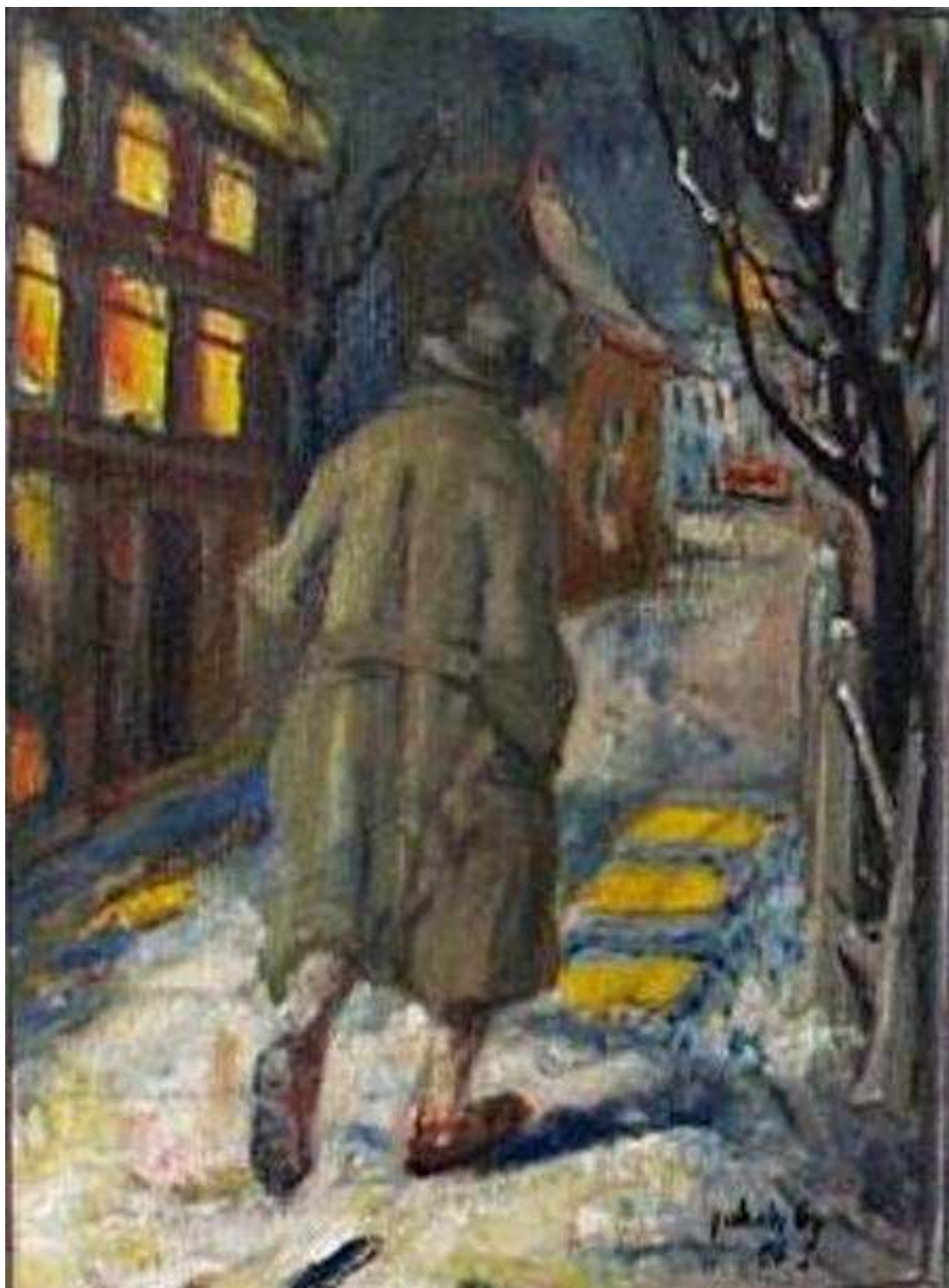


Podoby outsiderstva



v umeleckej literatúre

Banská Bystrica 2008



**Fakulta humanitných vied
Univerzity Mateja Bela
v Banskej Bystrici**



Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre

**Zborník z medzinárodnej literárnovednej konferencie
usporiadanej Katedrou slovenského jazyka a literárnej vedy
Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici
v spolupráci s Ústavom bohemistiky a knihovníctví
Filozoficko-přírodovědecké fakulty Slezské univerzity v Opavě**

Banská Bystrica 10. – 11. októbra 2007

**PaedDr. Zuzana Bariaková (ed.)
Mgr. Martina Kubealaková (ed.)**

Banská Bystrica 2008

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre

Zborník je súčasťou riešenia grantového projektu VEGA č. 1/2243/05

Podoby outsiderstva v slovenskej umeleckej próze

Za jazykovú stránku jednotlivých častí publikácie zodpovedajú ich autori a autorky.

Editorky:

PaedDr. Zuzana Bariaková

Mgr. Martina Kubealaková

Recenzent:

doc. PaedDr. Jozef Tatár, PhD.

Autorky výtvarného návrhu obálky ku konferencii:

PaedDr. Zuzana Bariaková

Mgr. Martina Kubealaková

Na prvej strane zborníka sa nachádza reprodukcia obrazu Júliusa Jakobyho *Návrat domov* (1957, olej na plátne).

Vydavateľ:

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

© Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, 2008

ISBN: 978-80-8083-578-1

EAN: 9788080835781

Obsah

Slovo na úvod

Outsider medzi nami a vo fikčných svetoch literatúry
Jančovič, Ivan 6

I. Človek z okraja uprostred literatúry

Outsider Jan Válek?
Chrobák, Jakub 14

Petr Bezruč outsider?
Urbanec, Jiří 18

Podoby a premeny lyrického subjektu v kontexte mesianizmu Sama Bohdana Hroboňa
Kamenčík, Marián 21

Óndra Łysohorsky – outsider?
Martínek, Libor 34

Tatarkovo outsiderstvo
Žemberová, Viera 47

Outsideri v prozaické tvorbe Františka Gellnera
Gejgušová, Ivana 55

Jonáš Záborský – Vstúpenie Krista do raja
Kobylińska, Anna 59

Vít'azoslav Hronec – autor outsider
Šimáková Speváková, Marína 63

II. Outsider v textových svetoch literatúry

Furtácke diet'a : K literárnemu genotypu „detského outsidera“ v eulenspiegeládach, pikariádach a simpliciadach staršej anonymnej a neanonymnej medzinárodnej i domácej proveniencie
Hurtajová, Zuzana 73

Kramářské tisky a literatura
Písková, Milada 79

Postavy z okraja hrdinami príbehov : Sondy medzi postavy na okraji spoločnosti (v knižkách ľudového čítania)
Kubealaková, Martina 82

Židia a Cigáni ako typy outsiderov v slovenskej realistickej próze
Jakubík, Henrich 88

Outsider pro maloměsto v české meziválečné společenské próze
Homolová, Kateřina 91

K strategii relativizácie v prózach Jozefa Cígera Hronského a Jána Hrušovského (Pisár Gráč – Muž s protézou)
Petríková, Martina 94

Outsider v centru. Hrdina dramatu „Bílá nemoc“ (1937) jako postava paradoxní	
Janiec-Nyitrai, Agnieszka	101
Konotace outsiderství v charakterech postav děl Karla Čapka	
Šimůnek, Antonín	105
Outsiderstvo v tvorbe Rudolfa Slobodu	
Valuch, Ľudovít	109
Inakosť postáv v Ballekovej novele Útek na zelenú lúku	
Palaščáková, Magdaléna	113
Topografická a sociální periferie v Balcově próze: Husle s labutím krkom	
Pátková, Jana	121
Postavy alkoholikov a pijanov v súčasnej slovenskej próze	
Ištvánfyová, Zuzana	128
Premeny outsiderstva v Koleničovej próze 90. rokov	
Vlnka, Jaroslav	136
Outsiderstvo ako voľba v súčasnej slovenskej próze	
Miháľková, Gabriela	143
Svoboda jako základní hodnota v textech Věry Noskové	
Novák, Radomil	148
Outsiderstvo v próze Ladislava Ťažkého Útek z Neresnice	
Šveda, Ján	153
Postava marginálneho človeka v literatúre pre deti a mládež (Hana Zelinová – Jakubko)	
Bariaková, Zuzana	158
Odras outsiderizmu v priestore subverzívnej rozprávky	
Rusňák, Radoslav	165
Emocionální temnota vykořeněného dětství na příkladu románové pentalogie Thomase Bernharda	
Šebestová, Irena	170
Problematika outsiderstva v migrantskej literatúre na príklade románu rumunsko-švajčiarskej autorky Aglaje Veteranyi Prečo sa dieťa varí v kaši	
Čuhová, Paulína	174
Tragikomickí čudáci Kerstin Henselovej	
Zemaníková, Nadežda	181
Vzťah medzi ilúziou a realitou v diele Tennessee Williamsa Električka zvaná túžba	
Kráľová, Eva	188
Outsiderstvo ako dôsledok zápasu o individualizáciu ženského subjektu – Toni Morrisonová Sula	
Fet'ková, Katarína	194
Thérèse Desqueyrouxová – cudzinka v rodinnom kruhu	
Šperková, Paulína	197

Slovo na úvod

V dňoch 10. a 11. októbra 2007 sa na pôde Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici v priestoroch Univerzitetnej knižnice UMB konala medzinárodná konferencia pod názvom *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*. Výsledkom dvojdňových konferenčných rokovaní je tento elektronický zborník *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre*, predstavujúci jeden z dvoch publikačných výstupov grantového projektu VEGA 1/2243/05 *Podoby outsiderstva v slovenskej umeleckej próze*, druhým titulom je monografia *Človek z okraja uprostred literatúry* (Banská Bystrica 2007). Cieľom spomínaného projektu bolo v historickom priereze evidovať a poetologicky zhodnotiť tematizáciu outsiderstva (inosti), ktoré má primárne sociologickú a psychologickú významovosť a až sekundárne zasahuje literárny priestor.

Niekoľko desiatok prihlásených reprezentovalo nielen rôzne vzdelávacie centrá Slovenska (Banská Bystrica, Nitra, Prešov, Trnava), ale aj okolitých krajín, predovšetkým Čiech a Poľska (ÚBK FPF Opava, FF OU a PdF OU Ostrava, FF MU Brno, FF UK Praha, ZČU Plzeň, Uniwersytet Warszawski). Účastníci a účastníčky konferencie uchopili tému outsiderstva v jej najrozmanitejších podobách. Metodologickú platformu, podľa ktorej postupoval riešiteľský kolektív z KSJL FHV UMB, predstavuje štúdia Ivana Jančoviča *Outsider medzi nami a vo fikčnýchch svetoch literatúry*; ostatné príspevky sa pohybovali od globálnejšieho náhľadu na problematiku až po interpretačné sondy do konkrétnych textov.

Zo spôsobu spracovania tematiky inosti vyplýva aj usporiadanie príspevkov v zborníku. Prvú časť *Človek z okraja uprostred literatúry* tvoria príspevky, poukazujúce na tenkú hranicu prestupnosti medzi svetom literárnym a životným svetom (nielen) jeho tvorcu. Druhá časť zborníka *Outsider v textových svetoch literatúry* je sledom príspevkov, prezentujúcich reflektovaný jav v textovej realite umeleckej prózy od stredoveku po súčasnosť. Mimo záujmu identifikácie témy neostali ani texty zaraďované do literatúry pre deti a mládež a osobitne zaujímavo pôsobia aj odborné príspevky z prostredia germánskych a frankofónnych literatúr, ktorými sa presiahol pôvodný zámer slovensko-českej orientácie konferencie.

Predpokladáme, že zborník s takouto obsahovou náplňou sa môže stať ďalším inšpiratívnym materiálom pre budúce skúmania, pretože sa opäť ukázalo, že literárne varianty fenoménu outsiderstva sú rovnako neobmedzené ako podoby inosti v reálnom živote ľudského spoločenstva.

Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková

OUTSIDER MEDZI NAMI A VO FIKČNÝCH SVETOCH LITERATÚRY

Ivan Jančovič

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

Outsider among Us and in Fictional Worlds of Literature

The first part of this study constitutes a summary of the basic (mainly sociological) characteristics of the phenomenon known as outsidership, including its “typologization“ (in the form of model, abstract aspects of social linking), and special emphasis is laid on the ambivalent essence and contextual linkage of outsidership. The second part of the study suggests possible approaches towards outsidership as a part of fictional worlds within prose texts. Thinking about this phenomenon is connected with some basic issues of literary research (reference of literary texts, personal aspects of a theme, and so on).

Zameranie vedeckých konferencií sa spravidla volí tak, aby v ňom bola zreteľná istá zjednocujúca tematická dominanta, ktorú však možno sledovať v širokom spektre prejavov a modifikácií. Formulácia *Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre* ako názov vedeckého podujatia a zároveň zborníka na ňom prezentovaných referátov je z tohto hľadiska obvyklým kompromisom medzi špecifikáciou obsahového „loga“, umožňujúceho základnú koordináciu rozlične zameraných literárnych vedcov, a nutnosťou poskytnúť dostatočne rozsiahly priestor pre možné textové vzorky a ich viacaspektové reflektovanie. O rozmanitosti prístupov k fenoménu outsiderstva v umeleckej literatúre najlepšie svedčí obsahová profilácia príspevkov, publikovaných v tomto zborníku. Sonda do umeleckej literatúry v ňom nie je obmedzená konkrétnou národnou literatúrou, neviaže sa na ohraničené obdobie literárneho vývinu a prechádza naprieč dvoma základnými literárnymi druhmi – lyrikou a epikou. Pravda, na takomto rozsiahlom výskumnom teritóriu sú zreteľné viaceré podstatné diferenciacie. Tá prvá a kľúčová vychádza z elementárneho faktu, že formulácia témy umožňuje sledovať jav zvaný outsiderstvo v rozdielnych ontologických rovinách – ako súčasť aktuálneho sveta (látkovej skutočnosti), alebo ako zložku tematizovanej, vnútroliterárnej skutočnosti, teda tematického diania. Obe alternatívy majú svoje opodstatnenie, môžu viesť k podnetným zisteniam, ale z ich koexistencie vyplýva nutnosť – hoci len implicitne – zohľadniť rozdielne metodologické uchopenie vybraných javov a použiť zodpovedajúce konceptuálne nástroje výskumu. V rámci týchto individuálne volených možností literárnovedne odôvodniteľného postupu sa potom uplatnia ďalšie navzájom odlišné osobitosti, zohľadňujúce špecifickosť reflektovaného materiálu (napr. genologická príslušnosť textu), no i subjektívne dispozície a metodologické preferencie literárneho vedca.

Postupne sa stručne pristavíme pri naznačených možnostiach prístupu k podobám outsiderstva v umeleckej literatúre, no najskôr sa pokúsime odpovedať na základnú otázku, v čom môže spočívať produktívnosť tohto tematického svorníka. Prečo môže byť outsiderstvo zaujímavým fenoménom nielen pre sociológiu, psychológiu či iné vedy zaujímajúce sa o človeka a jeho sociálne interakcie, ale aj v súvislosti s umeleckou literatúrou? Keď sme sa na našom pracovisku pred niekoľkými rokmi rozhodli venovať pozornosť téme outsiderstva v umeleckých textoch, inšpirovali nás viaceré okolnosti. Jedna má všeobecnejší antropologický ráz a spočíva v záujme človeka o stretnutia s najrôznejšími prejavmi inosti. To, čo presahuje rámec primeranosti, „akurátnosti“ či obvyklosti, priťahuje pozornosť viac ako bezpríznakové „normálne“ pozadie. Druhá, komplementárne pôsobiaca motivácia má osobnejší charakter, no napriek tomu jej zrejme dobre porozumie väčšina z nás: azda každý občas, v istom situačnom kontexte autenticky zakúsil pozíciu vyčleneného, marginalizovaného subjektu, ktorý v niektorej oblasti spoločenského fungovania nedosahuje očakávaný úspech, zlyháva, je proste outsider. Tretiu inšpiráciu sme nachádzali v záujme o to, ako sa tento zvláštny aspekt našich životov zhodnocuje vo fikčných svetoch umeleckých textov, presnejšie povedané, v textoch prozaických. Od počiatku bol

zrejmy mohutný komplex faktorov individuálnej aj nadosobnej povahy, ktoré sa v situácii nazývanej outsiderstvo stretávajú, no aj istá vágnosť tohto označenia a z nej vyplývajúca potreba precizovať možnosti zmysluplného reflektovania vybraného javu v súvislosti s umeleckou literatúrou a jej literárnovedným výskumom.

Slovníkové vysvetlenia slova outsider sa zhodujú v tom, že ide o človeka bez vyhladok na víťazstvo, bez nádeje na úspech. Označujeme ním toho, kto nepatrí do určitej skupiny a nie je ňou akceptovaný (hľadisko skupiny), kto si uvedomuje, že nepatrí do skupiny (hľadisko outsidera), a kto nemá príležitosť na úspech (spochybnenie môže vychádzať z oboch strán). Už z náznakovej charakteristiky outsidera vyplýva, že popri odchýlke od niektorej ustálenej a akceptovanej normy je preňho príznačný znevýhodňujúci charakter jeho položenia – stojí nielen mimo väčšiny, resp. na jej okraji, ale sprevádza ho neúspech, čo dôsledne neplatí napríklad pre inosť čudáka alebo excentrika, ktorá môže vo vzťahu k štandardom okolia nadobudnúť istú exkluzívnosť a predstavovať tak jednu z foriem úspešnosti. Znevýhodňujúce dôsledky zistenej, konkretizovanej inosti sa nám javia ako základná podmienka, ktorá musí byť naplnená, ak niekoho označujeme ako outsidera. Je relevantná, aj keď pôjde o dobrovoľné rozhodnutie jedinca „byť iným“ a aj keď povaha odlišnosti zakladajúcej deviáciu nemá trvalý charakter (telesný hendikep a pod.); je relevantná, aj keď nositeľ inosti vníma svoje sociálne situovanie a fungovanie ako nadradené voči okoliu, alebo keď mu spoločnosť dodatočne prizná uznanie. V tejto súvislosti je podstatné zistenie, že diskreditujúce či znevýhodňujúce atribúty svoju účinnosť naplno neprejavujú v izolovanej, vyabstrahovanej podobe, ale ju získavajú predovšetkým v konkrétnych sociálnych situáciách a vzťahoch.

