina*), v stotožnení sa s lyrickým subjektom či miestom večného odpočinku. Keď autorka konotuje vnútorný svet subjektu, ako napr. v básni *Hranica II*: „našla som na zemi/ svoju dušu sťa rozjatrená rana/ a bola taká beznádejne pustá, že mi// pripadala ako dolnozemska pusta, / smútkom pooraná, krvavo-čierna pláň.“ (Anoca 2014, 109) v desivo-temnej atmosfére (dominujú motívy ako sú čierny deň, rozjatrená rana, spálenisko, havrany) sa lyrický subjekt dostáva na „hranicu“ resp. krajný bod svojho (re)produktívneho, plodného životného obdobia. Dozrievanie vníma(me) ako spaľovanie (zrenia plam, spálenisko) a výsledkom je zánik (popol).

U Anoca sú poetické „výjavy“ zo života často spojené s nejakým predmetom, scénou, udalosťou alebo stavom mysle a ako kondenzované a gnómské výpovede majú blízko k literárnej epifánii, ako sa aj volajú jedna báseň a jeden cyklus zo zbierky *Renasančný kruh*. Ide o kratšiu deskriptívnu báseň s obrazom najprv tichej a pokojnej prírodnej scenérie a atmosféry, ktorá prerastá do radostného, explozívneho prejavu energie a pulzujúceho života. Ak je táto chvíľa základ básne, ako hovorí Jonathan Culler, proste sa natíska „aby bola pochopená ako percepcia podstaty, ako chvíľa zjavenia, v ktorej je forma pochopená a to, čo je na povrchu sa stáva hĺbkové.“ (1990: 262) Okrem relatívne zreteľných nadväzností na spirituálny typ básnickej tvorby, čiže na kresťanský duchovný priestor napr. v básni *Rozsev významu*: „Hlahol zvonov, / epifánia: / Život veriaceho človeka je cesta, / tá (jediná) cesta k stredu, / cesta spočínutia v náručí Božom.“ (Anoca 2017: 10), poetka také nevysvetliteľné chvíle mimočasovosti často nachádza v bezprostrednom prírodnom okolí: „Najprv tiché chvenie, / šelest stromov a vôňa živice. / V rozochvenom vzduchu nevídané čaro a pohoda. / Nevysloviteľný pokoj. / Slávnostná chvíľa umocnená úplným tichom. / Potom sa všetko rozozvučí krištáľovým vibratom. / Nad všetkým sa vznáša pieseň / ako belostná a mákká neha na perutiach anjelov.“ (Anoca 2017: 9).

Za ustálené kultúrne archetypy sa považuje použitie známych mýtických príbehov, hrdinov alebo hrdiniek, čo aj u Anoca vystupuje ako jeden z primárnych básnických postupov. Poetka do básní zakomponuje explicitný odkaz na všeobecne známe mytológické príbehy alebo literárne osobnosti, ktoré vďaka ich dielu a odkazu vnímame ako stabilné a rozpoznateľné symboly (Homér, Achilles, Demeter, Orfeus, Euridika, Michelangelo, Dante, Tristan a Izolda a podobne). Tieto „večné témy“ sú súčasťou tzv. imaginatívneho základu, resp. podľa archetypálnej kritiky sú to archetypy „reprezentujúce spoločnú nadindividuálnu štruktúru nevedomia“ (Režná 2016: 98). V básňach s mýtických pôdorysom o hrdinovi Achil-

³ Autorka sa o významovo navrstvenom symbole agátu zamýšľala aj pri čítaní iných slovenských autorov z Rumunska, pričom konštatovala, že agát „symbolizuje komunitu a jej (atemporálne, gnómské, až stereotypne budované) hodnoty, vlastnosti, danosti.“ (Anoca 2012, 133). V nadväznosti na túto tradíciu aj ona svojou tvorbou prispieva k stabilizácii tohto kultúrneho symbolu.