Zo širokej a všeobecne vymedzenej škály situácií zaraditeľných pod príslušný pojem je zrejmé, že outsiderstvo je **ambivalentný** fenomén a že mimo konkrétneho kontextu mu nemožno prisúdiť jednoznačnejšie (pozitívne alebo negatívne) hodnotenie. Jeho prejavy sa pohybujú v rozpätí dvoch limitov: od nedobrovoľného vyradenia individua z fungovania sociálneho okolia v dôsledku znevýhodňujúcich vrodenných či inak daných faktorov až po vedomý, zámerný odklon od väčšinovo akceptovaného spôsobu konania.¹ Nie vždy je vnímané jednoznačne negatívne, v takom prípade však obvykle ide o spôsob uznania oddelený od väčšinovo prijatých kritérií posudzovania spoločenskej úspešnosti alebo sa pozitívne ocenenie dostavuje ako výsledok prehodnotenia pôvodne záporne vnímaných javov. Ak **každá** podoba outsiderstva nejakým spôsobom zviditeľňuje odchýlky od tzv. normálneho, usporiadaného, prirodzeného poriadku spoločnosti, **niektoré** jeho podoby môžu byť prejavom autenticity v zmysle hodnovernosti, pôvodnosti, môžu byť sebaobranou voči negatívnym tlakom inštitúcií, spochybniteľným modelom životnej praxe a pod. Stretli sme sa s prístupom, ktorý outsiderstvo jednoznačne posúva nad väčšinový priemer, až do roviny „umenia“ a výsady, ale aj s názorom, že ide o vyhýbavý manéver, o únik pred zodpovednosťou.

Okrem výrazne viditeľných javov, ktoré reprezentujú outsiderov a outsiderstvo, môžeme tento jav vzťahovať aj na menej zreteľné kolízie so sociálnym okolím, na stvárnenie ktorých disponuje vhodnými prostriedkami práve umelecká literatúra. Máme na mysli intenzívny životný pocit človeka bez výrazného konfliktu s okolím, dokonca bez jednoznačne diskvalifikujúcich príznakov v jeho sociálnom statuse, rozpoloženie človeka prežívajúceho znepokojujúcu „neprilievavosť“ k okolitým spoločenským mechanizmom, k spôsobom a okolnostiam svojho fungovania.² Vnútorne pociťované

¹ Podnetné úvahy inšpirované slovami outsider, outsiderstvo prinieslo monotematické číslo časopisu *Prostor* (1998, č. 2). Jeho súčasťou sú odpovede rozlične zameraných osobností (básnik, prekladateľ a literárny historik, bývalý politický väzeň, výtvarník a nakladateľ, právnik...) na otázky redakcie, ktoré zastrešovala téma Outsiderství v dnešní době – životní postoj, obrana hodnot, módní trend?. K odpovediam sú pripojené ďalšie príspevky korešpondujúce s uvedeným tematickým okruhom; celé číslo má cennú výpovednú hodnotu, pretože jednotlivé prístupy napriek rozličnej miere divergencie vytyčujú niekoľko bodov, v ktorých sa súčasné ponímania a hodnotenia outsiderstva pretínajú.

² Pravdepodobne k tejto kategórii sa viaže „tajná“ marginalita jedinců vnitřně se neztotožňujících s rolí (personou), která jim byla přisouzena. Tito lidé – subjektivně odcizení svému statusu – vynikají často značnou kreativitou; z jejich řad pocházejí nekonformní myslitelé, náboženští nebo sociální reformátoři, spisovatelé, básníci nebo jednoduše podivní.“ (Budil, 2001, s. 50).

zlyhania, zažívanie svojho individuálneho bytia ako neuspokojivého, pociťovanie vylúčenosti z „normálneho“ ľudského fungovania, ktoré nemusí byť naplno viditeľné, vnútorný pocit života „na okraji“, „proti prúdu“, pocit neúspešnosti života napriek vonkajšiemu zdaniu primeranosti môžeme – pokiaľ takéto „naladenie“ ľudského subjektu zreteľne presahuje momentálnu, chvíľkovú indispozíciu – pokladať za stav totožný s outsiderstvom. Znevýhodnenie takéhoto jedinca nebýva nutne manifestované v konflikte s okolím, v spoločensvom potvrdených formách zlyhania, skôr sa premieta v jeho interiéri ako vnútorne pociťované znefunkčnenie, neschopnosť žiť plný, hodnotný, „šťastný“ život. I keď isté odchýlky od obvyklých spoločenských praktík, názorov, konvencií budú aj v tomto prípade viac či menej prítomné, ich nenápadná či menej zreteľná vonkajšková podoba nemusí zodpovedať miere bytostne zažívanej problémovosti, dokonca môže pôsobiť zavádzajúco.

Operatívnejší ako koncentrované definície outsiderstva je súbor binárnych opozícií vyjadrujúci z viacerých stránok nahliadané aspekty tohto sociálneho fenoménu. Opozitné členy predstavujú vyhrotenú, „čistú“ podobu konštatovaného aspektu, no pri hľadaní konkrétnych podôb outsiderskej životnej situovanosti je nutné počítať jednak s kombináciou viacerých aspektov, jednak s rozsiahlym priechodným priestorom obklopujúcim abstrahované póly, v ktorom je možné odstupňovať mieru, intenzitu i špecifikovať konkrétny variant identifikovaného atribútu.

		-	+
Príčiny outsiderstva	hľadisko nositeľa a okolia	nedobrovoľné (zdedené vlastnosti, telesné postihnutie, príslušnosť k znevýhodnenej sociálnej skupine...)	
	hľadisko nositeľa (a okolia)		dobrovoľné (outsiderstvo z vlastného rozhodnutia, vedomý odklon od väčšinovo akceptovaných noriem)
Hodnotiaci postoj	spoločnosti	neúspešnosť, odsúdenie, výsmech (životné zlyhanie, stroskotanie, outsiderstvo ako vyhýbavý manéver, únik pred zodpovednosťou)	úspešnosť (pozitívne ocenenie, outsiderstvo ako „výsada“, zrkadlo „nenormálnej normálnosti“)
	outsidera (sebahodnotenie)	defenzívny postoj, pocit zlyhania, zahanbenia (neschopnosť „sebaobranu“, bez ambície narušať väčšinové postoje)	ofenzívna, provokatívna inosť (zámerne vyhrotené trvanie na inom, vyvolávanie konfliktov s „normálnym“ okolím)
Dôsledky outsiderstva	pre spoločnosť	prostredníctvom usvedčenia, príp. výsmechu inosti potvrdenie správnosti/„správnosti“ noriem väčšiny	narušanie, dynamizovanie ustálených, nefunkčných, deformovaných, „chorých“ spoločenských konvencií, noriem, hodnôt, mechanizmov (pozmenenie verejnej mienky, silný vplyv na „spriaznené duše“)
	pre nositeľa	tragické bytie (utrpenie, rezignácia, pasivita)	vnútorná satisfakcia z trvania na inom (outsiderstvo ako priestor vnútornej slobody)

Stručný exkurz do problematiky outsiderstva a jeho sociálneho kontextovania ukončíme konštatovaním o pozitívnom potenciáli, ktorým tento jav disponuje smerom k spoločenskému okoliu. O celej škále naznačených prejavov outsiderstva, no hlavne o tých v „plusovom poli“ platí, že môžu vyjadrovať pulzujúci vzťah medzi ustálenosťou spoločenských štruktúr a spôsobmi jej regenerácie, v rámci ktorých sa tlmia, preventívne oslabujú či prechodne neutralizujú rôzne typy konfliktov. Využívajúc

Turnerov opis dynamiky spoločenských relácií³, vnímame nestabilnú, „anarchickú“, uvoľňujúcu podstatu marginalizovaných javov ako neodstrániteľný korelát inštitucionalizovanej stability, systému noriem a sústavy pozícií, pričom je dôležité zdôrazniť, že oba aspekty fungovania spoločností sú produktívne jedine vo vzájomnom vzťahu. Marginalizovaní jednotlivci či komunity nemôžu nahradiť usporadúvajúcu silu štruktúry (zahŕňajúcu aj istú mechanickosť, stereotypnosť a majúcu tendenciu k strnulosti), prekračujú a rozpúšťajú normy, ktoré riadia štruktúrované a inštitucionalizované vzťahy a táto subverzia sa z pohľadu štruktúry obvykle javí ako niečo nenáležité až nebezpečné. Časť toho, čo vypadáva zo systému spoločenských klasifikácií do „štrbín“ neaprobovaných javov, prináša silné zážitky a disponuje silným potenciálom: „Proroci a umelci bývajú liminárni a okrajoví ľudia, ľudia na hranici, ktorí s vášnivou uprímnosťou usilujú o to, aby sa zbavili kliše spojených se zastávaním nejakého postavenia a s hraním nejaké role, a snažia sa ve skutočnosti alebo v predstavách naväzať s jinými ľuďmi živouci vzťahy. V jejich tvorbě můžeme zachytit zatím nevyužitý evoluční potenciál lidstva, který doposud nebyl externalizován a upevněn ve struktuře. ... Liminarita, pomezí a strukturální podřízenost jsou podmínkami, v nichž často vznikají mýty, symboly, rituály, filozofické systémy a umělecká díla. Tyto kulturní formy poskytují člověku soubor vzorů nebo modelů, které jsou na určité úrovni přehodnocením skutečnosti a vztahů člověka ke společnosti, přírodě a kultuře.“ (Turner, 2004, s. 124 – 125). Na druhej strane mimoštruktúrne prejavy nie sú schopné zabezpečiť stabilitu a organizovanosť nevyhnutnú pre život spoločnosti, pre jej funkčnosť a zosúladenie mnohorakých záujmov jej príslušníkov. „Ideálnym“, no od dynamiky života odtrhnutým riešením by bolo dialektické usúvzťažnenie oboch stránok, ktoré zohľadňuje pozitívny potenciál javov nachádzajúcich sa v „štrbinách“ štruktúry či na jej okraji, ale zároveň ich neizoluje a jednostranne nenadhodnocuje; od reálnych stretnutí týchto protichodných síl je však neoddeliteľná práve tenzia, problémovosť, pulzujúca nejednoznačnosť vzájomného pôsobenia. Nebolo by náležité zaradiť do tohto výkladového modelu všetky prejavy outsiderstva a ich interpretáciu unifikovane podriaďovať nastavenej optike. V tejto súvislosti znovu zdôrazňujeme kontextovú viazanosť akýchkoľvek prejavov marginalizácie, „reč vzťahov“, ktorá izolovaný jav umožňuje hodnotiť v singulárnej nezameniteľnosti, ale aj ako súčasť všeobecnejších procesov.

Regeneračný potenciál, ktorým disponujú niektoré prejavy outsiderstva vo vzťahu k zmechanizovaným, meravým, nefunkčným či inak problémovým javom v ľudských spoločnostiach, je všeobecne, a teda i v literatúre platným dôvodom záujmu oň. V súvislosti s umeleckou literatúrou sa však otvára množstvo subtilnejších vzťahov medzi opísaným situovaním individua a jeho spoločenským okolím. Dajú sa sledovať vo všetkých súčiastiach literárnej komunikácie.

V oblasti aktuálneho (životného) sveta sa ako najpravdepodobnejšia možnosť javí záujem literárnej vedy o autorov, ktorí sa z rozličných dôvodov ocitli v okrajovej spoločenskej pozícii. Fakty z biografie spisovateľa ako fyzickej bytosti sú pre literárnu vedu zaujímavé predovšetkým vtedy, ak sa preukázateľným spôsobom manifestujú v autorovej tvorbe a táto súvislosť môže byť jedným z použiteľných interpretačných kľúčov. V závislosti od toho, ku ktorému literárnemu druhu text prislúcha či inklinuje, sa mení „vzdialenosť“ medzi autorom a lyrickým/epickým modom konštituovania literárnej výpovede. Miera sprostredkovanosti, s akou sa premieta životná skutočnosť v rámci oboch literárnych druhov, vyplýva z podstaty ich charakteristík a je poľahky odvoditeľná z invariantných znakov oboch textových paradigiem. Iným kódom bude táto projekcia autora vstupovať do textu lyrického (bezprostrednejšia súvislosť medzi autorom, autorským subjektom a lyrickým subjektom, samozrejme, bez nenáležitého stotožňovania textom konštituovaných subjektov s autorom), iný je kód využívaný pri vytváraní prozaickej textovej štruktúry.

Druhým prípadom relevantným v daných súvislostiach je vzťah medzi realitou a textom, inak povedané, odkazovanie textu k aktuálnemu svetu. Rôzne podoby inosti zachytené v literárnych textoch sa dajú vzťahovať k dobovým spôsobom kategorizovania spoločnosti. V tomto zmysle je možné pokladať literárny text za špecifický indikátor kolízií medzi rozlične definovanými „väčšinami“

³ Podrobnejší výklad regeneračného potenciálu outsiderstva, využívajúci aj podnety V. Turnera (2004), sme uviedli v štúdiu Tematizácia outsiderstva v prozaickom texte a možnosti jej literárnovedného výskumu (Krnová – Jančovič, 2007).

a najrozličnejšie orientovanými deviáciami od aktuálne akceptovaných noriem, zvyklostí a pod. Ide o citlivú záležitosť referencie literárneho textu, jeho odkazovacích možností, čo predstavuje jednu z najzávažnejších otázok súčasnej literárnej vedy s ďalekosiahlymi dôsledkami na to, kde sa ustáľuje význam a zmysel literárneho textu. Jej riešenie nie je ani zďaleka jednotné, naopak, ostáva nutne v pluráli – počnúc mimetickou teóriou o schopnosti textu bezprostredne zachytiť vybrané stránky skutočnosti až po jednoznačné odmietnutie referenčnosti tohto druhu a vzťahovanie odkazovacích možností textu k sebe samému. Na tomto mieste len stručne naznačíme, že naše ponímanie referencie literárneho textu sa neupína k priamemu, nesprostredkovanému vzťahu medzi literatúrou a realitou a dôsledne berie do úvahy, že „... literatúra ako typ jazykovej výpovede môže reprodukovat' iba to, čo je jazykové – potom jej hlavnou formou bude tá, ktorá spočíva v literárnom reprodukovaní neliterárnych modelov reči. Jazyková mimesis sa týmto spôsobom stáva javom plne zrozumiteľným, neoddiskutovateľným a dôležitým...“ (Nycz, 1995, s. 417). Tento prístup plne rešpektuje, že „... ‚skutočnosť par excellence‘ (aktuálny svet), ktorá je hlavným predmetom napodobňovania a referencie v prípade literatúry, nie je v skutočnosti nejazykový [svet – dopl. I. J.], je to svet každodenného života, kultúrne zinterpretovaná skutočnosť, spoluvytváraná pojmovo-jazykovými formami organizácie skúsenosti.“ (Nycz, 1995, s. 419). Ak literárny text odkazuje kdesi mimo seba, vnímame to skôr ako odkazovanie k mentálnym konštruktom, k pomenovávacím abstrakciám pripraveným v mysli vnímateľa. Prioritným potom nie je skúmanie, akým spôsobom literatúra napodobňuje skutočnosť, ale „akým spôsobom literatúra robí to, že veríme, že napodobňuje skutočnosť“ (Nycz, 1995, s. 418). Ide o vzťah, v ktorom sa nestrácajú špecifiká literárneho umenia ako modelujúceho systému, ale ktorý trvá aj na nezrušiteľnom prepojení s bytostne zažívanou skutočnosťou ľuďí. Fakt sprostredkovanosti reality médiami jazyka a celou „kultúrnou encyklopédiou“ túto väzbu nielenže nijako neoslabuje, naopak, literatúru umožňuje vnímať ako jeden z vplyvných kultúrnych kódov, ktorý si v priebehu tisícročí udržuje svoje postavenie v ľudských spoločnostiach, disponuje súborom prostriedkov a postupov, prostredníctvom ktorých artikuluje a prenáša rozličné druhy ľudskej skúsenosti. Je jedným z kultúrnych kódov uprostred mnohých iných a tak ho je možné aj skúmať.

Po dvoch oblastiach, rozložených na pomedzí medzi vonkajšou, látkovou skutočnosťou a jej umeleckým transponovaním, sa teraz sústreďíme na textové štruktúry, na ich vnútornú výstavbu. Pravda, ide skôr o metodické ohraničenie oblastí, ktoré sú inak nedeliteľne prepojené. Pôjde o tematizáciu outsiderstva v umeleckom texte a možnosti jej literárnovedného skúmania.

Z podstaty outsiderstva je zrejmé, že sa spája s vysokou mierou problémovosti; jeho pomerne častý výskyt v umeleckých textoch potom súvisí so známym konštatovaním, že literatúra inklinuje k problémovým a z prímernosti vybočujúcim javom a situáciám. Dostávame sa k podstatnému príznaku, spoločnému pre akokoľvek diferencované literárne uchopenia outsiderstva: „Ukazuje sa, že **nefunkčnosť**“ (zvýr. I. J.) je jednou z najcharakteristickejších vlastností problémovosti, že to, čo je nefunkčné, sa stáva problémové.“ (Rakús, 1995, s. 33). Ak je možné znevýhodňujúcu odlišnosť outsidera vnímať jedine na pozadí fungujúceho (i „fungujúceho“) okolia a ak deviácia od väčšinovo akceptovaných modelov života, myslenia, konania, správania vedie k rozlične vyhotenej nefunkčnosti/„nefunkčnosti“, potom nositeľ tematického diania v pozícii outsidera už samotnou svojou prítomnosťou v texte navodzuje zvýšenú mieru problémovosti, s ktorou vstupuje do textového sveta a ktorá ponúka autorovi v závislosti od množstva faktorov vskutku neohraničené možnosti zhodnotenia. V podstatnej miere závisia od autorského uchopenia takto vychýlenej zložky témy v procese jej modelovania a od jej zakomponovania do systému diela.

Všimneme si niektoré aspekty súvisiace s epickými (prozaickými) textami. V nich je téma outsiderstva signálne zviditeľnená na personálnej rovine ako špecifická *dimenzia nositeľa tematického diania*, ako taká odlišnosť, ktorá je východiskovo opísateľná vzhľadom na okolie aj bez zohľadnenia jej fungovania v diele. Podstatnejšie ako tento prvotný signál je však sujetové účinkovanie outsiderskej postavy. Jej najdôležitejšie sujetové funkcie sú dobre rozoznateľné v konštatovaniach Daniely Hodrovej o postave Iného ako osobitnom typologickom variante literárnej postavy. Hodrová konkretizuje najčastejšie varianty postavy Iného (v českej literatúre) ako tuláka, lúpežníka a kúzelníka. V najvšeobecnejšej rovine

ju zakladá taký spôsob bytia, pre ktorý svet nemá pochopenie, a preto ju vníma ako Iného (Hodrová, 2001, s. 667). V porovnaní s ňou predstavuje literárne tematizovaný outsider špecifickú podobu inosti a už pri zbežnom premietnutí možných postáv-outsiderov v literatúre sa otvára široký diapazón konkrétnych podôb, prekračujúci reprezentatívne varianty inosti, vyabstrahované českou výskumnou sondou. Aj po zohľadnení tohto spresňujúceho odlišenia vyjadruje Hodrovej formulácia produktivnosť postupu sústredeného na literárne uchopenie odlišnosti postáv (teda aj ich outsiderských charakteristík) pregnantne, a to v súvislosti s ich sujetovou funkciou: „... postavy tuláka, loupežníka a kouzelníka v syjetu [plnili – pozn. I. J.]... špecifickou funkci. Tam, kde boli stylizovaní jako príchozí, vetřelci..., stávali se nositeli epické nebo dramatické události, založené na překročení zákazu, úchylce od normy, na jejím zpochybnění či zvrácení. Tyto postavy, ztělesňující překročený zákaz, porušenou konvenci, plnily v epice i dramatu funkci jakýchsi rozehrávačů, hybatelů – tedy těch, kteří inspirují k překročení zákazu, dávají zakoušet a proměňují sami zůstávající neproměnění... Bytost odjinud vnášela do světa usedlých... jinakost, tajemství spjaté s ambivalentním životem-smrtí, tušení bytí, individualitu, animitu... či humanitu. Příběh pak směřoval buď k odstranění jinakosti (odchod, vyhnání, smrt Jiného), nebo k jejímu zabydlení ve světě, rozplynutí ve všedním živlu. ... Tulák, loupežník, kouzelník a další varianty postavy Jiného, u nichž byl zdůrazňován moment jejich individuality, představovaly v literatuře protipól měšťáka, individuality zbaveného jedince, odlidštěné, standardizované bytosti a umělého člověka-roboty.“ (Hodrová, 2001, s. 679 – 680). Hodrovej konštatovanie priamo odkazuje k možnosti odvodit' zovšeobecňujúcu charakteristiku sujetového potenciálu postavy outsidera z Lotmanovho (1990, s. 265) vysvetlenia rozdielu medzi nesujetovým a sujetovým textom. Ak je možné v priestore textu rozlíšiť (minimálne) dve sémantické polia a medzi nimi identifikovať pevnú hranicu ako podmienku aj možnosť uvedenia postavy, ktorá napriek zákazu hranicu prekračuje, čo predstavuje udalosť ako základ sujetu, potom protipostavenie postavy outsidera a jeho okolia reprezentuje elementárnu východiskovú situáciu: rozloženie spomínaných dvoch sémantických polí rozdelených obvykle ťažko prekonateľnou hranicou, ktoré je v konkrétnych epických stvárneniach potenciálnym zdrojom najrozmanitejších interakcií. V tejto modelovo obnaženej, a preto aj značne zjednodušujúcej situácii je zrejmy dôležitý fakt. Postava outsidera vzhľadom na svoju konfliktnú pozíciu v sociálnom kontexte je už samou svojou existenciou nielen zdrojom problémovosti ako základného atribútu literárne tematizovaných situácií životného sveta, ale aj potenciálnym nositeľom epického, sujetového diania – jej funkčné zhodnotenie spočíva najmä v role reprezentanta zreteľne špecifikovaného sémantického poľa, pričom môže sujetovo účinkovať rovnako v úlohe narušiteľa hranice, ako aj konštituenta sémantickej alternatívy pre sujetové pôsobenie postavy/postáv z opačného poľa.

Súbor vedeckých textov prezentovaných na banskobystrickej vedeckej konferencii poskytuje možnosť zahliadnuť outsiderstvo v jeho nestabilnej, ambivalentnej a sčasti i uvoľňujúcej podstate. Zámerom autorov nasledujúcich príspevkov akiste nebolo preparovať z umeleckých textov odtlačky sociologicky, psychologicky či inak formulovaných znakov outsiderstva. Napriek rôzne nastaveným bádateľským optikám obstojí konštatovanie, že naším spoločným objektom sú predovšetkým literárne transponované podoby kolízií medzi nárokmi väčšinovo akceptovaných noriem a tými, ktorí normy nespĺňajú, resp. ich (nedobrovoľne, nechtiac alebo zámerne) narúšajú. Záujem o tému outsiderstva je vhodnou príležitosťou reflektovať jednu zo stránok (spolu)nažívania členov ľudských komunít, a to rovnako pokiaľ ide o pozitívne aspekty vnášajúce potrebnú stabilitu do spoločenstva i do individuálnych životov jeho príslušníkov, ale aj pokiaľ ide o zväzujúce, znehybňujúce, tvrdo či mäkkšie segregujúce a reštriktívne pôsobenie väčšinovo akceptovaných spoločenských noriem a hodnôt. Je príležitosťou uvažovať o naliehavých, do hĺbky ľudských existencií zasahujúcich životných situáciách prostredníctvom ich literárne zachytených prejavov. Na jednej strane budú identifikované podoby outsiderstva zhodnocované v procese interpretácie umeleckého textu (zjednodušene: v procese predvedenia istého spôsobu porozumenia textu) vrátane zohľadnenia relevantných aspektov produkcie textu (autorský postoj prítomný v spôsobe nazerania na tento jav), jeho fungovania v procese literárnej komunikácie (recepčná podnetnosť textu, jeho významová otvorenosť, ambivalentnosť, kontextovanie v rámci dejín literatúry, z hľadiska inovatívnosti výrazových prostriedkov a pod.), na strane druhej ostáva otvorená cesta k sledovaniu funkcií, ktoré text na rozličných synchrónne sledovaných recepčných horizontoch

napíňal vo vzťahu k ostatným súdobým prostriedkom svetatvorby (text a jeho možné ideologické väzby, stabilizácia istého obrazu sveta, resp. spochybňovanie preferovaných štandardov a konvencií). Od vnútrotextového diania zmyslu, resp. od kontextu rozličných podôb literárnosti je teda možné sledovať aj ďalší rozmer referencie textov smerom k mimoliterárnej skutočnosti. Je to príležitosť prostredníctvom špecificky vytváraných modelov dobovo platných verzií skutočnosti nahliadnuť do súhry aj napätia literárnych reprezentácií s inými konštitutívnymi kultúrnymi kódmi. Vedomie tejto viacnásobnej sprostredkovanosti eliminuje vytváranie príliš priamočiarych analógií medzi literárnymi textami a príslušnou „realitou“, rovnako ako dovoľávanie sa „pravej“ skutočnosti a jej „verného“ obrazu. Nebráni nám však vnímať hĺbku ľudského ukotvenia v aktuálnom svete, vo „svete zo slov“, neodoberie nám pri recepcii literatúry možnosť spoluúčasti na skúsenosti autentických ľudských existencií.

Zoznam bibliografických odkazov

BUDIL, Ivo T. 2001. Marginalita, liminarita a communitas. In: *Za obzor Západu : Proměny antropologického myšlení od Isidora ze Sevilly po Franze Boase*. Vydání 1. Praha : Nakladatelství TRITON, 2001, s. 47-53. ISBN 80-7254-163-3

HODROVÁ, Daniela a kol. 2001. *...na okraji chaosu... : Poetika literárního díla 20. století*. Vydání první. Praha : Torst, 2001. 868 s. ISBN 80-7215-140-1

KRNOVÁ, Kristína – JANČOVIČ, Ivan et al. 2007. *Človek z okraja uprostred literatúry : Podoby outsiderstva v slovenskej próze*. 1. vydanie. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, Fakulta humanitných vied, 2007. 213 s. ISBN 978-80-8083-518-7

LOTMAN, Jurij M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Preložil Milan Hamada. Bratislava : Tatran, 1990. 376 s. ISBN 80-222-0188-X

NYCZ, Ryszard. 1995. Intertextualita a jej oblasti : texty, žánre, svety. In: *Slovenská literatúra*, roč. 42, 1995, č. 6, s. 405-422.

Prostor : spoločensko-kulturní revue, 1998, č. 2.

RAKÚS, Stanislav. 1995. *Poetika prozaického textu : Látka, téma, problém, tvar*. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995. 119 s. ISBN 80-220-0652-1

TURNER, Victor. 2004. *Průběh rituálu*. Vydání první. Brno : Computer Press, 2004. 194 s. ISBN 80-722-6900-3

Velký sociologický slovník. I. svazek. 1996. Vydání první. Praha : Karolinum, 1996. 747 s. ISBN 80-7184-164-1

I.

*Človek z okraja
uprostred literatúry*

OUTSIDER JAN VÁLEK?

Jakub Chrobák

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, Česká republika

Abstract:

The aim of this article is to point out the main features of Jan Válek's live and fiction, especially poetry. The term outsider includes in this article not only „to be beaten“, but also „to be out, or rather to stay out“. In Válek's biography it means living alone, in his poetry the author of this article presents some of the specific features that make very intensive but difficult adventure from the reading of this poetry.

Outsiderství jako fenomén souvisí v našem prostředí zejména s literaturou 19. a 20. století, ale i tato naše konference a některé názvy příspěvků ukazují, že jako kategorie charakterizační může mít velký význam pro celou literární vědu a zejména pro historii a interpretaci literatury. Nakolik je tento termín udržitelný např. pro starší literaturu, nechť prokazují autoři jednotlivých příspěvků s tímto zaměřením. Mně dnes půjde o jeden rys, který je s tímto pojmem úzce spojen, ale nebývá tak často zdůrazňován. Půjde mi o to, jak se životní pocit na okraji projevuje uvnitř literárního díla, jak do něj proniká a nakolik jej proměňuje.

Outsiderství může mít totiž v zásadě dvě základní polohy: outsiderem se může člověk stát, totiž tím, že je z jakýchkoli důvodů vyloučen z hlavního kulturního (a v našich podmínkách daleko častěji kulturně-politického) proudu. Známe případ Jana Hanče, nad jehož dílem Jan Lopatka před lety vlastně formuloval své pojetí literatury jako čehosi nutně postaveného mimo (Hanč, 1995). Dnes je ale daleko zajímavější akcent regionální: alespoň u nás lze velmi výrazně cítit rozdílnost tvorby vznikající v regionech od té, která se rodí v centrech, a to nejen z hlediska tvarově-sémantického, ale také z toho pohledu, jak je tato literatura reflektována.

Druhou možností je outsiderství jako volba – vědomé rozhodnutí, které člověka nutně, jako následek tohoto rozhodnutí, vede do izolace. A je jedno, zda chtěné, či vynucené obecným mlčením nebo neschopností vyhledávat publikační možnosti. Tento druhý typ lze skvěle demonstrovat na příkladě významného valašského malíře Františka Podešvy, který po školách v Západní Evropě a po vydobytém respektu opouští Prahu, aby se uchýlil do prakticky neznámého místa na mapě tehdejší ČSR, a aby se zde pokusil realizovat fantastický a utopistický projekt valašské krajinářské školy. A právě tato kulturní tradice byla blízka i Janu Válkovi, básníku, o kterém dnes chci hovořit.

Jeho poezie zdá se být kombinací obou těchto typů. Jde sice o autora neznámého i drtivé většině českých badatelů, životopisnou sondu zde však zařazovat nebudu a zájemce odkazuji k jediné vydané knížce, jde přeci o outsidera (viz Válek 2006).

S dílem Jana Válka je spojena celá řada problémů: jediná jeho sbírka vyšla posmrtně, a to ještě jako výsledek interpretačních dovedností jejich editorů, v pozůstalosti totiž nenalezneme ani její koncept, ani žádný další text, který by její podobu přibližoval. Z toho, co se lze o vzniku této poezie dozvědět, také nejsme moudří: netušíme, kdy vznikl první záznam, nevíme, proč a z jakých popudů tyto texty vznikaly. Zůstávají nám tak jen některé milníky: sešity básní přepisovaných na stroji a později (po první publikaci veršů v časopise *Texty* v 90. letech) na počítači. Škrty a úpravy prováděné tužkou nebo perem. Datace publikování jednotlivých básní výhradně v časopise *Texty*. Máme tedy co dělat s málem čistou podobou obcování s textem: báseň visí tu před námi bez kontextu časového, zavěšena v mezičase svého zrodu. Ale naštěstí je to pozůstalost velmi obsáhlá, která ukazuje také na omyly a hledačství básníkovy. A právě v těchto básních-polotovarech je ukryto poselství o postavení člověka na okraji: literáta mezi biology (Válek se věnoval analýzám pitné vody a její ochraně v nádrži Stanovnice v obci Karolinka poblíž Vsetína), biologa mezi literáty (docházel za námi na redakční rady časopisu *Texty* a účastnil se několika

večírku porádaných týmto časopisem). Zároveň ale také chodce medzi jedoucimi (Válek veľmi rád denne chodil kolem své nádrže, což čítalo niekoľik kilometru dost nepříjemného terénu) a také Valacha mezi těmi jinými – Válkova poezie se neumí zbavit své ukotvenosti v kraji, ze kterého vzešla, a znova zas cizince mezi Valachy – stejná poezie dokáže s neutuchající syrovostí zesměšnit každý valašský mýtus, který zavání obchodováním a vytvářením iluzivních představ o tomto kraji. Ukazuje se tedy – outsider na několikátou. Jak se ovšem tato pozice projevila v básních obsažených at' už v knize *Rozkřídil se pták na trnce plané*, nebo i v dalších dochovaných textech? Pokusím se dnes jen naznačit její hlavní rysy a především její jedinečnost.

Základním východiskem těchto veršů je rozeklanost. Nejde tu o protikladnost, nejde tu o neurovnanost, nevyváženost, či něco podobného. Je to skutečně rozeklanost, rozkročení nad dvěma základními póly našeho bytování na tomto světě, mezi které se vejde celý svět nejen poezie Jana Válka. Tím prvním pólem je tradice. I ta je u Válka rozpojena.

Jednak je to tradice knihy, vázaného slova, slova jako jedinečného a výlučného instrumentu prostředkujícího nám naši paměť a také především to, co nás hluboce přesahuje. A této tradici dokázal Válek dostát: verše vedené potřebou vztahovat se kamsi mimo sebe prostředkují tuto zkušenost hmatatelně. Jednak skrze přírodní motivy, ale především snad i díky smyslové komplementaritě dokáží nejlepší Válkovy verše této proveniencí nejen na svět ukazovat, ale prostředkovat jej. Svět je tu stvořen jedinečně, lze jej nejen vidět, ale též cítit, ba mnohdy téměř dýchat. A k tomu pomáhá táhlý pravidelný verš, který zas je postupně zkracován, tak jako oko, které zaostřuje: „*rozkrídil se pták na ostnitě trnce/ co pěníou květů stýská trpce/ jeden ráz do roka/ / rozzpíval se pták na trnce plané/ jak první, druhé, své zas, dané/ zhubry jsou... oj, z vysoka.*“ Ale tady, uprostřed toho světa, báseň nekončí – neumí se jenom rozpustit ve vyvzdorovaném světě. To by byla poezie uspokojená, ne-outsiderská, hymnická a oslavná. Válkův svět už se ale nikdy nemůže poddat iluzi ztraceného a znovunalezaného ráje. Válkova poezie prostředkuje zkušenost člověka skutečně post – moderního v tom smyslu, že každá veliká idea je odsouzena ne-li k zániku, tak minimálně k pomalé, ale nekompromisní korozi. Tak i tento složitě konstruovaný prostor málem idylly je na závěr korodován – prostředkem literatury tolik vlastním: zdánlivě banálním, a přece tak bolestným upozorněním na to, že i v této málem homogenní chvíli nepřestal kdesi tikt čas: „*pěna opadne, na mezích cítí trnka vát/ listí ovadne, na trnech znát/ jak umný zpěv stejný i kat.*“ (Válek, 2006, s. 15)

Ostatně čas jako kategorie má významné postavení v celé Válkově poezii. Především je to čas jako trvání, jako cosi, co přesahuje existenci jednotlivce. Válek ovšem neukazuje toto přesahování na lidských obrazech, ale častěji v přírodní momentce. Tak umírající pařez nepředává novému výhonku, svému pokračovateli jen mízu a životní elán, ale především vědomí konečnosti, čímž nás upozorňuje i na nevyhnutelnou ukončenost našich životů: „*zestárly peň/ žene výhon, baluz/ nevkládá veň/ naději za vůz/ / vkládá mlkvé tkvění/ všecko z sebe/ přeznámé chvění/ Moranu co zbe*“ (Válek, 2006, s. 20).

Druhá část oné zmiňované tradice, to je Valašsko. Nejen jako geografický prostor, specifický dialekt a lidová kultura. U Válka jde o víc, je to jakási svérázná gramatika vidění světa a obcování s ním, ve které se všechny výše zmíněné atributy Valašska sumarizují.

Prostor je základna, ze které tato poezie vychází. Je to místo vždycky tajemné, špatně čitelné, dá se ještě tak luštit, protože vzniká součinností fantazijní personifikované krajiny, útržků zahlédnutých vzpomínek a trvale přítomného pocitu samoty: „*vyrukují na mne shýblé kaliny/ žlázo bílé nalité/ kopice kvítků bez viny/ krápo: vodou napité/ / drn roste přes ciblu/ cestičky nejsou vyhrabány/ / srdce zvyká na jehlu/ páni si zadají dámy/ / v zeleném altánu*“ (Válek, archiv autora, b. *Vyšel jsem na zahradu z módy*, nečíslováno).

Ale navíc je to také místo, ve kterém lze potkat kohosi druhého, s jeho jiným viděním světa, s jeho jiným jazykem, s jeho jiným, zabydleným prostorem: „*rajská jablka jsou v srpnu naditá, / nalitá / zapnutá na pupík po stopce / jako červená selka kširovaná lnem / která v stodole neleže na patro / za senem / za snem / směje se ranou úst jako úpalem puklé rajče / prstem broží žebří: ty ty ty / já slitnu / kdo to bude platiti / můj starej*“ (Válek, archiv autora, b. *Rajská kavalkáda*, nečíslováno).

Dialektizmy se v této poezii vyskytují, ale jsou dávkovány: jsou využity až tam, kde si báseň nemůže odpomoci, kde výraz spisovné češtiny rozbil by křehkou rovnováhu uvnitř básně. Jako ukázka může posloužit báseň s výraznou pointou *Seznamte se* dochovaná v pozůstalosti: báseň se nesnesitelně vleče, trochu na principu hádanky, pomalu, velice pomalu jsou tady doplňovány další a další atributy čehosi, co neznáme. Ve chvíli, kdy už měla by se daná skutečnost vyjevit, na švu básně, před jejím zlomem, a tedy i vlastně její malou smrtí (hádanka má svůj smysl do té chvíle, dokud na ni neznáte odpověď), tedy právě v bodě štěpu objeví se dialektismus vyjadřující proces: kápnutí, nebo spíš dopad kapky: „*napnuté na ránu/ přibité na trámu/ vně mázdra krve střep/ hebká srst uvnitř: káp/ moje strachy*“ (Válek, archiv autora, nečíslováno).