lovi je mýtus konštitučným princípom na úrovni celostného tragického vyznenia básní. V básni *Achillovská* okrem titulnej alúzie na prekliatie antického hrdinu sa tragickosť viaže predovšetkým na postavy Erínií ako zosobnenia svedomia: „Napospol zradené [pocity, spomienky — pozn. Z.Č.]/oživajú/ako mrazivý chór Erínií/a nedajú nám spať.“ (Anoca 2014: 12) Na ňu nadväzuje báseň s incipitom „Ó,/Achilles, ty čo volil si život a smrť“ zo zbierky *Synonymia*, kde sa dôraz z výčitiek svedomia (za zabúdanie, zradu a vinu) presúva na vzťah života/váše a smrti: „povedz, prečo spejeme k smrti len/a mrieme život celý?“ (Anoca 1993: 22), s univerzálnym poslaním o tragickom tuzemskom ľudskom pobyte, zaodiatom v otázke, aký je zmysel života, keď aj tak „spejeme k smrti“. Postup významového navrstvovania dosahuje Anoca náznakom, vo veršoch: „Achilles, ty, čo dva roky si mrel a predsa/zostal živý“ a paradoxným postupom odhaľuje aj dve možné životné cesty. Jedna vedie vopred predurčeným smerom krátko hrdinského (zmysluplného?) života, ale v sláve a mýte život večný, tá druhá cesta je dlhý nudný život bežného smrteľníka. Tu sa mýtus, podľa Raymonda Troussona, definovaný ako antropologický, historicko-náboženský fenomén (citované podľa Režná 2016: 99), stáva predpokladom literárnej témy a mýtická postava, v tomto prípade Achilles sa v procese abstrakcie vyčleňuje z mýtického kontextu a stáva sa metaforickým obrazom, ktorý konotuje obraz základných existenčných polôh človeka. Eschatologické otázky si nevyžadujú (a ani nemajú) priame odpovede, ostávajú v podobe otázky: „povedz,/či smrť bolí/veľmi, či len tak/ako jazva po radosti...“ (Anoca 1993: 22). Významový potenciál metafory smrti ako „jazvy po radosti“ interpretátorov tejto básne často zlákal k chybnému uvádzaniu ako „jazvy po bolesti“ (Babiak 2009: 62, Harpáň 2014: 145), čím sa odkaz básne oslabuje — intenzita vypovedaného nadobúda význam práve v motíve radosti (zo života, z tuzemského pobytu, zo životných strastí, slastí, ako i z metafyzických rozmerov z poznania, že sa raz všetko pomíne), respektíve života takého aký je — spojenie bolesti a radosti. Táto báseň patrí k vrcholným literártnym básňam s ústredným motívom smrti (o čom svedčia aj jej časté interpretácie), ktorý sa v jej poézii zjavuje prakticky od juvenílií. Postupne eschatologické témy naberajú na intenzite, čo súvisí so zákonitým procesom dozrievania autorského subjektu, čo sa na pláne básnickej výpovede reflektuje ako dodatočná životná múdrosť. Do skupiny týchto básní môžeme zaradiť aj báseň s incipitom *Homérov štít*: „Homérov štít,/ktorým si zachránil slepotu,/na slnku žiari, prepaľuje./Spaľuje a sublimuje./Slepý zrak sa v nás navrstvuje,/pohľad nám hrdo/odoláva slnku.“ (Anoca 1993: 93) Významové spojenia Homérova slepota, Achillov štít vnímame ako ľahko dešifrovateľné všeobecné miesta. Na Achillovom štíte boh Hefaistos znázornil mestá, svet i celý vesmír: „i zem, i nebo, i hladinu morskú,/nezmarné žiarivé slnko a mesiac, jak jagá sa v splne“ (Homér. *Iliada*. <<https://www.rtv.slovakia.sk/clanok/156497/18-spev>. > 13. 03. 2021.), svet v jeho kráse, rozmanitosti a premenlivosti. Individuálny autorský presah o sile videnia (aj napriek somatickému hendikepu) je originálny. Odkazuje na vnútornú schopnosť človeka (oxymoronom slepý zrak) a najmä umelca vidieť hlbšie (navrstvenejšie) rozmery bytia.