Lidová kultura má v této poezii několik podob. Od těch nejjemnějších, bukolických poloh až po schopnost promítnout si do obrazu kraje vlastní zkušenost. Tento rozdíl lze tady demonstrovat na dvou variantách jedné básně *Těžkám na dlaních Valašsko* a *Dřevěné zvonky*. Báseň *Dřevěné zvonky* představuje skutečnou oslavu tichého, dýchajícího kraje. Je to jakýsi extrakt toho nejcennějšího, co celá tato svérázná kultura nabízí. Jednak neporušenost místa, do kterého se lze vetkávat, jehož lze být součástí, a tím i spolutvůrcem: „*oj, bučino jarní, zelená, světlá/ mí sedí slonové pňu/ čas do mihotání mě vetká/ jak, prázdněn, sem se pnu*“, zároveň je to i tvrdě na realitě vyvzdorovaný ideál, který takto neporušený lze zahlédnout už jenom prizmatem tvůrčí eruptivity: „*oj, huboče, stinné ráztoky/ parcely boží pro drvo zhoustlé/ jež s třeskem zvonivým kálají pantoky/ v obřadech smírných posté/ / píšťalo dřevěná, zapískej, / oj, o hoře zapískej*“ (Válek, 2006, s. 16).

Báseň *Těžkám na dlaních Valašsko* vlastně tuto bukolickou vizi doplňuje. V úvodní části se doslovně opakují sloky z *Dřevěných zvonů*, až po citovaný závěr, kde scházejí poslední dva verše a báseň zůstává na čtyřverších. Co ale přibýlo: jednak děje sestoupily z idealizovaných bukolických poloh do dnešního světa: „*Oj, ... slanina zrnitá, chléb tu za hostii.../ snědý týl, čelo bílé za komží.../ drvaři co mešní víno desetistupňové pivo pijí/ v svatyni hospod v ten čas, kdy mží...*“ (Válek, 2006, s. 17) Ale především přibyl osobní tón, báseň se v závěru mění ve vyznání kraji a lidem v něm, těm současným stejně jako všem minulým: „*...kyvy dějů udály se rytmem dávným.../ Namítáš?/ Nikoli, že odvždy dovnitř správným?/ Klopýtáš?/ Oj... na sám konec rvané dlaně sklop.../ duše na to: do odzemku skok a hop!.../ Valašsko, v klín upadlé, nad jiné jiné/ těla ve zdejším morna, citu okarína: / ...hliněná.../ ...rty cíděná.../ ...dědění...*“ (Válek, 2006, s. 17-18)

Třetí součástí vztahu k Valašsku je i snaha jej demytizovat. Jsou to desítky satirických vstupů, kterými tyto verše napadají vše, co svou existenci zakládá jen na vědomí jakési jinakosti a sounáležitosti v ní. Nejčastěji si tu Válek pomáhá hrou. Znova, pomocí zpomalení vede až k hádankovitě formulované pointě: „*na vlásek/ od lásek/ se zasek/ nelásek/ popravčí topor:/ / babský hovor*“ (Válek, 2006, s. 67). Další polohu představují texty, do sbírky většinou editory nezařazené, ve kterých se na větších plochách demaskuje falešná sounáležitost s tradicí, které přestáváme rozumět. Asi nejmarkantnější je to vidět na epické, baladicko-satirické skladbě *Bezuzdný lidový tanec s endem, hépy endem a dodatkem*. De facto banální příběh o opilci, který se rozhodl zajistit si příjem valašským tancem s pověstnou valaškou, se odehrává ve střetu dialektu a některých koncovkách spisovné češtiny. Je to výrazně parodicky pojatá denunciaci všech těch, kteří kšeftují s folklórními tradicemi: „*Švííh valaškou vzbůru:/ v nosi třetí důru.../ Švííh valaškou v skoku:/ a je, sviňa, v boku.../ / Švííh valaškou do ploska:/ z bezzemka - beznoska...*“ (Válek, archiv autora, nečíslováno)

Vůbec- humor, satira, slovní hra, to je nedílná a samostatná součást Válkovy lyriky, která také vyvěrá z pocitu outsiderství: v samotě, bez odezvy a reflexe tak vznikají úvahy o nosnostech jednotlivých slov, o nosnosti gramatických konstrukcí, v této krajině na okraji se setkáváme s ordinérními motivy města, hospody, obchodů apod. To vše ještě čeká na další analýzy a dnes to zde mohu pouze připomenout.

Stejně tak jako další velmi důležitou složku Válkovy poezie, totiž ty texty, které se snaží formulovat postavení a úlohu tvůrce v tomto, post-moderním světě. Zde se mohu omezit jen na připomenutí jednoho z nejdůležitějších textů této skupiny, textu *Metoda*, který vlastně analyzuje vlastní nemilosrdný způsob práce: pro Válka je klíčová nevyhnutelnost psaní, asociativní nezbytnost a konečně škrtnání, což se projevuje v závěru textu v podobě axiomu: jediné, co může mít smysl je útlý svazek! Dovolte mně na závěr místo dalšího ocitovat tento pro Válkovu poezii tak důležitý text: „*uvozující rytmus veršovanéky bez ambicí / jen*

poskytnout taneček vnitřnímu skřetu/ , rytmizující pomůcka je takové "toktok"metronomu vyvažující z matérie fantazijní složku. Pak to spěje k pointě: pointa může být banalita, úkrok logiky či smyslu /skřet!/ ; nejlépe cokoli, nejméně lépe - ale, ježšímarjá, dost často - moralita. Pak - li se fantazijní složka nevyvázala, CELÁ věc je banalita, což zajisté lze /skřetův valz.../ , ale parabola ba hyperbola byla by lepší /skřetův jive.../ ...ÚTLÝ SVAZEK, ÚTLÝ SVAZEK... (VÁLEK, archiv autora, nečíslováno)

Literatura

HANČ, Jan. 1995. *Události*. Praha : Torst, 1995. 390 s. ISBN 80-85639-54-8

LOPATKA, Jan. 1995. *Šifra lidské existence*. Praha : Torst, 1995. 628 s. ISBN 80-85639-55-6 (váz.)

VÁLEK, Jan. 2006. *Rozkřídil se pták na trnce plané*. Vsetín : Malina, 2006. 87 s. ISBN 80-903010-8-8

VÁLEK, Jan. *Texty z pozůstalosti*. Digitální kopie v osobním archivu autora příspěvku.

PETR BEZRUČ OUTSIDER?

Jiří Urbanec

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, Česká republika

V minulém měsíci jsme vzpomínali, že je tomu sto čtyřicet let, kdy se v Opavě v rodině národního buditele profesora Antonína Vaška narodil nejstarší syn Vladimír, který proslul jako básník Petr Bezruč. Největší část svého života prožil v Brně, ale zajížděl často do Beskyd a na Opavsko, zemřel v Olomouci a pohřben je v Opavě.¹

Můžeme jej charakterizovat jako osobnost mnoha paradoxů: brzy po třicítce psal v básni *Kdo na moje místo: Tak málo mám kerve a ještě mi teče / z úst. / Až bude růst / nade mnou tráva, až budu bnít, / kdo na moje místo, / kdo zdvihne můj štít?* – a přece se dožil bohatýrského věku devadesáti let. Jako další paradox se může jevit to, že je znám především svou téměř jedinou knihou Slezské písně, přibližně o necelých dvou stech stranách, a přesto o ní byly napsány tisíce a tisíce stran studií, novinových článků, mnoho desítek knih a sborníků. A dále: ačkoliv tematicky se jeho dílo týká nevelké části území českého národa, regionu Slezska a Ostravska, jeho dílo patří z české poezie ve světě k nejpřekládanějším, bylo vydáno ve více než čtyřiceti jazycích.

Ve výčtu paradoxů bychom mohli pokračovat déle, ale než přejdeme k tomu nejvýraznějšímu, tj. jistý typ outsiderství, uvedu ještě následující. Své soukromí si velmi střežil a pro veřejnost se prezentoval jako uzavřený a nepřístupný člověk. Ve skutečnosti měl úzký kruh nejbližších a bujarých přátel, jimž říkal „smečka“; v básni *Jen jedenkrát uvedl: Jen jedenkrátě kolem mne šla láska*, avšak byl to přitažlivý člověk, kterého ženy milovaly až do velmi vysokého věku.

Petr Bezruč má vskutku osobitě a nezvykle originální místo v kontextu české literatury. F. X. Šalda ve své znamenité studii z roku 1935 nazvané *O básnické autostylizaci*, zvláště u Bezruče, uvedl, že jen ve skrytu, vůči veřejnosti vlastně inkognito, mohl tento básník vytvářet o sobě tak nezvyklé představy, že vystupuje jako horník pracující v dole sto let (báseň *Ostrava*), že je démon v duchu lermontovského romantismu (Já), nebo že je odporný svým vzezřením a bude takto svědčit jako Ahasver svědomí Čechů (Škaredý zjev): *Bůh ví, že jsem škaredý! / Puch mrtvolý ode mne táhne, / na rukou, na nobou puká mi maso, / znáš hutě v Bašce? Tak oko mi plaje, / krvavý chalát mi s ramenou vlaje, / v pravici hornické kladivo nesu, / levou mi urazil uhelný balvan, / oko mi vyžehl vyšlehlý plamen, - / na zádech sedí mi sto vrabů z Modré, (jak divoké krysy mne do šje bryžou), / na kyčlích sedí mi sto židů z Polské, - / smějte, se Bože můj, smějte! Tak vypadám já, / já, Petr Bezruč, od Těšína Bezruč, / porobeného národa bard.*

Žádný jiný básník v historii české literatury nemetal tak vášnivé a démonické obrazy do řad čtenářstva, jako periferní občan Vladimír Vašek, úředník na nádražní poště v Brně. Z lidského hlediska to byl outsider, tedy člověk nevýznamný, někdo, s kým se nepočítá, jak zní definice cizího slova outsiderství. Nikdo ze spoluzaměstnanců nevěděl, že tento jednoduchý „ouřada“ je slavným českým básníkem, jehož identitu na přelomu devatenáctého a dvacátého století marně hledali novináři a milovníci literatury, ba dokonce největší české nakladatelství J. R. Vilímek inzerátem bezúspěšně vyzývalo,² aby se Petr Bezruč přihlásil, protože by si považovali za čest vydat jeho básně, které v pražských literárních kruzích vzbudily mimořádný ohlas.

Stalo se zvykem nazývat období české literatury v devadesátých letech devatenáctého století termínem literární revoluce. Skutečně nikdy předtím a nikdy později se neměnila tak radikálně a v tak krátkém časovém úseku orientace a atmosféra naší literatury, zčásti jako důsledek dovršení národního obrození, zčásti pod invazí uměleckých směrů vycházejících především z Paříže. Byla to doba vášnivých literárních

¹ Narodil 15. září 1867, zemřel 17. února 1958.

² Poprvé inzerát otištěn v Národních listech 17. června 1899, podruhé 22. června.

diskusí, jíž postupně vévodil F. X. Šalda, a zdálo se tehdy, že vše umělecky úspěšné a nové se může odehrávat jen v Praze, kde se literáti scházejí a debatují v kavárnách a kde mají k dispozici evropský tisk včetně žurnálů literárních.

Brno tehdy ještě zdaleka nebylo významnějším českým centrem, příliš tu převládalo někdy vnějškové němectví, vždyť do Prahy bylo daleko a Brno vzhledem k blízkosti hlavního města mocnářství bylo označováno téměř jako „předměstí Vídně“. Několik literátů působících v Brně – např. Josef Merhaut (1863 – 1907), Josef Uher (1880 – 1908) nebo Rudolf Těsnohlídek (1882 – 1928) – nepatřilo k typu umělecké avantgardy, byli to spíše figurkáři a krajinní regionalisté.

A v témže Brně v téže době žije zcela na okraji kulturní společnosti Vladimír Vašek, v podstatě zkrachovalý vysokoškolský student, který o svém společenském postavení později humorně citoval průpovídku: „Wer nichts weiss oder kann, geht zur Post oder Bahn“ (Kdo nic neví a neumí, jde k poště nebo ku dráze). Ve svém ústraní, s maskou rakušáckého loajálního úředníka, jak se ve státních službách vyžadovalo, za nočních služeb na poště, kdy byla přestávka od dvou do půl čtvrté, četl vše, co procházelo poštovní expedicí, podle vlastních slov *Literární listy*, Lumír, Volné směry, Moderní revue.³ Sledoval tedy intenzivně to, co se děje v uměleckém prostředí Prahy, a do jisté míry absorboval literární směry přicházející rychle za sebou z Paříže. I když se zpočátku dílo Bezručovo jevílo podle názoru Arne Nováka jako „osamělý balvan v řečišti české literatury“, teprve Miloslav Hýsek ve třicátých letech rozpoznal,⁴ že ve Slezských písních jsou obsaženy i prvky dekadence, symbolismu a dalších vlivů. Ani později Bezruč nepřestal vnímat nové avantgardní jevy, jak vidíme na poemě *Stužkonoska modrá* z roku 1930, která stejně jako *Wolkrův Svatý Kopeček* nebo *Nezvalův Edison* je nesporně ovlivněna příkladem Apollinairova *Pásma*.

Jisté prvky outsiderství u Bezruče jsou jednak dány způsobem a místem jeho života, jednak jako úmyslné vynětí ze zkonvenčené společnosti, proti níž se autor staví právě touto pózou. Rysy geniality, jíž se dospívající chlapec vymykal svému okolí a začal ji skrývat, se podle svědectví jeho bratra projevovaly už na gymnáziu.⁵ Tehdy v sextě spolužák Bezručův *Zavadil* napsal o něm charakteristiku, jež končila touto větou: „*Snaba státi se znamenitým; ale cestou docela zvláštní: přetvářením se za obmezence a pilným sbíráním vědomostí nepozorovaně a bez okázalosti.*“ A když v roce 1885 začal na naléhání své matky studovat na filozofické fakultě v Praze, tedy nedlouho po slavnostním otevření Národního divadla jako chlouby obrozujícího se českého národa, nešel tam za situace, kdy se z českých krajů vypravovaly dokonce celé divadelní vlaky do Prahy. To, co dělali všichni, odmítal. Chtěl být svůj a originální, ale ne v přímém osobním střetu se společností, nýbrž pod maskou. Takto v horečné básni *Ty a já* vyzývá cizince velmože, jenž utiskuje lid v Beskydách: *Vari ode mne, / frygickou čapku mám, ubni mi z cesty!*

Ani mimořádný umělecký úspěch nepřiměl Bezruče, aby vystoupil z anonymity. 11. února 1899 byly v beletristické příloze pražského periodika *Čas* otištěny první verše Bezručovy a brzy nato, 27. dubna, je přednášela vynikající česká herečka Hana Kvapilová na recitačním večeru v Konviktském sále v Praze, spolu s ukázkami z díla renomovaných českých autorů Viléma Mrštíka, K. V. Raise, Růženy Svobodové, Jana Nerudy a Jaroslava Vrchlického. Básník se nepoznán účastnil toho večera a poté poslal Haně Kvapilové pozdrav začínající verši *Jiný se na to načeká, / a já byl pyšný do kerve / být recitován poprvé, / a tož jsem přijel zdaleka...* Byl to zcela senzační úspěch člověka, který na nádražní poště třídí dopisy a žije dál v ústraní bez rodiny jako outsider života. Prezentace nového neznámého básníka se jevila současným literátům jako zjevení meteoru.⁶

V podstatě až do první světové války žil Vladimír Vašek nepoznán jako slavný český básník. Když byl za války zatčen paradoxně za básně, které nenapsal – šlo o podvrhy oslavující ruského cara otištěné v časopise českých krajanů v Paříži, divili se jeho spoluzaměstnanci na poště, vždyť vystupoval vždy jako

³ Z výroků Bezručových, jež zapsal dr. Vladimír Sládek, uloženo v Památníku Petra Bezruče v Opavě.

⁴ Tři kapitoly o Petru Bezručovi. Brno 1934.

⁵ Vít Šedivec, *Z kroniky rodu Bezručova*, II. díl (s. 11-12). Brno 1938.

⁶ Tak psala šifra eg. v německém časopise *Politik* ze 7. května 12899.

spolehlivý Rakušák. Bezruč byl vězněn ve věži smrti ve Vídni a nakonec nebyl vojenským soudem pro velezradu potrestán, jelikož autorství pařížských veršů se neprokázalo, nicméně poprvé veřejně přiznal v policejním protokolu, že je totožný se známým českým básníkem Petrem Bezručem.⁷

Od konce první světové války už to nebyl outsider, naopak byl ctěn a oslavován jako profétický mluvčí národa a sociálně slabých vrstev. Ačkoliv se neúčastnil veřejných akcí a žil svérázným způsobem blízkým přírodě, dostalo se mu mimořádných poct. Nemám na mysli jen různá vyznamenání, čestná občanství nebo čestný doktorát Karlovy univerzity, ale spontánní úctu občanských vrstev, kdy školy, knihovny, parky a mnoho jiného bylo pojmenováno Bezručovým jménem. A jeho pohřbu se účastnily tisícové zástupy, takže vojsko muselo zavřít bránu opavského centrálního hřbitova, aby se lidé pod náporom davů neumačkali.

Můžeme tedy v případě Petra Bezruče mluvit o outsiderství? Nebýt jeho mimořádného uměleckého nadání, zůstal by tento člověk jako miliony jiných zapomenut. Ale zažil úžasný vzestup téměř z prachu ulice až k vrcholu národního panteonu, s popularitou nikdy dotud nevidanou, jako jeden z velikánů české kulturní historie.

⁷ V policejním protokolu sepsaném na policejním ředitelství v Brně 4. září 1915 uvedl. „*Ich gebe zu, dass ich mit dem bekanten böhmischen Dichter Peter Bezruč ident bin.*“

PODOBY A PREMENY LYRICKÉHO SUBJEKTU V KONTEXTE MESIANIZMU SAMA BOHDANA HROBOŇA

Marián Kamenčík

Filozofická fakulta Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre, Slovenská republika

Abstract:

The varieties of the lyrical subject of literary-ideal program of Bohdan Hroboň – a member of Slovak romantic mesianism, declare some common signs of “outsiderism”. The artistical thematization of these aspects, which should be subsume under the archetype of “outsiderism”, takes, according to the realization of the lyrical subject, the form of a martyr, prisoner, slave, orphan, etc. We will try to assume this displacement articulation of life’s situation by a poetic imagination, which will enable us to confrontate these relations of two worlds in utterance to the primary romantic relation “I” – “They”. At the same time, in the images of the “mirror” and “window”, we recognize the boarder principle as a measure of subversional possibilities of the realization of the subject in two contradictory worlds of the stated opposition.