K takým rozšíreným kultúrnym archetypom patrí napríklad i symbol kruhu, ostrova či ovečky (výber je zástupný). Prvý symbol v básni *Renesančný kruh* je napríklad prítomný v spojení (renesančného) človeka v kruhu, ako ho vo svojej kresbe Vitruviánsky muž videl Leonardo da Vinci: „Renesančný kruh/s človekom vo štyri strany sveta/po vesmíre lieta symbolom.“ (Anoca 2017: 15) Sprítomnenie progresívnej renesančnej doby, humanizácia spoločnosti a mysliaci človek ako miera všetkých vecí, ktoré sa aktualizujú na začiatku básne sa prenáša na (autorský) subjekt: „I ja som v ňom, i ja som v ňom.“ (tamže). Na individuálnej úrovni vznešené/božské sa konfrontuje s tuzemským profánnym životom subjektu v snahe prekonať ho: „hoci mám sny okuté/ olovenou prítlačivosťou/zákonitostí.“ (tamže). Situovanie subjektu do vnútra kruhu, vesmíru, resp. symbolu (všetky tieto vzťahy sú tu potenciálne obsiahnuté) odkazuje na vzťahy stredobodu a obvodu, vonkajška a vnútrajška ako základných spôsobov vyjadrenia situovanosti človeka, jeho vedomia sveta/bytia vo svete. (Poulet, citované podľa Režná: 95) Tu vidieť, že symbol kruhu ako štruktúrny princíp spoločný ľudskému mysleniu vôbec sa z individuálnej skúsenosti subjektu môže dostať do naindividuálnej skúsenosti, ale môže to prebiehať aj v opačnom smere, čím má blízko k jungovskému archetypu.

Cesta k duchovnému jej lyrického subjektu najčastejšie vedie cez samotu; v cykle *Ostrov alebo o predikácii* čítame motto: „*Samota je nenahraditeľným prelúdiom ódy na radosť.*“ Slovenský literát a kritik Peter Andruška v súvislosti s poetkiným životným postojom hovorí o „hrdej samote“ (1995: 62), na čo odkazuje aj symbol ostrova ako hľadania duchovného streda, ale i samoty ako záruky človekovej i poetkinej integrity. Symbol ostrova sa po prvýkrát vyskytol práve v reflexívno-filozoficky zameranej zbierke *Synonymia*. V neskorších výberoch sa ostrov usúvzťažňuje s gramatickým javom predikácie. Akoby si poetka uvedomovala, že odkázanosť na médium jazyka ako sprostredkovateľa životných obsahov nemôže byť vždy uspokojivá vo svojej finálnej podobe: „Gramatický jav/nevyspytateľnej hodnoty,/ktorý prepája život/s jazykom, je/predikácia. [--] Život konáme/občas/len prerozprávame.“ (Anoca 1993: 78) Symbolu ostrova poetka prisudzuje viaceré zaužívané významy, akými sú osamotenosť, izolovanosť, bezpečnosť a útočisko, ale i odkazy týkajúce sa spoločenstva ľudí, vyzdvihujúce potrebu socializácie: „Ostrov je osebe/a pre seba dostačujúci./Ale spieva farbami,/kým ho obývajú ľudia.“ (Anoca 1993: 86) a hľadania existenciálnej istoty: „Nie každý má svoj ostrov“, „Nie každý už objavil svoj ostrov“ (tamže: 89). Symbol ostrova sa v poslednej básni tohto tematického celku vyskytuje v alegorickej parabole, ktorá sa (ne)môže jasne odčítať — odkazuje na ľudí, ktorí sa stratia vo svojom kognitívnom výkone alebo na subjekt(y), ktoré sa napriek intelektuálnemu angažovaniu stále vracajú k vlastnej subjektivite. Netreba osobitne zdôrazňovať, že potom sa elegický tón stáva organickou súčasťou takýchto básnických výpovedí. V cykle *Elégie na odchod (Variácie, 1983, 6–9)* sa spolu s motívom odchodu z tohto sveta v druhom významovom pláne tematizuje aj odchod, vzdialenie človeka od Boha: „Ovečka božia,/už len božia/iba to tu už ostalo./A je to dobre tak./Nám sa to beztak/stratilo.“, čo v ozvenách pripomína