„... dnes, keď nadišiel čas z úst prorokov, stratených detí, krikľúňov,
ryšavých samovrahov čítať nové vigílie smútkov...“

Ivan Kupec

Diferenciačnú a pluralitnú hĺbku a šírku slovenského romantizmu veľmi dôkladne analyzoval vo viacerých prelomových štúdiách Oskár Čepan. Pri výskume sústredil svoj vedecko-interpretatívny aparát na diferenciačnú a pluralitnú logiku pohľadu na vec a prostredníctvom nej odhaľuje nové fakty i súvislosti slovenského romantizmu v spolupôsobení dvoch špecifických procesov, ktorými sú revízia a rekonštrukcia „archeologického materiálu“. Nahmatáva „tektonické“ poruchy, relativizujúce slovenský romantizmus ako monolitný, ideovo-estetický systém. Zároveň vytvára priestor pre nový reinterpretatívny projekt tejto literárnej epochy práve orientáciou na neuralgické body romantického ideovo-estetického systému. Inými slovami sa O. Čepan usiluje „identifikovať vnútorné i vonkajšie trhliny a zlomy, ktoré s rôznym dôrazom sprevádzali rozvoj romantických ideí v slovenskom prostredí“ (Čepan, 1993, s. 61). Týmto postupom odhaľuje dva základné prúdy slovenského romantizmu, pričom zdôrazňuje, že príznak dištinktivnosti medzi nimi tkvie predovšetkým v gnozeologickej oblasti (pozri Čepan, 1973, s. 111). Rozpornosť v poznávacích kritériách nakoniec ustanovila výsledok tohto gnozeologického diskurzu, ktorý produkoval vlastný konštitutívny impulz v „sebauvedomení“ (pozri Čepan, 1973, s. 111) romantického mesianizmu. Samotné noetické jadro mesianizmu bolo sústredné v projekte tzv. „videnia“, ako najvyššej formy poznania a jediného regulatívu pravdy. Peter Kellner-Hostinský podal viackrát analýzu tohto pojmu: „videnja“, umožňuje jednotu a pravosť „všetkého spôsobu poznania“ (Kellner-Hostinský, 1851, s. 124), pretože je „spolu i jedno i druhuo, t. j. viďenja je samostatnuo, skutočnuo, jeho predmetom je absolútna celosť“ (Kellner-Hostinský, 1847, s. 477). Prostredníctvom takto artikulovanej gnozeologickej dikcie, poznávania, nazerania, poznávajúci subjekt nadobudnutú sumu poznatkov (pri Hroboňovom mesianizme môžeme sumu vedenia /poznania/ nadobudnutého videním pomenovať slovným spojením „vidmielna diatma“) vkladá, zasadzuje, kontextualizuje do istej „etikety“ noetického správania, z ktorej sa odvodzuje „poloha“ prijímania, recipovania, nazerania na svet. V tomto bode sa konštituuje svetonázorová báza poznávajúceho subjektu. Tento subjekt nachádza svoj pevný kognitívno-myšlienkový pilier, ktorému nie je prípustná stratégia „zrady“, pretože je v ňom pevne vkorenená príslušná sústava recipovania vlastného sveta.

Inak povedané, ako uvažuje M. Pius, sa dá vzťah istej situovanosti, ukotvenosti romantického subjektu „redukovať na jeden kardinálny vzťah: Ja – Neja“ (Pius, 1998, s. 5), kde sa zračí na primárnej rovine diskrepancia svetonázorového kódu individua s kolektívom (Ja – Oni), respektíve s iným

individuom (Ja – Ty) a rozdielne sa zostavuje myšlienková a svetonázorová „optika“ vnímania sveta. Romantický hrdina v tejto súvislosti vstúpil do konkurenčného vzťahu s „iným“ (kolektívom) „a v snahe zachrániť sám seba pred zhubnými následkami zmaterializovanej spoločnosti vydeľuje sa z ľudského kolektívu, ale zároveň hnaný šľachetnou túžbou pomôcť, pretvoriť tento kolektív, túži vrátiť sa späť“ (Pius, 1998, s. 10). Postulovaním tézy o vnútornej diferenciacii slovenského romantizmu a následným identifikovaním mesianizmu, ako jedného z výsledkov definície čepanovskej interpretačnej rekonštrukcie, môžeme zostúpiť hlbšie do jeho „útrobov“ a vyčleniť akúsi vnútornú romantickú polaritu relácií vzťahu Ja – Neja a to vzhľadom na presilu druhého, pragmatického krídla aj v samotnej internej „gramatike“ slovenského romantizmu. Myslíme tým najmä nerovný vzťah mesianistického a pragmatického krídla vzhľadom na politickú, spoločenskú, „mienkotvornú“, regulatívnu, stimulatívnu a ďalšie úlohy, pričom bol preferovaný druhý (pragmatický) názorový pól.

Artikulácia oboch ideových polarizácií vyznieva ako homologizácia dvoch myšlienkových, filozoficko-estetických, gnozeologických sústav vyplňaných síce výrazovou heteromorfiou jednotlivých prvkov, ale unifikovaných istou funkciou (obsahom – spoločnou esenciou) pracujúcou v prospech tejto zjednocujúcej funkcie. Tak možno odlišiť mesianistickú a pragmatickú sústavu myslenia.

Pozícia mesianistu, či už predmetno-existenčná (spoločenské zázemie, verejná realizácia, politické aspirácie, publikačné aktivity) i bytostno-existenčná (zvnútornené vnímanie dobovej situácie národa), je situovaná do pozície „na okraj“, je marginalizovaná, je vytesňovaná, jej realizačná potencia je redukovaná, myšlienkový horizont provincializovaný, ideovo-estetická prezentácia bagatelizovaná, životný priestor obmedzovaný a ľudí, afirmatívne zotrúvajúcich na týchto princípoch, možno zafinovať v istom zmysle, dnes by sme povedali, ako „outsiderov“. Táto separácia sa uskutočňuje dvojnásobným aktom vyčlenenia, ktorého zdroj plynie na jednej strane z interného presvedčenia jednotlivca – je vôľovo motivovaný, na strane druhej z akejsi „zákonitosti“ kolektívu, respektíve majority, ktorej diskurz nie je zo strany vyčleňovaného rešpektovaný. Vyčlenenie, ako individuálny akt vlastného zvnútorneného rozhodnutia, potom môže byť aj dôsledkom „externého“ odmietnutia kolektívom. Na hranici vôľového aktu rozhodovania sa akoby spájali podnety vonkajšie s dobrovoľnosťou vlastného výkonu odlúčenia, vylúčenia. V prípade mesianizmu môžeme za všetky uviesť príklad, kedy sa E. Štúr rozchádzal s Hroboňovým ideovým programom: „Bohdanko, nič Vás ja nechcem znepokojovať vo Vašom žití pre ideály svoje, ale len chcem, aby sa aj na život skutočný vždy a bez prestania pôsobilo. Preto žite si vo svojom raji, v čarovných poliach, ale pozerajte a zvracajte oči i na tento svet a na ten národ náš rozmetaný a ubiedený“ (Čepan, 1973, s. 101).

Celkom výrazne S. B. Hroboň artikuluje subjektívne vedomie odluky (vyčlenenia) štylizáciou lyrického subjektu do outsiderských pozícií. Sebaodlučujúci akt bol však motivovaný viacerými okolnosťami, kedy sám básnik cíti odpor k pozemskému svetu, do ktorého je uvrhnutý, čo viackrát spomína v denníkových zápiskoch: „prekliňam všetky hnusoty a odpory, ktoré sa okolo mňa nahromadili a poškvrnili svätú chvíľku svojho znádejania“ (Hleba, 2000, s. 64).

Outsiderské alternácie polôh lyrického subjektu v Hroboňovej poetickej tvorbe zaznamenávame od jednoduchého vedomia vyčlenenosti a z toho plynúcej samoty, až po preberanie rôznych „rolových“ úloh stanovujúcich štatút outsidera ako nositeľa istého príznaku, vlastnosti s emblémom odlíšenia. Preto primárna sebaorientácia lyrického subjektu môže registrovať najprv svoju „samotu“: „Sám som Hroboňom, Slovákom na zemi“ (*Sám som Hroboňom, Slovákom na zemi*) (Hroboň, 2001, s. 82). Napríklad i ako „splendid isolation“ (Čepan, 1973, s. 104) a až neskôr dokáže pomenovať jej konkrétne realizácie a variety v rôznych polohách – napríklad „prekliateho“: „Na večnosť vekov v žalár nárekov / som ti zajatý, navždy prekliaty“ (*Ária kajúca*) (Hroboň, 2001, s. 84), „vyhnanca“: „Horšie ešte utrápený / ako Lazár ten od Krista, / na výstrahu svetu daný, / bo z dedičstva som vyhnaný“ (*Pieseň žobráka*) (Hroboň, 1991, s. 107), „žobráka“: „Ľudia boží, ľudia, nechže vás prebudia / husličky biedneho žobráka chorého“ (Hroboň, 1991, s. 177) (*Prosbopej slovenského chorľavca žobráka*), „pútnika“: „poď, žobrák-národ! So slepou materou, / žobraj, putuj šírym svetom za stratenou verou“ (*Svatopomstopej*) (Hroboň, 1991, s. 173), „väzňa“: „Spievajte, Otec, svojmu Synovi, / v okno temnice, hriechu väzňovi“ (*Ária kajúca*) (Hroboň,

1991, s. 161) , „prosebníka“: „Chcel som byť vešcom a božím víťazom / a toť som prosiak prabožským rozkazom.“ (*Bratom slavianskym*) (Hroboň, 1991, s. 80), „hriešnika“: „to teba, hriešny Slovák! Tak upriepastilo / a na vyše tisícročia vo zvera skliatbilo“ (*Hlasy od západu v búri prichodiace*) (Hroboň, 1991, s. 210). Hoci jednotlivé štylizácie lyrického subjektu inklinujú k zdôrazneniu polohy „inakosti“ (outsiderizmu), vždy uvedomujúc si svoju pozíciu sa snažia vyťažiť z nej čo najviac a realizovať túto potenciú, najmä jej silné stránky, ako je viera, vytrvalosť, nádejanie sa, v konkrétnom akte – „duchovnom čine“. Raz je to snaha „prebudit“ ostatných, raz nádejou podopreté putovanie „za vierou“, potom akútna žiadosť o pomoc realizovaná „spevom“ prebudenia a až mystickým „prosením“, často i modlením. Nakoniec takto zosilnená dikcia vyčlenenia mohla mať viaceré dôsledky príznačné pre mesianistický postoj. Výsledok sa mohol prezentovať ako „subjektívno-psychologická motivácia mesianistických vidín, sublimujúca existenčno-frustračnú osobnú situáciu autorov do extrémnych polôh trpiteľskosti a súčasne do literárnej zašifrovanosti prorockého slova“ (Kolektív autorov, 1987, s. 401), ktoré dostávalo vždy prístojné umelecké vyjadrenie (poézia).

Svoj podiel na kodifikácii vidu slovenského romantického mesianizmu ako istého fenoménu „na okraji“, podmieneného paušalizovaným tradovaním vyjadrení zdôrazňujúcich nadmieru profetickosti, komunikačnej komplikovanosti poézie, mysticizmu, exaltovanosti, ako i psychickej nevyrovnanosti ich pôvodcov má i rad literárnohistorických výskumov, napríklad v interpretácii S. H. Vajanského, J. Vlčka, A. Mráza, niektorých vyjadreniach V. Kochola či moduláciách M. Pišúta a iných. Treba však povedať, že niektorí z týchto autorov, tam kde sa nenechali uniesť „ideológiou“ literárnohistorického tradicionalizmu vo výklade romantického mesianizmu, priniesli o ňom mnoho podstatných, objektívnejších a relevantných poznatkov. Z vyššie uvedeného sa možno na slovenský romantický mesianizmus a tvorbu jeho predstaviteľov pozrieť vo svetle ideí vykazujúcich istú podobnosť s outsiderizmom, a to hneď v trojitom poukazaní na jeho štatút v rámci umelecko-ideovej recepcie a kontextualizácie. Raz ako dobové odmietnutie myšlienkového systému mesianizmu, druhýkrát ako skreslená a deformovaná interpretácia mesianizmu, ponímajúc ho ako literárnohistorický fakt a tretíkrát ako vyčleňovací proces uskutočňovaný samotnou individualitou – subjektom.

To, k akým konštantám a premisám sa klonil slovenský romantický mesianizmus, je zaujímavé dokladovať najmä prostredníctvom samotnej básnickej praxe, pretože, ako konštatuje E. Varossová: „umenie romantickej epochy vstrebávalo ašpirácie filozofickej metafyziky“ (Varossová, 2005, s. 131), preto bol bežný kumulatívny proces, kedy v osobe básnika sa zračil um filozofa, a filozof svoju myšlienkovú sústavu predostieral v poetickú (umeleckú) formu a E. Hleba, upriamiac pozornosť na S. B. Hroboňa zdôraznil, že „bránu do sveta filozofie Hroboňovi otvárala poézia (...)“ (Hleba, 1991, s. 225). Pre S. B. Hroboňa akoby toto konštatovanie platilo dvojnásobne, pretože ideový presah jeho poézie k filozofickým a teologickým rovinám nadobúda výrazne kontúry a pevne je vkorenený v esenciálnom jadre jeho básnických textov. Poézia sa stala nakoniec primárnym ukazovateľom a nositeľom mesianistického kurzu v slovenskom literárnom romantizme a špeciálne u S. B. Hroboňa bola intímny rezonér i aktívnou tribúnou, kde mesianistické idey dostávali svoj umelecký výraz i obsahovú nasýtenosť. Sila poetického slova dostávala na povrch myšlienkovú sústavu v procese konštruktu „jazykovej vidmy“ – ako projektu „novej“ reality „ľudsko-božských ideálov slovanskej budúcnosti“ (Čepan, 1973, s. 117-118), ktorá toto univerzum odhaľuje v celej svojej majestátnosti, ale na druhej strane i zraniteľnosti a skromnosti. Poézia dokázala obrazne uchopiť „mesianistický“ model sveta, zákony jeho špecifického univerza. Dokázala byť nakoniec i akýmsi testamentom nádejí a svedectvom pokusov o národnú záchranu i jemným seizmografom špecifických artikulácii lyrického subjektu, ktorého paradigma širokej polarizácie rezultujúca do najrôznejších polôh najčastejšie gravituje k významovému jadrú, ktorého archetypálne žriedlo kondenzuje všetko to, čo sa dá rozumieť pod pojmom outsider resp. outsiderizmus. Pluralitná textová realizácia stratégií lyrického subjektu sa nakoniec ukazuje aj pri pokuse F. Matejova ukázať jej pestré „klasifikačné“ pole v lyrických textoch, pričom nezabúda ani na polohu outsidera, ako modifikáciu lyrického subjektu, po ktorom autori často siahajú: „Z hľadiska prítomnosti a podôb subjektu lyrického textu prichádza do úvahy repertoár rozlíšení, siahajúci od predvedenia vypätej, manifestačnej personality, cez ustálené rolové masky alebo

stylizácie (pevec, žrec, prorok, básnik, tribun, občan, svedok, prekliaty básnik, súčasník, chuligán, outsider, provokatér, hedonik, filozof života atď.), po až metonymicky fungujúcu autobiografickosť (...“ (Matejov, 2005, s. 18).

Tieto všeobecné zistenia nech sú nám zatiaľ teoretickým predpokladom a základným systémovým priestorom, v ktorom sa budeme pohybovať. V súvislosti so zamýšľaným uvažovaním o kontextoch mesianizmu a outsiderstva, ako sme aj vyššie proklamovali túto spojitosť, ďalej ju treba usúvzťažniť s poéziou S. B. Hroboňa. Preto pri čítaní Hroboňových textov môžeme naraziť na pasáže registrujúce odchýlku od tzv. prirodzeného poriadku vecí, označovanú za „nenormálnosť“ (Hevier, 2005, s. 95). Tento význam sa opakovane často sprítomňuje v Hroboňových textoch, čo je dôsledkom najrôznejších realizácií lyrického subjektu inkarnujúcich sa do podoby solitéra, chorľavca, vyhnanca, väzňa, otroka, zakliateho, siroty, samotára, hluchého, slepeho, nemého, žobráka, pútnika, pustovníka, vdovca, bezdomovca, mučeníka, trpelníka, hriešnika. My zaostríme nie na tieto jednotlivé podoby, ale na celostnú prezentáciu subjektu ako niečoho, čo je v pozícii „mimo“, a to nielen priestorovo, ale i myšlienkovy, sociálne, ekonomicky, kultúrne, ideovo atď. Všetky artikulácie lyrického subjektu, tak ako sme ich uviedli v taxatívnom rade, a tak ako sa realizovali v poézii S. B. Hroboňa so všetkým, čo ich sémantické jadro značí, zdá sa, že sa intencne pripájajú k archetypu outsidera, ako nositeľa primárneho kódu zovšeobecneného modelového prototypu nositeľov istej sústavy špecifického diskurzu, ktorým je definovaná ich kontextualizácia vzhľadom na kritérium vyčlenenia, distancovania. Obsah tohto archetypu môžeme nakoniec ilustrovať aj varietami na enumeratívnej osi s dôrazom na intenzitu jeho prejavov „od bežného, takrečeno malebného čudáctva, (...) až po schizofrénie, duševné choroby, až po oslepujúcu tmu alebo vizionárske svetlo šialenstva“ (Hevier, 2005, s. 110).

I. Pospíšil tieto všetky vyššie uvedené, vytesňované kategórie existencie, subsumuje pod celostný koncept „archetypu blázna“, pričom zdôrazňuje, že „šílenství má radu odstínů od podivínství po duševní nemoc“ (Pospíšil, 1995, s. 7-8) a ako jednu z jej možných artikulácií uvádza indexy (náznaky, príznaky, charakteristiky, znakové štruktúry) takzvanéj „etikety bláznovství“ v súvislosti s prejavmi jej mesianistických aspirácií (pozri Pospíšil, 1995, s. 8). Kontexty Hroboňovej mesianistickej poézie otvárajú priestory i pre úvahy o spomínanej „etikete bláznovstva“ a jej prejavoch (hoci jej štruktúra vychádza trochu z iných zdrojov a nadobúda jemne odlišné parametre), no my sa nazdávame, že potenciál lyrického subjektu bol v Hroboňovom prípade nasmerovaný a zužitkovaný trochu iným spôsobom, ktorý sa budeme snažiť sledovať v nasledujúcich častiach práce, hoci interpretačný podnet v smere hľadania paralel so systémom „etiky bláznovstva“ by bol tiež možný a určite by priniesol zaujímavé zistenia. Pojem „mesianista“ ako subordinát pojmu outsider sa dostáva do významového poľa definície, práve toho, čo je to outsider vo viacerých prípadoch. V. Kovalčík vníma S. B. Hroboňa a jeho mesianizmus z pozície „poëte maudit“ – prekliateho básnika, ktorý sa cíti outsiderom a búri sa proti nastoleniu každého hmotársky orientovaného režimu redukujúceho tvorivú osobnosť a slobodného ducha jednotlivca (pozri Kovalčík, 2002, s. 62). Na inom mieste D. Hevier zaraďuje mesianistu a outsidera spolu s ďalšími vyčleňovanými pozíciami subjektu podľa vzoru Calvina medzi „neurotikov a blúznivcov“ (pozri Hevier, 2005, s. 97).