verše Milana Rúfusa z básne *Hľadanie rodiča*: „Pomysli, Bože, pomysli./to nie Ty — my sme odišli./Ale my predsa prideme/zo zeme k tebe, do zeme.“ Báseň je štylizovaná ako príhovor k ovečke s viacnásobným opakovaním oslovenia (ovečka biela, ovečka nežná, ovečka milá, ovečka moja, ovečka naša, ovečka božia) s tendenciou stupňovania jej duchovného rozmeru, ktorý pre človeka/ľudstvo (obsiahnuté v zámenách nás, nám, náš) zostáva tajomstvom: „Zrútiš sa potichu./Kam?/Pre nás to nevedno.“ Na biblický kontext nás upozorňuje najmä motív ovečky (božej), v ktorej je integrované podobenstvo o stratenej ovečke — hriešnom človeku. Nie je tu zanedbateľná ani súvislosť s rumunským národným mýtom o ovečke⁴ ako o stelesnení svedomia, mravnosti, ale i mementa súčasnému človeku, čo je pre slovenského čitateľa najčastejšie neznáme a na čo Anoca upozorňuje v jednom texte. (Anoca, 1989: 282) Univerzálnosť možno sledovať v poľudštení ovečky (má vlasy, nohy, ruky a ľudské vlastnosti a pocity ako smiech, plač, strach) ako paraboly človeka, presnejšie ženy/ženského subjektu v existenčných stavoch trýznivých pochybností.

Okrem používania takýchto „mytologén“ poetka vo svojej poézii a v kompozičnej organizácii cyklov a zbierok uplatňuje ako základný organizačný princíp cyklické opakovanie času. Najčastejšie sa to v básňach prejavuje ako cyklické opakovanie prírody; napríklad aj v ľubostnej poézii z prvého tvorivého obdobia sa spoliehala na transpozíciu subjektívnych pocitov do prírodného prostredia. Lyrická výpoveď sa tak prelína s prírodnou lyrikou. Premeny v naznačených interpersonálnych vzťahoch mali spravidla pendant v premenách prírody. Prírodný kolobeh má v tomto zmysle názornú funkciu v prvej zbierke *Knihy rozlúčk*; neustále striedanie stretnutí a rozchodov sa často opiera o striedanie ročných období a pomaly prerastá ilustračnú funkciu a nadobúda estetickosť eufonicko-rytmizačnej či ritualizovanej formy: „A všetko sa to ďalej hrá,/točí celé storočia,/v kolotoči/ktosi si kosí/ktosi má osy/ktosi má čosi/ktosi/...“ (Anoca 1985: 75) Na princípe cyklickosti prírody a života sa v zbierke *Ročné obdobia*, ktorá tematicky inklinuje k poetike životnej radosti a optimizmu objavujú aj motívy smrti: „Až ráno sme zbadali,/že je to ten istý dom,/v ktorom býva smrť.“ (Anoca 1996: 32) V podstate už samotné kompozičné rozdelenie zbierky na ročné obdobia (*Jarný cyklus*, *Reportáž z prežitého leta*, *Jesenný denník s višňou* a *Zima*) odkazuje na cyklickosť života a prírody, resp. na plynutie času a nevyhnutný zánik. Vyčlenili by sme báseň *Túžba*, ktorá sa začína skoro vtipne: „Ak raz umriem — / možno sa mi dostane tej milosti,/ved' nie každý sa môže/roz-taviť z nesúcna do nesúcna.“ (tamže: 37), kde prechod z bytia do nebytia subjekt nevníma tragicky, ale nazýva ho milosťou, čo korešponduje s častými narážkami

⁴ Známu baladu *Miorița* mnohí pokladajú za prejav mentality a ducha rumunského národa. Hovorí o tom ako ovečka upozorňuje pastiera, že mu hrozí smrť. On jej výstrahu prijme, ale smrti sa nevzpiera — povyšuje ju na mystickú svadbu. Balada tvorí integrálnu súčasť rumunskej kultúry a svojim hlbokým posolstvom (motívmi smrti, pokory, cesty k poznaniu či celým náboženským, eschatologickým rozmerom) mohla zapôsobiť aj na našu autorku, však na analýzu interkultúrnych vplyvov a prestupovania jedného národného mýtu do inej kultúry a literatúry by sme potrebovali viacej priestoru.

na metamorfózu všetkej živej hmoty a teda i človeka ako súčasť toho kolobehu, ktorý ho presahuje. Pozitívne konotácie sa viažu na prírodné úkazy, akými sú blesk, prach, dub, ktorý je „mohutný symbol života“ (tamže). Nebytie sa vyrovnáva s existenciou ostatného živého sveta: „[Dub — pozn. Z. Č.] Ticho by šumel,/ kým by si ma byle trávy/podávali z ruky do ruky.“ (tamže: 37–38) a v tomto procese obmien a metamorfóz sa tu-bytie nekončí, pobyt človeka na tomto svete sa z prírodného (dočasného) presúva do mýtického (večného) času. Motívy znovuzrodenia a zániku sú hlboko zakliesnené do seba a aj u poetky Anoca siahajú k mýtickým praobrazom. Básne, kde sa prekračuje tuzemská časovosť, poetka často buduje práve na princípe metamorfózy lyrického subjektu — bytie nezaničká len sa prevetľuje najčastejšie do základných prvkov, akými sú voda, rastlina, hlina: „odpřchneme/ ako rosa,/ hoci najprv sme boli listom.“ (Anoca 2014: 42).

Stratený archetyp

Jedným z charakteristických znakov poetického sveta D. M. Anoca je aj tzv. ženskosť, ktorú aj tu môžeme vnímať ako svojráznú ženskú perspektívu spojenú so špecifickou skúsenosťou, ktorá problematizuje zaužívaný a v podstate stereotypný vzťah muža a ženy a ponúka nám možnosť vytušiť niečo navyše, čo (mužskému) subjektu (autorskému či čitateľskému) zostáva utajené a skryté (Milčák 2010, 76). Nejde toľko o rodovú príslušnosť (odvodzované spravidla z biologickej danosti — ženského pohlavia), či o využitie akože typických „ženských“ motívom a tém (láska, plodnosť, materstvo), aj keď ani to nie je zanedbateľné, lebo spravidla tvorí súčasť ženskej životnej skúsenosti a aj jej kultúrnej determinovanosti. Poetka sa s nadhľadom a ironickým nasadením vyrovnáva s archetypálnou predstavou ženy, so zdedenou záťažou kultúrnej a spoločenskej tradície. Ako príklad môžeme uviesť typické „ženské“ motívy tela a s ním spojeného oplodnenia a rodenia detí. Na začiatku tvorby čítame napríklad aj toto: „Že zarodím, už isto viem/ sťa roľa, hoci doráňaná.“ (Anoca 1985: 90) v symbolickom pomenovaní obrátenia sa lyrického subjektu k prírodným danostiam svojej osobnosti, ale neskoršie sa cez motívy tela a oplodnenia subjekt podrobuje vnútornému trýznivému skúmaniu svojej ženskej podstaty. Na poetologickej úrovni pri tejto téme prevláda poetkino racionálne a spravidla aj ironické gesto; napríklad ironicky sa pohráva so zaužívanou metaforou (mužského) semena, ktoré treba posiať na (ženskú) roľu: „Nie som mužom,/ preto nemôžem povedať,/ že rozsievam svoje semeno./ Mohla by som však byť ako zem,/ čo prijíma a dáva.“ (Anoca 2014: 41) Inokedy tradičnú rodovosť jazyka, s dominanciou maskulínneho rodu, Anoca popiera osobnostným vnútorným presvedčením aktivujúc pritom celý rad skúsenostných a kognitívnych procesov; napríklad (ten) dážď u nej asociuje vodu a umývanie, čo v našom kultúrnom diskurze prislúcha ženskému denotačnému kódu (symbolizuje život, obnovu a znovuzrodenie, tiež očistu a nevinnosť) podobne ako prameň, rieka, studňa a preto môže žensky suverénne, pravda s poetickou licenciou, v básni *Májový dážď* tvrdiť: „Májový dážď večer/spieva ženským hlasom./ Ja viem, že dážď je/ ženského rodu. <...> Umýva

nás, zmýva/ako matka/svoje nahé dieťa.“ (Anoca 1993: 18). Báseň tematizuje aj obradnosť, ide jednak o obrad prírodný a obrad ľudský; v oboch konotuje čistosť a je v ňom integrovaná okrem etickej aj estetická dimenzia — dážď sa na významovej a tvarovej rovine usúvzťažňuje s úkolom matkinho kúpania dieťaťa.