Aké boli Hroboňove umelecké licencie, ktorými zdôrazňuje takúto špecifickú polohu lyrického subjektu? Dokladat' danú básnikovu stratégiu možno najprv v básni *Duma Tatrana posvätená Moleščikom Slavian a všemirian*, kde lyrický subjekt narieka nad tým, čo má, alebo lepšie povedané tým, čo nemá: „Dost' mi je pusto na pustej doline / bez domu v dome, bez rodu v rodine.“ / (...) / Dost' mi je pusto, duchovia, verte mi, / že som nenašiel devojny na zemi, /“ (Hroboň, 1991, s. 158). Tento životný pocit „pustoty“, nenaplnenosti v pozemskom svete je mu vlastný. Vytvára pre neho sféru primárnej aktuálnosti života, do ktorej je akoby „násilne“ uvrhnutý a v ktorej živorí, preto sa mu až hnusí, tak ako uvádza v básni *Svatopomstopej*: „Ó, zhovädilci! Biedna chrobač smradu, / bez otčenášov ľudu zdochnete od hladu“ (Hroboň, 1991, s. 170). Samotný obraz „chrobače“ a o niekoľko veršov ďalej aj obraz „červa blatnej zeme“ (Hroboň, 1991, s. 170) bezprostredne implikujú pozemskú minulosť, časovosť, malosť pred Božou večnosťou a slávou. Rovina zviazanosti atribútov „pustosti“ so životným univerzom lyrického subjektu je v básni indikovaná priamo cez prívlastňovacie zámeno „mi“ (fakt prisvojenia),

ktoré je prítomné na začiatku každého dvojveršia a sekundárne so zdvojenou razanciou aj zámenom „môj“ („Dost' mi je pusto i na božej hore, / začím nevýndu svetu môjmu zore“ / *Duma Tatрана posvätená Moleščíkom Slavian a všemirian* / Hroboň, 1991, s. 159/). To všetko sa uskutočňuje v horizontálnom priestore zeme ako biologickom základe prežitia človeka a jeho predmetných daností. Pripomeňme verše, kde počujeme opakujúce sa echo povzdychu lyrického subjektu: „Dost' mi je pusto (...)“. Nič tak nevnučuje pocit nekonečných priestorov ako ticho pustatiny. Do týchto priestorov bol „uvrhnutý“ lyrický subjekt. Zmocňoval sa ho pocit rozľahlých priestorov, šírky, neohraničenosti, čo vyjadruje veršom: „ani kde zastat', všade more, more“ (Hroboň, 1991, s. 158). „Pustina“ neprináša lyrickému subjektu uspokojenie, nemôže pred ňou unikat' a zároveň táto „prázdna“ priestrannosť „neobsahuje záruku individuálnej slobody a šťastia (...) neuniká nezmernosti a nenaplňiteľnosti touhy, jíž nepostačujú ani nekonečné prostory“ (Hrbata – Procházka, 2005, s. 51), ale naopak stáva sa pre lyrický subjekt neprehľadným labyrintom, v ktorom nemôže nájsť útočisko. Lyrický subjekt sa chce striasť tohto pozemského trápenia, ktoré je významovo modelované v zastúpení atribútov rozľahlosti, priestrannosti prírodnej úrovne sveta (šíriny, pustatiny, nekonečnosť mora, vystieranie rúk). Na obrazy týchto fyzicky modelovaných reliéfov básnik kladie horizontálu predmetného života. Lyrický subjekt však neustále obracia pozornosť inam. Túži po svete „tam hore“, ktorý je zároveň v texte významovo modelovaný priestorom nebeských výšin, navyše stigmatovaných svetelným žiarením, lúčmi slnka, najmä, ak volá: „vznes ma z priepasti do božskej vlasti“ (Hroboň, 1991, s. 162). Vieme, čo lyrický subjekt hodnotí ako svoju, povedzme pragmaticko-konkrétnu paradigmu životného okruhu – negatívny kód životnej existencie (pustatina plodiaca nespokojnosť), ktorá ho vymedzuje, vytesňuje z prezentovaného dobového poriadku života.

Lyrický subjekt sa pokúša následne aktívne oprostíť sa pocitu „pustoty“: „musím pustotu v prepast' perepustiť“ (Hroboň, 1991, s. 159), aby tak mohol „importovať“ Boží svet, artikulovaný vzhľadom na jeho privátnu sféru života ako čosi „cudzie“, s čím nemá skúsenosť, do sveta „svojho“: „Dost' mi je pusto, kým sa nezažijem, / dokiaľ Praboha nezjem, nevypijem“ (Hroboň, 1991, s. 159). Mnoho o tom píše S. B. Hroboň aj K. S. Amerlingovi: „Akým činom prírodným lebo duchovným sa človek môže prebytnosť a preosobnosť na spôsob húseníc vo zdravšiu a vyššiu bytosť?“ (Hleba, 1991, s. 112). Na moment prerodu, prekonania negatívnej životnej situácie však nepostačujú sily človeka, preto sa s množstvom prosieb obracia na Božský princíp. Lyrický subjekt odtý do bytostnej situácie „žobraka“ a „chorľavca“ hľadá liek, ktorým by sa prebytnosť vo „vyššiu bytosť“ (báseň *Prosbopej slovenského chorľavca žobraka*): „Dajte dary zeme na tela liečenia, / dajte dary neba na duše spasenia“ (Hroboň, 1991, s. 177). I takýmto „duchovným“ činom povznášania sa z pocitu predmetnej prízemnosti v obraze húsenice sa básnik snaží prekračovať hranice „svojho“, rušiť zabehnutý životný kolorit a zdôrazniť rovinu neznámeho – „cudzieho“, ktorej zákonitosti považuje za garanciu nastolenia ideálneho projektu sveta.

Vo vzájomnej relácii vzťahu „svoje“ – „cudzie“, ako kvantifikátorov sveta skutočného a sveta snového, vzniká trhlina a nesúhlasný postoj zo strany „svojho“. „Svoje“ sa obracia na „cudzie“ a snaží sa vytesniť svoju sémantickú náplň a transplantovať do nej sféru „cudzieho“. Alebo inými slovami „svoje“ ako celok zaujíma kontroverzný vzťah k pôvodnej vlastnej pozícii a afirmatívny vzťah k pozícii „cudzieho“ (Koli, 2003, s. 17). Tento proces sa uskutočňuje vytrvalou snahou lyrického subjektu aktivizovať rozpad limitov, ohraničenia jedného sveta a realizovať princípy sveta nového.

Čo však predstavujú nádeje a túžby lyrického subjektu? Čo je tou ideálnou, vysnívanou projekciou sveta? Aké sú jeho zákony a limity? Čo je, jednoducho povedané, to „cudzie“, ktoré je mu zároveň také blízke, také povedomé? Odpoveď na túto otázku dáva vyjadrenie snahy lyrického subjektu zbaviť sa súčasného stavu. Ohlasuje to vo svojom zúfalom konštatovaní, ktoré naznačuje neľahkú dosiahnuteľnosť zmien: „že nemám kriela vyletieť k vám hore,“ (Hroboň, 1991, s. 159). Ďalej osvetľuje svet „tam hore“ veršami: „Dost' mi je pusto, Bože môj, bez teba, / bo nemám zeme, nemám ani neba;“ (Hroboň, 1991, s. 158). Svet, ktorý lyrický subjekt v básni hľadá, je svet Božieho sprítomnenia. Hľadá nebeské výšiny, vstupnú „bránu do raja“, no uvedomuje si, že „darmo vystieram ruky všesvetami“ (Hroboň, 1991, s. 159), pretože dobová skutočnosť mu nedovoľovala „Bohom v Bohu všesvet v srdce sústíť“ (Hroboň, 1991, s. 159), teda nájsť Boha v pozemskom svete. Básnik sa pokúša eliminovať pocity

„pustoty“: „musím pustotu v prepašť peregustit“ (Hroboň, 1991, s. 159), a tak otvárať možnosti konštituovania osnovy nového univerza. Veľmi výrazne sa tu zračí to, čo pomenoval M. Červenka: persona vylučuje zo seba svoj svet, pričom tento svet je mentálnym obrazom v duši lyrického subjektu (...) (pozri Červenka, 2003, s. 58). Ak sa pristavíme pri Červenkových slovách, tak túžby lyrického subjektu po „inom svete“ (po zmene) spôsobujú pretlak, ktorého výsledkom je sublimácia istého zvnútorneného projektu, vízie a snaha o jeho realizáciu ustanovenú i v akte básnickej tvorby. V tejto súvislosti by tu mohol platiť Hegelov výrok: „umenie je najideálnejším ukrytým pred svetom a zároveň najtesnejším spojením so svetom“ (Kovalčík, 2002, s. 53). Ontológia básne vyjadruje na jednej strane únik zo sveta a na druhej strane realizovanie, „zabývanie“ sa vo svete vlastnom.

Ak v tejto súvislosti hľadáme odpoveď na otázku, ktorá sa ukazuje ako primárna, a pýta sa po možnostiach gestikulácie textu z hľadiska jeho fikčnej modulácie a tento detailný pohľad prezrádza diskrétno avizovanie tzv. dvojdomého sveta, pričom sa jedna jeho polarita prejavuje explicitne v už vyššie spomenutej artikulácii „negatívneho“ recepcného kódu vnímania vlastného „životného priestoru“ a druhá postupne vychádza zo svojej anonymity ako projekcia ideálneho sveta a stáva sa protihráčom, rešpektujúc ustanovenie „dvojdimeznionálnej“ formácie, treba v tejto súvislosti v Hroboňovej poézii rozoznať dve základné dištinkatívne polohy (pozície) pôsobnosti lyrického subjektu. Predostierané univerzum sa štiepi a potvrdzuje svoju identitu v akte heteronómnej rozpadovosti. Jej zárukou je moment túžby realizovať narúšania limitov a zákonov jedného sveta svetom druhým, respektíve podvracať „legislatívu“ týchto svetov, najmä sveta prvého (pre lyrický subjekt negatívneho) a aktom hypertrofiie duchovnosti ako atributívneho príznaku ideálneho projektu sveta lyrického subjektu asimilovať tento svet svetom druhým. Inak povedané, ideálny svet má prevládať nad svetom skutočným, ale negatívnym, a to buď presunom, prechodom subjektu z jedného sveta do druhého, alebo ustanovením princípov ideálneho sveta i na svet reálny. Táto akcia sa v súvislosti s lyrickým subjektom objavuje najprv len v registrovaní projekcie po „inom“, recepciou akéhosi ideálneho obrazu v motíve „zrkadla“ a neskôr pokusom subverzie a transgresie, ktorých umeleckou mierou uskutočnenia ako vedomia istej hranice je obraz „okna“. Realizácia prekročenia hranice, „návšteva nadprirozené oblasti vyžaduje speciálny povolení, ktoré poskytuje len vybraným ľudským bytostem pro určitý účel a za přísných podmínek“ (pozri: Doležel, 2005, s. 136) a realizuje sa dvomi variantmi – ako moment nahliadnutia (v našom prípade topos „zrkadla“) a ako moment povolenia prístupu do iného sveta (topos „okna“).

Lyrický subjekt v poézii S. B. Hroboňa vykazuje zreteľné afinity a charakteristiky stotožnenia sa s primárnym archetypom outsidera, pričom umelecky a obrazne je táto skutočnosť modulovaná vytváraním dvojakej zákonitosti vzhľadom na ďalší z kardinálnych opozitných vzťahov romantizmu, a tým je viackrát uvádzaný rozkol medzi skutočnosťou a snom a tiež nezabúdajme ani na už spomínanú opozíciu „Ja“ – „Neja“. Táto rozchodnosť zrejme modeluje akúsi limitáciu povedzme sveta „skutočného“, do ktorého je lyrický subjekt zasadený a sveta „snového“, ideálneho, ktorý sa snaží dosiahnuť a nejakým spôsobom sa v ňom zabývať. Spomenutá stratégia dvojdomosti je príznačná pre viacerých autorov realizujúcich istú formu outsiderského odlúčenia od celku, od väčšiny. Známym je v tejto súvislosti projekt „heteronymnej samoty“. V nej sa realizuje na jednej strane ideálna projekcia predstáv a túžob samého autora, a na druhej strane tieto predstavy fungujú vlastnou internou logikou vecí – vytvára sa ideálny „fiktívny“ svet (pozri: Hevier, 2005, s. 107). Na jednej strane identifikujeme charakteristiky „sveta“, ktorý ustanovil outsiderský štatút, teda sveta, ktorý vyčleňuje, ktorý je svetom skutočným, svetom konkrétneho bytostného zakúšania a na druhej strane rozpoznávame parametre „sveta“ ako ideálnej projekcie realizovania vytesňovaného subjektu (sveta vysnívaného, ideálneho). Realizáciu „nového sveta“ básnik spája manévrou s obrazmi „Tatry“ ako chrámu-svätyne, obrazmi „kvitnutia“ ako alegórie vitálnej životnosti, ktorej zdroj tkvie v duchovnom akte stále prežívanej nádeje. Umelecké vyznenie celého výjavu nakoniec zosilňuje v kurze stanovenej línie pozitívneho významového vlnenia obraz sveta, podporený obraznými formuláciami „svetla“ ako nádeje a motívu „usmievania sa“. Celý tento proces S. B. Hroboň uviedol vo veršoch: „nad Tatrou svatou slunce se usměje / a nové světy vykvetú znaděje“ (Hroboň, 1991, s. 30).

Prvotnú situáciu nachádzame na viacerých miestach Hroboňovej poézie, preto za všetky uvediem jeden príklad, kde sa zároveň bude zdôrazňovať ideál akejsi nádeje v zvrat, zlom, prerod nepríjemnej životnej situácie na situáciu novú, takpovediac vysnívanú. Sen sa stáva priestorom absolútnej slobodnej sebarealizácia, pretože „...pravý svet byl zbudován z odporu ke skutečnému světu (...) v tomto prípade mstíme se na životě fantasmagorií ‚jiného‘, ‚lepšího‘ života“ (Nietzsche, 2001, s. 23). Akt rezistencie uskutočňovaný modelom ideálnej, básnikom vytvorenej kozmológie, je celkom oprávneným postupom ustanoviť legitimitu ideálneho, vysnívaného sveta, alebo aspoň jeho ideálnu projekciu, či vyslovenie túžby po nej. S. B. Hroboň dostáva do umeleckej realizácie oba „svety“, aby sa zdôraznil na jednej strane kontrast medzi nimi a na druhej, aby sa akcentovala možnosť preklenúť negatívnosť jedného sveta a kodifikovať pôsobenie sveta druhého – lepšieho. Básnik vo svojej umeleckej fikcii na jednej strane aktualizuje spracovávaním látky „vonkajšiu skutočnosť pozostávajúcu nielen zo životných, ale aj z arteficiálnych (...) zložiek“ (Rakús, 1995, s. 5), a takto nahmatáva proporcie akoby skutočného sveta, v ktorom sa jeho lyrický subjekt označuje nálepkou outsider. No Hroboňov umelecký takt nezostáva na pozíciách vytýčených mimetickou teóriou „zrkadlenia prírody“, ale podobne, ako mnohé romantické teórie pestuje predstavu básne ako „druhej prírody“, ako i vieru, že samotný „básnik predstavuje i jiný svět a také více možností existence“ (Abrams, 2001, s. 289), čím sa upína ku „kultúre“ tvorby, nie pravdy skutočnosti, ale pravdy poetickéj. Jazyk a ním realizovaná báseň sa pokúša prostredníctvom „Slova ovládnúť všetky sily prírody a ducha a zapojiť ich do svojich kolosálnych projektov“ (Čepan, 1973, s. 119) realizácie umeleckého modelu ideálneho sveta. Preto báseň je pri svojom vzniku „zvláštnym, samostatným svetom, a jsou pro ni tudíž příznačné jen ty vnitřní vztahy, které určují společnou možnost libovolné soustavy modelových entít“ (Abrams, 2001, s. 294). Poetické univerzum neregistruje len inšpiratívne zdroje skutočnosti – jej pravého „zrkadlenia“ – ale najmä fantazijnú a snovú projekciu, konštruuje nový svet a s ním spojené viaceré možnosti existencie a realizácie lyrického subjektu. Práve v týchto miestach, v trhlíne disparácie medzi skutočnosťou a snom, medzi realitou a idealitou, nachádza autorov myšlienkový gényus tvorivý azyl, ktorý dokázal inkorporovať nielen do esteticky prístupného tvaru, ale ho i projektoval v ukážkovej opozícii stretu týchto dvoch svetov. Formulácia dvoch svetov básnického kréda autora nakoniec upovedomuje na štruktúru princípu dvojdomosti umeleckej fikcie. Ako celok predstavujú heterogénne univerzum, ktorého legitimitu na jednej strane určujú zákony a princípy „prirodzeného sveta“ – sveta skutočného, toho, ktorý je primárnym determinantom lyrického subjektu, a zákony a princípy „sveta nadprirodzeného“, sveta snového, projektového, fantazijného, sveta riadiaceho sa princípmi maximy hroboňovskej mesianistickej myšlienkovvej sústavy. Každému zo svetov je diktovaná modalita možnosti, respektíve nemožnosti, čím sa vymedzuje ich primárna dištinktívna povaha. Na oboch stranách potom nachádzame isté limity, zdôrazňujúce rozdielnosť oboch svetov, logiku ich fungovania, zdroje kauzality a súvislosti fungovania jednotlivých procesov (pozri Doležel, 2005, s. 134). Zjednodušene by sme mohli ich zákonodarnú silu rozlíšiť ako „uctievanie“ „kultu“ predmetnosti v prípade jedného sveta a „kultu“ duchovnosti v prípade sveta druhého.

V tejto súvislosti si dovoľíme podrobiť hlbšej analýze motív „zrkadla“, objavujúci sa viackrát v Hroboňových textoch. Napríklad vo veršoch básne *Samota*: „pode mnou Sály zrcadlo se vine / jak z ocele vyleštené“ (Hroboň, 1991, s. 32) alebo na inom mieste v básni *Pejan nočný*: „Len tam se uzriete, / by v zrkalnom sviete, / vo tvári Boha“ (Hroboň, 1991, s. 186). S týmto motívom je narábané v zmysle potenciality – videnia ideálnej projekcie privátnej túžby lyrického subjektu. Je to snaha o uvidenie pravdy, respektíve obrazu spravodlivosti snového „sveta“, čo možno doložiť aj ďalšími veršami, kde sa básnikova imaginácia stupňuje v snahe registrovať premenu obrazmi rozvidnievania sa, svetelnou ilustráciou „večného dňa“, ktorý sa spája so snahou priblížiť a pripodobniť nové videnie sveta k nebeským výšinám. Nová projekcia sveta získava štatút absolútnosti, pretože sa vníma vo svojej totalite, bezhraničnosti a nadraduje sa nad iné svety ako svet jedine správny: „Hor sa, grúne moje, nocou v deň večný, / vo zbor svetosvetov, zbor bezkonečný. / Pust’te, grúne moje, svetlo zo seba, / vzneste myslí svoje hore do neba“ (Hroboň, 1991, s. 186).