Tak ako v ľúbostnej poézii nie je poetka sentimentálna, v básňach s existenčnou problematikou nie je malodušná. Ženskosť resp. inakosť autorkinej poetiky sa potvrdzuje aj v básňach, ktoré tematizujú materstvo. V tomto kontexte je veľmi dojímavý príhovor k predkom a potomkom v cykle *Rodokmeň atómového veku*, kde lyrický subjekt odprosuje predkov: „Odpusťte, pradedovia,/že nerozkvitnem vami.“, ale i (potenciálnych) potomkov: „Ty prvonorený,/odpusť mi,/že sa stále k tebe obraciam,/vo svojej nemohúcnosti/a narušujem kruhy ticha/tvojho nebytia./Nezodpovedne ťa budím do zvedavosti./Nie, neľutuj skvelosť ani žiaru/pozemskosti./To je klam./Tam, kde pre nás nie si,/si/všadeprítomný a večný./Ja, tvoja úbohá mať, som/len krátky tvoj sen/o bolesti.“ (Anoca 1985: 5–10), kde sa lyrický subjekt v sukcesívnej línii svojho rodu cíti ako nehodný. Proces obnovy skrze oplodnenie sa nekoná: „Odpusť,/lono moje,/že strom života v tebe vyhasne“ (tamže: 6), a tak sa aj materinská láska „obracia“ dovnútra, k hlbinným štruktúram svojho ja. Lyrický subjekt pociťuje toto ako nevrátený dlh, zradu, prekliatie: „Láska,/odpusť mi,/že ťa nechám pretekať nadarmo,/a nevdychnem ti tvar. // Podsvetie ťa/preklialo.“ (tamže: 7) Vzťahovanie k inému, tu k nenarodeným deťom má podobu dvoch zrážajúcich sa svetov: sveta živých a sveta potenciálnych, možných. Ten svet živých je však neustále ohrozovaný (žiarenie, zloba), svet mŕtvych je bezpečný, ale aj napriek tomu v závere čítame: „A predsa, chcela by som vám ukázať ako rastie tráva a rozkvitá máj“. Akoby zo záverečného príklonu k tuzemskému životu vyvstával smútok lyrickej hrdinky z nerealizovaného materstva.

V poézii D. M. Anoca s týmto aspektom rodovosti úzko súvisí archetyp ženy; tenziou medzi citovosťou a racionalitou nezačínajúc a pozíciou viacdomovosti ako osobnostnej identity autorky nekončiac. Archetyp chápeme, v duchu analytickej psychológie C. G. Junga, ako súčasť kolektívneho nevedomia, ako (abstraktnú) formu, ktorá sa naplňa v konkrétnych archetypálnych predstavách. Práve umelecká tvorba je často vhodným médiom na „oslobodzovanie“ podvedomých obsahov a tak sa nepriamo podieľa aj na (seba)záchovnom procese v období utrpenia a bolesti: „Archetyp nám pomáha nielen lepšie porozumieť osudovo dôležitým situáciám a krízam, ale aj vynásť sa v životných problémoch a vedieť primerane na ne reagovať. Prispieva k uvoľneniu nevedomej psychickej energie a sublimuje prírodné pudy, transformuje ich do duchovných túžob, čím dáva hĺbku a zmysel nášmu životu.“ (Trebješanin, 2011: 44, *preklad Z. Č.*). V jej poézii sa abstrakcia (archetyp, mýtus) a konkretizácia (individuálne videnie) nevylučujú, sú komplementárne v procese tvorby, ako čítame v autorskom svedectve: „Ja som akosi anachronická, ešte som stále hrdá na to, že som racionálnym tvorom-človekom, a tak sa nebránim abstraktnosti, či hádam ju aj vyhládam. No tvorivý proces nie je až tak veľmi racionálny, ako je komplexný a mne sa