Sebaprojekcia v zrkadle má však hlbšie dôsledky, napríklad, ako v prípade uvádzanom Petříčkom. Zrkadlo v prvom momente indikuje iba polohu odrazu, ale v druhom, istú metaforickú formuláciu

„obrazu očí, ktoré hľadí do sebe navzájom“ (Petříček, 1995, s. 40). S. B. Hroboň sa z tejto pozície pokúša o akúsi revitalizáciu toho, čo M. Petříček nazval „zrkadlení“ Boha“, ktoré sa má mesianistickou dikciou rehabilitovať v človeku práve pri obraznom stvárnení pohľadu do zrkadla. Ďalej zdôrazňuje, že človek je potom ako imago dei kompetentný čítať toto zrkadlenie skrz špecifickú gramatiku signatúr (pozri Petříček, 1995, s. 40). A v tomto prípade textový konštrukt potenciality ideálneho sveta zrkadliaceho sa prostredníctvom lyrického subjektu v každom z nás je produktom „vnějšího zrození vnitřního ducha“ (Petříček, 1995, s. 40) (akt pozerania, je len vonkajškovo-javovým dôsledkom skutočného zvnútorneného poznania) o to skôr, pretože „zrkadlo obrací a zachycuje stav mysli spíše než vnější přírodu“ (Abrams, 2001, s. 60). Samotné verše v prvom prípade odkazujú kollárovskou alúziou na tradíciu všeslovanských a národných ideí a v druhom apelujú na hľadanie personálneho Boha v každom jednotlivcovi realizovanom aktom „pozerania“ sa z očí do očí. Prostredníctvom nazretia do očí u-vidieť Boha v každom jednotlivcovi. Nie je to však akt zrovnoprávnenia, ale Božská výpoveď spravodlivého súdu, je to „výrok“ pravdy o každom jednotlivcovi. Hoci môže moment pozerania evokovať jasnosť, zreteľnosť, evidentnosť poznania subjektu hľadiaceho do zrkadla, ako Božej tváre, jednoducho vzhľadom na prívlastok „zrkálny“ musíme brať do úvahy aj možnosť zastretého, nejasného, redukovaného pozerania, nazerania, a to práve s ohľadom na akceleráciu Hroboňovej dynamickej „slovotvorby“ a jej pestrý významový repertoár a rozptyl. Preto rozbor tejto lexikálnej jednotky môže konotovať významovú moduláciu „zakaleného zraku“, „nedokonaleho, obmedzeného pohľadu“, „zahmleného videnia“. Potom takéto pozeranie je v skutočnosti, len pre-zeranie (pre-hliadanie), nevidenie. Ak by sme rešpektovali túto významovú rovinu textu, tak sa pred nami otvára polemická poloha samotného videnia, ktorá sa prihlasuje ofenzívou ironického echa, a tým zároveň relativizuje ľudské poznanie vlastnej duše – pravda o nej je len v kompetencii Boha. No na druhej strane zmysel ne-videnia, prehliadania je práve v tom, „v čem se nemýlím“, pretože „nepostřehnutí je moment, dokonce forma, dívání se, spatřování“ (Petříček, 1995, s. 41). Na to, čo je prehliadané nemôžeme hľadať odpoveď. V tomto výklade sa môže skrývať kritika spoločnosti hriechu, ktorá nechce vidieť (Hroboňom zdôrazňované) pravdy Boha. Skutočné „videnie“ a ním garantovaná suma poznaných pravd, tak ako ho chápajú mesianistické noetické princípy, je „ideálny spôsob poznania, pri ktorom je človek vnútorným zrakom schopný, bezprostredne do tajomných podstatí (esencií) nahljadnuť“ (Vidboslovie)“ (Kováčik, 2003, s. 56) a touto „inštruktážou“ sa má dosiahnuť komplexnosť jedine pravdivého poznania. Fyzické pozeranie má fungovať iba ako pripodobenie. To, o čo tu predovšetkým ide, je zdôraznenie aktu „pozerania“ a tým zároveň poznania ako istej špecifickej formy „videnia“, ktorou sa, okrem iného, profiluje gnozeologická sústava mesianistického diskurzu.

Moment pozerania, nahliadania, ktoré je motivované snahou „vidieť“, uzrieť takpovediac cez „ziert“, ako to obrazne použil S. B. Hroboň vo verši „slniečko ziertom v rúbanisko pozrie,“ (*Spev strážnych duchov nad slovenským borstvom*) (Hroboň, 2001, s. 97) chce primerane vymedziť sledovaný zámer, ktorým je identifikovať vnútorné i vonkajšie priezory, cesty, ktoré s rôznym dôrazom používal na odhalenie tzv. „vsvetovania“ Božského princípu. Sémantický obsah figúry „ziertu“ („nazerat’, prezerat’, vidiet’ za/cez nič“ /Hroboň, 2001, s. 97/) nám najlepšie obrazne stvárňuje básnikovú snahu „uzrieť“, podľa Hroboňových slov „nové svety“ (Hroboň, 1991, s. 30). Ak ide o prezeranie zrkadlenia princípu Absolútna, Jedného, či Boha, najdokonalejšou mohutnosťou, ktorá je schopná toto poznanie realizovať je duša, a to prostredníctvom akéhosi „vnútorného oka“, „ktoré vidí aj tam, kde tělesno oko nevidí“ (Kellner-Hostinský, M 45 D5) a v komunikačnom procese najlepšie zodpovedá uskutočneniu spojenia ľudského s Božským. Nazeracia kompetencia je obrazne stvárnena orgánom „oka“ ako istej stratégie videnia. Samotnému „vnútornému oku“ („oku duše“ - „ducho-oku“ / Kellner-Hostinský, 1847, s. 486/) sú prirodzené zásady princípu kellnerovského „videnia“, lebo len ono umožňuje jednotu a pravosť „všetkého spôsobu poznania“ (Kellner-Hostinský, 1851, s. 124). Duchovné nazeranie umožňuje „vidieť“ – „nahliadať“ subverzne do „iného sveta“. Prejavuje sa tu silná tendencia nielen k nazretiu, videniu, ale hľadajú sa možnosti ako prekročiť limity jedného sveta a transgresiou preniknúť do sveta iného – do projektu stojaceho na fundamentálnych tézach mesianistického vidu sveta. Takéto prestupovanie hraníc si môžeme demonštrovať na texte básne *Ária kajúca*. V nej už nastáva moment

túžby o evidentné prekročenie, preniknutie, tranzit, respektíve jeho realizáciu, nielen zdôraznenie nazerania „za niečo“. Samotná existencia možnosti dotovať fakticitu prechodu (hranice) predpokladá snahu o jeho prekročenie, pretože až v tomto akte sa naplňa jeho zmysel. Podobne, ako to vyslovil M. Foucault: „hranice a transgrese vděčí za hutnosť svojho bytí sobě navzájem: hranice, ktorou by absolútne nebylo možné prekročiť, nemá existenciu; transgrese, jež by překračovala pouze zdánlivou či stínovou hranici, by byla marností“ (Foucault, 1996, s. 14). Okolo hranice potom pozorujeme isté limitné štruktúry stanovujúce parametre dvojdomého sveta. V umeleckej fikcii sa realizuje dvojaké univerzum, kde jestvuje dištinkčný rozdiel medzi týmito svetmi a v nich je podstatná skúsenosť hranice, pretože to je podstatné pre chápanie sveta (pozri Hrbata – Procházka, 2005, s. 123). Ak proklamujeme akt narušenia limitov heteronómie svetov, čím aktualizujeme a akcentujeme hranicu ako uplatnenie stratégie subverzného postupu, čo indikuje „cesty přes hranice světů“ (Doležel, 2005, s. 136), teda prechod z jedného sveta do sveta druhého, tak sa musí zdôrazniť miesto realizácie tohto prechodu. Hroboňov lyrický subjekt sa v tomto zmysle gestikuluje aj tak, že jeho „touha“ po prechode do iného sveta sa javí „jako hranice a súčasne zákon diskurzu“ (Hrbata – Procházka, 2005, s. 124) nastolenia pravidiel (princípov) nového sveta. S. B. Hroboň sa v básni pokúša maximalizovať skúsenosť hranice, preto, čo i neskôr uvidíme, nadobúda hranica príznak „vizualizácie, symbolizácie a ritualizácie“ v konkrétnej podobe „okna“ fungujúceho ako topos a zároveň svojimi významovými možnosťami zaplňa podobné kompetencie ako ich poznáme napríklad z obrazov „slávobrány“, „nebeskej brány“ atď. Moment snahy o prechod, či samotné jeho uskutočnenie je zrejmé. Tak ako sa realizuje v Hroboňovej básni sa významové pole prechodu považuje za „symbol možnosti prístupu k nejvyšší skutečnosti, vyvoleného lidu k milostí Boží, příchodu Mesiáše, Krista (...)“ (Hodrová, 1993, s. 4).

Básnické podoby oboch svetov a variantných realizácií môžeme avizovať v obraznom inštrumentáriu S. B. Hroboňa ako priestory väzenia a túžby po slobode (priestory mimo väzenia), ktoré substituujú na modelovej úrovni polohy dvojdomosti svetov, medzi ktorými sa, ako neskôr uvidíme, uskutočňuje premiestnenie, presunutie (dislokácia), zmena akčného priestoru lyrického subjektu. Topos väzenia, ako nám môžu dokázať i iné texty romantickej proveniencie, sa stáva jedným z príznakových emblémov tejto epochy, čo sa implementuje výrazne aj do romantického ponímania jedinca, často vyznačujúceho sa „svou „jinakostí“ – jako bytosti zajaté v nepřátelském, na hmotě založeném světe, potlačujícím jeho přirozenou touhu po jiné, duchovní existenci a po svobodě“ (Hodrová, 1997, s. 108). Subjekt tak upovedomuje na svoju aktuálne neprijateľnú situáciu.

Existenciálna situácia lyrického subjektu je napríklad v básniach *Ária kajúca a Dom brata mám zmenený na žalár smutný, doživotný*, *Dom brata mám zmenený na žalár smutný, doživotný* najprv alegoricky stvárňovaná v obrazoch väzením obmedzovaného jedinca. Použitá alegória nadobúda hmotné proporcie architektúry väzenia, ktoré majú relevantné dôsledky na umeleckej formulácii básnických obrazov. Väzenie, v ktorom sa nachádza lyrický subjekt nie je produktom legislatívy inštitucionálneho systému, ale je bytostne osobnou záležitosťou jednotlivca, je projekciou vnútorných pohnútok a polôh jeho bytostnej sústavy, alebo inými slovami proces väzenia sa zdá „být jen světským převlekom vnitřního prostoru“ (Hodrová, 1997, s. 118). Penálna „prevádzka“ väzenia sa odohráva akoby navonok, registrujeme okno väznice, mrežu, okovy a ďalší s tým súvisiaci repertoár obrazných „rekvizít“, ale v skutočnosti sa situácia odohráva z vnútra (vo vnútornom prežívaní subjektu). Stiesnenosť, obmedzenosť, redukovanosť priestoru zosilňuje pocit ako psychickej, tak i telesno-fyzickej úzkosti: „niekedy i šparhetom zádušné smudliny tisne – / do dvier izbenných, do prsů pak a plůc mi chorobných. / Niekdy i prehrozným zunoron noci trůba zarůkne, / takže mi zastane dych, prse křč zatiahne a srdce –“ (*Dom brata mám zmenený na žalár smutný, doživotný*) (Hroboň, 2001, s. 106) alebo „všetky mi žily bolestou treštia“ (*Ária kajúca*) (Hroboň, 1991, s. 161). Lyrický subjekt je priamo konfrontovaný s nadriadeným imperatívnym diktátom penálneho systému, ktorého pravidlá sú definované nepriaznivými atribútmi životnej determinácie. Sú to pravidla pre mesianistický postoj odpudzujúcej antikrest'anskej orientácie a stratégie hriechu. Inštitucionálny výkon penality zabezpečuje práve priestor väzenia. Tento priestor – jeho architektonický pôdorys – nie je definovaný primárne obrazmi múrov, stien. Obraz ich masívneho obkolesenia lyrického subjektu v básni nenájdeme, ale prostredníctvom situovanosti okna akoby

v múroch je prítomný len latentne. To, čo zjavnejšie ilustruje predstavu väzenia sú pocity stiesnenosti, obmedzenia, nepriepustnosti, hermetickosti. Situácia lyrického subjektu, hoci je uskutočňovaná dvojakým obrazným stvárnením – raz v statike väzenia, jeho obmedzenosti a raz v pohybe putovania, ale putovania po pustatine, nadobúda rovnaký význam negatívneho vyznenia, čo je výsledkom nesúmerateľnosti postojov lyrického subjektu s princípmi života, ktoré sú mu kladené ako optimálny vzor vlastnej sebarealizácie.

V spomínanej básni (*Ária kajúca*) sa najprv zoznamujeme s incipitom, ktorý nás vovádza do priestorov väzenia a zároveň naznačuje situáciu vykresľujúcu ambivalentnú tonalitu básne, ktorá spočíva v kontrastívnom postavení aktuálnej situácie uväzneného ako vykonávateľa roly, ktorej sa subjekt snaží oprostíť úzkostlivým volaním v spásonosný akt Božieho milosrdenstva, kde zároveň vidí aj možnosť zmeny, vzývania nádeje a vykúpenia: „Spievajte, Otec, svojmu Synovi, / v okno temnice, hriechu väžňovi“ (Hroboň, 1991, s. 161). Tieto verše zároveň ukazujú, že väzenie je okrem miesta, kde sa realizuje súkromný prístup bytia jedinca k svetu, i miestom metafyzického rozjímania (pozri Hodrová, 1997, s. 107), miesta, kde sa odohráva komunikačný akt s vyššími princípmi, s Bohom.

Architektonickým prvkom, ktorý však nepriamo indikuje predstavy tesného obkolesenia väzenskými múrmi, je obrazná modulácia „okna“ – jeho existencia predpokladá zasadenie do múrov. Celá architektúra väzenia sa potom redukuje na jedinú dominantu, zabezpečujúcu potenciálnu realizáciu nádeje, oslobodenia – je ňou okno. Práve v súvislosti s oknom sa zdôrazňuje topos prechodu (vchodu, východu) „miesta spjatého s prúchodom z jedného stavu do jiného, z jedného sveta do druhého, od známeho k neznámemu“ (Hodrová, 1993, s. 4). Ale na druhej strane treba upozorniť na ambivalentný charakter okna, kedy sa jeho prostredníctvom nezoznamuje „uväznený“ len s „výsekom“ sveta tam vonku, ale je zároveň aj dostupným kontrolným prvkom, cez ktorý sa na neho dohliada, je naňho zvonku prostredníctvom okna vidieť a podľa toho je tu prístupná možnosť upravovať výkon penalty. V Hroboňovom prípade tomu tak však nie je a ani nenachádzame indicie takejto regulácie, pretože, ak by sme svet vonku, z ktorého má byť kontrolovaný podriadili zákonitosti samotného väzenia, tak poriadok sveta vonku by ustanovil ten istý pôvodca ako poriadok „väzby“. Keďže však svet tam vonku je definovaný inými pravidlami, respektíve pravidlami úplne odlišnými od pravidiel väzenia, nemôžeme tieto dva „svety“ stotožniť. Následne bude potrebné objasniť obraznú inštrumentáciu stvárnení toposu okna v Hroboňovej poézii. Ďalší, akoby refrén adorácie, sa ozýva z týchto veršov: „Dňom-nocou volám a vždy mi je noc / nečujem tvojho hlasu, tvojho svetla moc“, pretože „Hriech môj a satan ma okovali, / v bezdnú tmy večnej ti ma schovali“ (Hroboň, 1991, s. 161). Lyrický subjekt je sputnaný okovami dobovej skutočnosti, ktorých sa chce zbaviť a jedinú nádej na oslobodenie vidí v Božej všemocnosti, ktorá „v okno temnice, hriechu väžňovi“ (Hroboň, 1991, s. 161) má priniesť záchranu. Má snahu anulovať pôsobnosť skutočného sveta na lyrický subjekt a uviesť do „prevádzky“ princípy ideálneho sveta, ktorého zdrojom je samotný Boh. Interpretácia okna sa kloní k vysvetleniu, aké ponúka D. Hodrová: „Okna jsou pak vykládána jako obraz našich smyslů, které mají být uzavřeny světským marnostem a otevřeny darům nebes (...)“ (Hodrová, 1993, s. 4). Dominantou sa stáva okno a naň sústredená pozornosť lyrického subjektu, pretože v zmysle Hodrovej výkladu, je jediným kritériom sprístupnenia duchovného, transcendentálneho sveta, po ktorom sa avizuje naliehavá túžba.

Svet pozemský a nadzemský, básnickými obrazmi stvárněný svet „tmy“ a „svetla“ spája, ako sme postrehli, nepatrné médium „oblôčku“. Topos okna sa tu manifestuje ako možnosť prechodu, transportu, pašovania. Okno ako miesto tranzitu. Okno ako alegorická forma vyjadrujúca schopnosť snového videnia, okno ako vedomie akejsi hranice medzi dvomi priestormi, nielen danými topografickými konštantami svojej, povedzme geografickej situovanosti, ale najmä určované zákonmi a princípmi ich rozdielnych a špecifických „legislatív“. Na ich rozlíšenie nie je potrebné vedomie akejsi mapy či kartografická kompetencia (gramotnosť), registrujúca zemepisné šírky a dĺžky, ale vedomie toho, čo so sebou prináša, ich myšlienková podstata (esencia). A tak môžeme pokojne označiť obraznú figúru „okna“ jednak za mieru priestorového určenia horizontálnych a vertikálnych rovín v priestorovej hierarchii životného univerza (pomyslená os „tu“ – „tam“), ale najmä ako nositeľa istého významového

„kódu“, ktorý ustanovuje zmysel svetov oddelených toposom okna, ktorý im určuje význam a zákonitosť.