stále častejšie stáva, že ‚rozmýšľa‘ za mňa moje podvedomie, teda menej racionálna časť mojej osobnosti, či nie? Ráno vstanem a viem, čo mám napísať, hoci som predchádzajúci deň márne do noci trápila svoje ratio...“ (Farkašová — Anoca 2015: 24) Archetyp ženskosti sa na začiatku písania naplňa v idylických (odosobnených) predstavách matky a materstva, napríklad v básňach *Madona s dieťaťom*, *Žena*, *Matky*, *Dieťa* a iné. Zástupne odcitujeme verše z básne *Matky*, kde sa vznešeným tónom adoruje materstvo: „V chráme ako v stebľe/vzmáha sa skromný ston,/do uzlíka viaže si/zahodenú pahrebu starostí/a nezaplače nad prázdny oltárom.“ (Anoca 2014: 16) Kulminuje to v básni *Stratený archetyp*, ale teraz v intenciách už veľa ráz zdôrazneného tragického životného pocitu jej lyrického subjektu. Paradoxne o existencii archetypu hovorí práve jeho absencia: „Vo svojej jame/dvanásťkrát do roka/umieram a ožívam. // A predsa nie som Oziris. / Je plytká jama? / Moje útroby, / Či svedomie?“ (tamže: 7) V prvej strofe je jasná alúzia na opakujúci sa mesačný cyklus ženy ako na možnú potencialitu života. Symbol jamy vnímame ako praobraz prázdnej formy, podobne ako Jung vysvetľuje archetyp ako staré riečne koryto, cez ktoré stáročia preteká voda. Jama symbolizuje raz plnú, inokedy prázdnu nádobu ženského tela (telo resp. vnútro ako kognitívny koncept nádoby), kde prázdnotu jamy, evokujúcu aj obraz hrobu, dávame do súvisu s nenaplnenou biologickou, ale i kultúrno-historicky určenou vrodenu predstavou ženy. V intenciách textu príčiny straty pravzoru nejednoznačne hľadáme v telesnom (moje útroby), ale možno i mentálnom (svedomie) hendikepe. Aj keď archetypálna a symbolická básnická výpoveď spája univerzálne s individuálnym, významová otvorenosť básne nám nedovoľuje redukcii na jednoznačnú a zjednodušujúcu výpoveď. Archetyp vnímame ako stálosť a nemennosť, jeho strata evokuje premenu, nestálosť a aj zánik pravzoru, prazákladu ženského. Archetyp matky (forma) sa nestáva aj skúsenostným materiálom (materstvom); ale predsa nemôžeme tvrdiť, že je tento praobraz úplne prázdny. Ak je obsahovo naplnený len vtedy, keď je individuálne uvedomený (prežitý, spracovaný), tak je to aj v tomto prípade. (Jung 1997: 138) Stratený archetyp je potom nenaplnený (životný) zmysel. Báseň sa tak stáva intímnym dialógom s vlastným podvedomím a poézia najvlastnejším bytostným médiom vysporiadania sa s vlastným vnútrom. Na význam svedomia a podvedomia v poézii D. M. Anoca ukazuje aj zbierka *Synonymia*, ktorú chápeme ako nepretržitý rozhovor s vlastným svedomím: „Monológ/je vlastne rozhovor/s vlastným svedomím.“ (Anoca 1993: 5), ktoré sa spravidla prejavuje ako deštruktívny element (poľovník, násilník, ktorý škrtí; návštevník, ktorý napľuje do srdca, zlá polovička ja a pod.).

Vyššie sme už naznačili, že mýtické a archetypálne významy sa navzájom prestupujú. Príznaково nazvanú báseň *Mýtus* môžeme čítať ako sprostredkovaný básnický výraz subjektívneho vzťahu k lyrickému objektu, resp. ako aktualizáciu a transpozíciu mýtických obsahov do intímnej sféry:

„Nemôžeš byť Oziris,
keď ja som Ištar?“

Ja som tvojou sestrou i milenkou,
 ako v mýtoch
 zabíjam ťa a znova kriesim.
 Po každej smrti
 stačí sa ťa dotknúť
 mojou ohnivou žiadzou...
 Už som ťa nesčíslelnekrát
 zavrela do smrti
 a ty nie a nie umrieť (naozaj),
 vychádzaš mi z nej, presahuješ
 ako postavy, ktorým trčia nohy,
 ruky z nevydarených skriň či noviel a
 stále prerastáš do života
 do celkom živého života
 a stávaš sa Ozirisom.

(Anoca 2014: 116)

Cez univerzálny mýtický plán básne sa aktualizuje intímna sféra. Na začiatku sa naznačuje rozpor a nesúlad medzi mýtickými postavami Oziris a Ištar, nie však ako zásadný (čo signalizuje podoba otázky), ale kvalitatívny. Symbolicky postava egyptského boha Ozirisa odkazuje na nevyčerpatelnú silu prírody, neustály zdroj, ale predtým musí umrieť a musí byť predmetom hľadania. S jeho vzkriesením sa spája bohyňa Ištar (Izida), ktorá svojho brata a milenca hľadá a zachraňuje z ríše mŕtvych. (Chevalier — Gheerbrant 2003, 208, 471) Len z jej moci a vôle (dychu) sa Oziris stáva symbolom obnovy. Mýtus o Ištar sa tak usúvzťažňuje s obrodným archetypálnym ženským princípom plodnosti a premeny. V druhej významovej rovine lyrický subjekt svoj vzťah k tomu druhému prehodnocuje neustálymi osciláciami medzi životom, smrťou a znovuzrozením. Transponované do intímnej sféry subjektu to môžeme čítať ako úsilie skončiť s permanentným závislým ľúbostným citom k lyrickému objektu. Tento zápas sa vždy končí ešte nástojčivejšou prítomnosťou determinujúcej závislosti, ale i odanosti a vernosti lyrického subjektu.

Transpozíciou celého radu kultúrnych a literárnych motívov do básnického textu sa poetka Dagmar Mária Anoca zapája do nepretržitého sledu umeleckých pokusov definovania najpodstatnejších ľudských otázok o tom, kto sme a kam spejeme. V hľadaní týchto odpovedí často siaha po ustálených symboloch (rovina, agát, ostrov, kruh), mýtoch (Achilles, Oziris, Ištar) a archetypoch (žena, matka), do ktorých transponuje univerzálne (eschatologické a metafyzické), ale i veľmi subjektívne (intímne a súkromné) dilemy. Aj keď sa mýty a archetypy ako abstraktné štruktúry/formy protivia konkrétnej a individuálnej naplnenosti, poetka v práci s týmito ustálenými predstavami a obrazcami zápasí o svoju individualitu a (poetickú) osobitosť. Ich funkcia má blízko k opodstatneniu či existencii umeleckého/básnického slova, má sceľujúcu duchovnú dimenziu, kde sa poznanie združené s estetickou hodnotou podieľa na vnútornom obrodzujúcom/očistnom procese subjektu (autora, lyrického subjektu a čitateľa).

logeme“, ali u skladu sa intimnom i refleksivnom poetikom pesnikinje dobijaju i novo, aktuelno značenje. Simbole (npr. ravnica, bagrem, krug), mitske junake (npr. Ahil, Oziris, Ištar) i arhetipove (žena, majka) posmatramo kao relativno stabilne migrirajuće elemente iz jednog u drugo delo (horizontalno) i kao adekvatan način za izražavanje složene autorske (emocionalne, intelektualne) životne situacije u njenom pesničkom opusu (vertikalno). Njihova funkcija je povezana sa iceljjućom duhovnom dimenzijom kada spoznajni proces zajedno sa estetskim aspektom pesničkog teksta učestvuje u unutrašnjem preporodu subjekta (autora, lirskog subjekta, čitaoca).

Ključne reči: Dagmar Marija Anoka, simbol, mit, arhetip.