Svet „tam hore“, rozpoznávaný v priestoroch „za okienkom“ má preniknúť dolu: „spuť na chvíľku, by pavučinku / svetla nitôčku k môjmu oblôčku“, aby sa samotný Boh „temným okienkom vblesnil slnienkou / do srdca môjho zo srdca tvojho“ (Hroboň, 1991, s. 161). Vlastná situácia „temnoty“ sa prítokom „svetla“ premieňa na situáciu novú. Svoje ako „temné“ je iluminované cudzím ako „svetelným“. Tiene „svojho“ sú spaľované žiarením svetla „cudzieho“. Relevantným faktorom kompletizujúcim scénu väzenia (jej obraznú vizualizáciu) a bezprostredne súvisiacim s toposom okna je motív „svetla“, „žiarenia“, „dňa“, ktorý ruší pochmúrnu nadvládu „tmy“, „temnoty“, „noci“, čím nadobúda špecifické symbolické vyústenie. Sprvoti sa obrazno-vizuálny „protokol“ väznice a väzenia napĺňa absolútne, čo podtrhuje všadeprítomnosť tmy: „Dňom-nocou volám a vždy mi je noc“ (Hroboň, 1991, s. 161), ani vyššie spomínaný topos okna ešte neumožňuje prenikaniu svetla: „Ani tým oknom svetla nevidím“ (Hroboň, 1991, s. 161). Zdá sa, ako by tu formulácia istej nádeje, podporovaná aspoň nejakou možnosťou prieniku svetla cez okno, úplne zlyhala. Táto prvotná téza sa však postupne mení. Noc a tma už nie sú obrazne hypertrofované, ale zdôrazňuje sa moment kontrastu temnosti a svetelnosti. Hoci je atmosféra básne i naďalej pochmúrna a realizujúca sa v nepriaznivom vyznení pre väzneného, i tak sa už najprv diskretné, ale zato s minucióznou presnosťou a potom celkom zjavne realizujú momenty, kedy lúč sveta zoslaný Bohom preniká do temnoty väzenia a značí tenkú, no vierou a nádejou zocelenú záruku vyslobodenia.

Ak nadviažeme na vyššie uvedené obrazy a dáme médium prechodu (okna) do súvislosti s tradičnou symbolikou, ktorá v zmysle s našim interpretačným vyústením – prieniku Božieho svetla do temnoty pozemskosti – tak možno konštatovať, že „okno je v symbolike otvor, cez ktorý vstupuje nadprirodzené svetlo“ (Biederman, 1992, s. 202), svetlo, ktorého pôvodcom je niečo Božské, čo garantuje záruku nastolenia nového poriadku sveta.

Subverzný akt, pohyb cez hranicu alegoricky stvárněný obrazom „okna“, cez ktoré prúdila sémantická energia presunov, nastával v priestorovej štruktúre rôznymi vektormi smerovania. Túto dislokáciu pohybu indikujeme prostredníctvom aktivizácie dvojsmerného korigovania prestupu zo sveta „tam hore“ do sveta „tam dolu“ a naopak, napríklad ako vo veršoch: „Spuť na chvíľku, by pavučinku / svetla nitôčku k môjmu oblôčku“ (prúdenie nadol) alebo „zmeň ma na svetlo, na hudby znenia, / vyveď ma mrežou (na okne – doplnil M. K.) z temna väzenia“ (prúdenie nahor) (Hroboň, 1991, s. 161). Vlastná situácia „temnoty“ sa prítokom „svetla“, respektíve počutím lahodnej hudby premieňa na situáciu novú, ktorá je príznačná práve akcentovaním prvku nádeje v zmenu (premenu).

Vyššie spomínaný „obrat prechodu (rites de passage)“ (Hodrová, 1993, s. 4) sa však komplikuje, vykazuje znaky toho, že by mohol zlyhať. Obrazná scéna smerujúca k potenciálnej záchrane sa tým ešte stupňuje a dodáva výpovedi príznak naliehavosti až zúfalosti. Takáto formulácia sa zvyčajne prejavuje postupným redukovaním prechodu, a to jeho zužovaním či zahataním (vkladaním prekážok). Týmto už samotná priestorová úzkosť (obmedzenosť, redukovanosť) okna problematizuje subverzné možnosti rituálu prechodu. Podobná situácia sa uskutočňuje aj v básni, kedy sa topos vchodu obrazne modulovaný oknom dostáva do maximálne krajných polôh možnosti prechodu, pretože aktu prestúpenia cez okno bráni sústava mreží: „husté mi mreže okienko kryjú“ (Hroboň, 1991, s. 161). I to, čo má prejsť mrežou musí byť stvárněné vo svojej úzkosti, obmedzenosti. S. B. Hroboň na to využil obraz tenkosti pavučiny a fyzicky úplne redukované obrazy svetla (lúča) a spevu a hudby. Nemožnosť prechodu na hranici medzi dvoma svetmi, respektíve jeho výrazná redukcia nakoniec akcentujú moment nadzmyslového priestoru (pozri: Hodrová, 1993, s. 5), priestoru transcendentálneho, Božského. Imaginácii Božského v praktickej realizácii básne najlepšie zodpovedajú obrazy niečoho neuchopiteľného ako je hudba, spev, respektíve jemnosť a fyzická minimálnosť pavučiny.

Jedine potom ako lyrický subjekt pretvára svoje univerzum presakovaním dimenzie „sveta za oknom“, sveta transcendentálneho (pôsobenie Božieho sveta) si v inej básni (*Slovenské iskrice*) uvedomuje: „Ako tu dobre na Kristovej hore“, pod ktorou „leží svet mrakom prikrytý / ako sen dávno zabitý –“

(Hroboň, 2001, s. 22). Umelecká ontológia fikcie básne umožňuje básnikovi realizovať univerzum svojho ideálneho sveta. Lyrický subjekt je situovaný raz v jednom, raz v druhom svete. V prvom prípade vo svete „prirodzenom“ (reálnom) a v druhom prípade vo svete „nadprirodzenom“ (vytúženom, ideálnom). „Svoje“ sa zavrhuje v túžobnom očakávaní projekcie v „cudzom“. Subjekt pevne uchopuje ideál svojej projekcie, naplno sa zmocňuje „nového sveta“, „musí do tohoto sveta vstoupit, podřídit se jeho zákonům a zapomenout načas na názory, cíle a specifické podmínky, které pro vás existovaly v jiném, reálném světě...“ (Abrams, 2001, s. 301). Štatút outsidera sa anuluje a plne sa uplatňuje jeho legitimita. To sa neskôr snaží lyrický subjekt preniesť i na svoje okolie. Singulárny charakter básne priamo naznačovaný privlastňovacími zámenami a individuálnym životným pocitom lyrického subjektu sa neskôr, v iných textoch, premieta do plurálneho vyjadrenia, ktoré adresoval celému národu. Ide o výzvy kolektívnej túžby po svete „tam hore“, po „inom svete“, napríklad vo veršoch básne *Spev strážnych duchov nad slovenským horstvom*: „Hor sa, Slovák, na hôr horu, / do voľnosti celozoru. / Šírých nebies ku priestoru, / hor ku viestom ku prorokom, / prestaň besov byť otrokom, / čo ti hory vyrubujú / a z ich rudy putá kujú“ (Hroboň, 1991, s. 227).

Literatúra

- ABRAMS, Meyer Howard. 2001. *Zrcadlo a lampa. Romantická teorie a tradice estetického myšlení*. Praha : Triáda, 2001. 384 s. ISBN 80-86138-12-7
- BIEDERMAN, Hans. 1992. *Lexikón symbolov*. Bratislava : Obzor, 1992. 373 s. ISBN 80-215-0217-7
- ČEPAN, Oskár. 1993. Rázdelia romantizmu. In: *Slovenské pohľady*, roč. 109, 1993, č. 1, s. 60-80.
- ČEPAN, Oskár. 1973. Romantický mesianizmus a Samo B. Hroboň. In: Kol. autorov: *K problematike slovenského romantizmu*. Martin : Matica slovenská, 1973, s. 95-127.
- ČERVENKA, Miroslav. 2003. *Fikční světy lyriky*. Praha : Paseka, 2003, 84 s. ISBN 80-7185-592-8
- DOLEŽEL, Lubomír. 2003. *Heterocosmica. Fikce a možné světy*. Praha : Karolinum, 2003. 312 s. ISBN 80-2460-735-2
- FOUCAULT, Michel. 1996. *Myšlení vnějšku*. Praha : Herrmann & synové, 1996. 303 s. ISBN 80-238-0471-5
- HEVIER, Daniel. 2005. Čudáci, excentrici a outsideri v slovenskej a svetovej literatúre. In: *Aby bolo napísané*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 93-121.
- HLEBA, Edmund. 1991. Doslov. In: HROBOŇ, Samo Bohdan: *Slovenské iskerice*. Bratislava : Tatran, 1991, s. 255-260.
- HLEBA, Edmund. 1991. *Listy Sama Bohdana Hroboňa*. Martin : Matica slovenská, 1991, 405 s. ISBN 80-7090-202-7
- HLEBA, Edmund. 2000. Samo Bohdan Hroboň – romantik a mesianista In: Kol. autorov: *Literárny archív 35*. Martin : Matica slovenská, 2000, s. 62-89.
- HODROVÁ, Daniela. 1993. Topos vchodu – brána a škvára v pražské literatúre. In: *Svět literatury*, roč. 5, 1993, č. 5, s. 4-11.
- HODROVÁ, Daniela. 1997. Vězení jako místo přístupu k bytí. In: *Poetika míst*. Praha : H&H, 1997, s. 101-124.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [[http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaleria](http://www.fhv.umb.sk/katedry/KSJL/fotogaleria)]

HRBATA, Zdeněk – PROCHÁZKA, Martin. 2005. *Romantismus a romantismy*. Praha : Karolinum, 2005. 420 s. ISBN80-246-1060-4

HROBOŇ, Samo Bohdan. 1991. *Slovenské iskrice*. Bratislava : Tatran, 1991. 268 s. ISBN 80-222-0258-4

HROBOŇ, Samo Bohdan. 2001. *Slovospytné snovidmy*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2001. 117 s. ISBN 80-8061-028-2

KELLNER-HOSTINSKÝ, Peter. 1846-1847. Otvorení list Ctiborovi Cochiusovi. In: *Orol tatránski*, 1846-1847, s. 467-469, 476-478, 483-486.

KELLNER-HOSTINSKÝ, Peter. 1851. Prvot'ini vedi slovanskej. In: *Slovenskeje pobladi*, roč. 6, 1851, D'jel II., Svazok 4, s. 121-126, 161-165, 196-198.

KELLNER-HOSTINSKÝ, Peter. *Vidboslovnia*. SNK – Archív literatúry a umenia M 45 D5.

KOLEKTÍV AUTOROV. 1987. *Dejiny filozofického myslenia na Slovensku I*. Bratislava : Veda, 1987. 491 s.

KOLI, František. 2003. „Svoje“ a „cudzie“ ako nástroj interpretácie umeleckého textu. In: *Interpretačné reflexie*. Nitra : Aspekt, 2003, s. 13–22.

KOVÁČIK, Ľubomír. 2003. Mýtus poznania – videnia. In: *Mytologizmus v slovenskom literárnom romantizme*. Banská Bystrica : PF UMB, 2003, s. 56-62.

KOVALČÍK, Vlastimil. 2002. *Rozrušenie alebo Samo Bohdan Hroboň*. Bratislava : Spolok slovenských spisovateľov, 2002. 104 s. ISBN 80-8061-150-5

MATEJOV, Fedor. 2005. *Lektúry*. Bratislava : Slovak Academic Press, 2005. 231 s. ISBN 80-88746-15-9

NIETZSCHE, Friedrich. 2001. Soumrak model. Čili: jak sa filosofuje kladivem. In: *Tak pravil Friedrich Nietzsche*. Olomouc : Votobia, 2001, s. 5-85.

PETŘÍČEK, Miroslav. 1997. Subjekt čili svědectví. In: *Subjekt – autor – auditorium: subjekt v priestoroch umenia*. Bratislava : Sorosovo centrum súčasného umenia, 1997, s. 40-46.

PIUS, Miroslav. 1998. *Poslední svätci romantizmu*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1998. 123 s. ISBN 80-88878-32-2

POSPÍŠIL, Ivo. 1995. *Fenomén šílenství v ruské literatuře 19. a 20. století*. Brno : Masarykova univerzita v Brně, 1995. 152 s. ISBN 80-210-1083-5

RAKÚS, Stanislav. 1995. Textové a „netextové“ priestory literárneho diela. In: *Realizácie textu*. Levoča : Modrý Peter, 1995, s. 5-10.

VÁROSSOVÁ, Elena. 2005. *Filozofia vo svete – svet filozofie u nás*. Bratislava : Veda, 2005. 284 s. ISBN 80-224-0816-6

ÓNDRA LYSOHORSKY – OUTSIDER?

Libor Martinek

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, Česká republika

Abstract:

The article introduces poet Óndra Lysohorsky (born Ervín Goj, 1905, Frýdek-Místek, Czech Republic – died 1989, Bratislava, Slovak Republic) and his work. Between WWI and WWII, Lysohorsky presented his concept of an independent Lachian nation (Lachia / Laško – an area in North-East Moravia, Czech Republic) and developed Lachian literary language based on Lachian dialects. While his concept of an independent Lachian nation was refused at home (Ostrava and Těšín regions, Prague), as well as abroad (Poland, Soviet Union), his poetry has gradually achieved international recognition.

Osobnost a tvorba Óndry Lysohorského¹ byly poprvé interpretovány v době, jež nevěnovala patřičnou pozornost básníkovu subjektivnímu uměleckému a ideovému vývoji, ale naopak jej hodnotila v zrcadle vnějších sociálních a politických poměrů, a proto si dnes nutně vyžadují demytologizaci a depolitizaci. Skutečnost, že byl jako básník, autor píše laštinou a tvůrce teorie lašského národa v době, kdy žil, málo přijatelný, není jen odrazem jeho neortodoxního, nekonformního a originálního pohledu na problematiku života a umění, nýbrž i složitých kulturních, společenských, etnických i sociálních poměrů před druhou světovou válkou i po ní.

Od konce r. 1930 působil Ervín Goj jako středoškolský profesor na Slovensku, nejprve v Kremnici, později v Bratislavě.² S přestávkou, kdy v letech 1935 – 1936 učil v Ostravě, pobýval na Slovensku až do konce třicátých let (v letech 1936 – 1937 působil na slovenském gymnáziu v Trnavě, z německého gymnázia v Bratislavě musel odejít koncem roku 1938, ze slovenského v létě 1939). V Bratislavě začal spolupracovat s levicovým tiskem a seznámil se mj. s V. Clementisem, F. Kráľem a P. Jilemnickým. Předválečné, válečné a poválečné cesty do Rakouska, Maďarska, Jugoslávie, Polska, Sovětského svazu, do Švýcarska, Belgie, Francie, Německa, Itálie a Anglie napomohly nejen k rozšíření Gojova obzoru, ale donutily ho také k srovnání života ve světě a v jeho rodném Lašsku. Protože Goj sám prožil dětství a mládí v chudobných poměrech, nebylo pro něj těžké, aby se vcítil do situace nezaměstnaných horníků a hutníků na Ostravsku, zejména během hospodářské krize 30. let 20. století, a to na úpatí Beskyd, odkud pocházel, pod Lysou horou, podle níž přijal své básnické příjmení. Jméno Óndra si vzal jako mladý básník podle známého lašského selského rebela Ondráše³ z počátku osmnáctého století, jenž údajně pocházel z Janovic a velel povstání beskydských sedláků proti německým baronům. (Vzbouřenci našli úkryt v lesích na Lysé hoře, která byla zeměpisnou dominantou Lysohorského rodné krajiny.) V pseudonymu Óndra Lysohorsky se jasně odráží básníkovy oddanost rodné regionální tradici a protest vůči nespravedlivým sociálním vztahům. Gojův pseudonym může na první pohled působit jako

¹ Vlastním jménem Ervín Goj (1905, Frýdek-Místek – 1989, Bratislava), setkáváme se i s variantou Erwin Goy. Narodil se a vyrůstal ve Frýdku, v mnohajazyčném prostředí. Ke kostelu Panny Marie, jako k oblíbenému poutnímu místu, putovaly zástupy věřících z různých částí Slezska, Moravy, Polska a Slovenska. Krátce po skončení první světové války většina populace této části Slezska, které se stalo součástí Československa, neměla pocit příslušnosti k českému etniku, existovaly tendence vytvářet pocit odlišné příslušnosti na bázi šlonzáctví. Do r. 1918 nebyla ve Frýdku česká škola. Vzdělávacím jazykem prvních školních let byla němčina, po maturitě na německém gymnáziu v Ostravě (1924) pak v r. 1928 dokončil německou univerzitu v Praze (PhDr. 1928) a slavistiku na FF UK (abs. 1929).

² Lysohorsky byl vynikajícím pedagogem, jenž disponoval přirozenou autoritou, kterou si získával jak svými vědomostmi, tak nenuceným vystupováním, pohotovostí a smyslem pro humor. Svě žáky v době narůstajícího nacionalismu a fašismu vychovával v duchu světového bratrství a humanismu, čímž se stal „nepohodlným“ a 30. 8. 1939 byl propuštěn ze státní školské služby ve Slovenském státě.

³ Vlastním jménem Ondřej Fuciman, dříve též uváděn jako Ondřej Šebesta (1680, Janovice – 1715, Sviadnov).

anachronizmus, pretože podobná jména si dávali buditelé, ale v situaci, kdy byl slezský lid sociálně zaostalý a politicky „neprobuzený“, se nešlo o něco nepřírozeného nebo zpozdilého.

Łysohorského oficiální vystoupení s teorií o dvoumilionovém lašském národě na Ostravsku, utiskovaném nejprve Němci, poté Poláky a Čechy, jehož sebeurčení spojoval s vítězstvím socialismu v Evropě, je datováno rokem 1934. V odborné literatuře se můžeme setkat také s názorem, že Łysohorsky svou představu utlačeného lašského národa v pomezí oblasti českého a polského národního území vytvořil pod vlivem četby díla Petra Bezruče; oba se však ve svých záměrech liší. Łysohorsky začal sám sebe považovat za mluvčího lašského národa, a to nejen jako básník, jemuž je vlastní silný sociální akcent, ale také za druhé světové války jako politický představitel tohoto národa ve Všeslovanském výboru, což mu brzy způsobilo konflikty s příslušníky československé komunistické emigrace v Moskvě. (Proti Łysohorskému se stavěli zejména Z. Nejedlý a V. Kopecký.) Teorii lašského národa je možné charakterizovat jako sociologicky i sociálně neverifikovanou hypotézu, jež nese prvky voluntarismu svého tvůrce, který své ambice viděl v internacionalizaci (to umožňovala marxistická dialektika). Je paradoxem dějin, že tato experimentální koncepce zřejmě podle sovětského vzoru byla odmítnuta právě vedoucími představiteli československé emigrace v Sovětském svazu za velké vlastenecké války v letech 1941 – 1945, tedy v době, o níž se Łysohorsky domníval, že je mimořádně příznivá pro prezentaci prosazovaného experimentu.

Łysohorsky ve své snaze o probuzení i politickou a kulturní emancipaci lašského národa vytvořil na základě frýdeckého nářečí s použitím některých prvků nářečí opavských a prostředků spisovné češtiny i polštiny literární jazyk, jímž psal sociální poezii, ale také přírodní a milostnou lyriku.

V r. 1934 vyšla Łysohorského prvotina *Spívajuce piasć* (Zpívající pěst). Ještě před vydáním první Łysohorského knihy v nakladatelství Družstevní práce, jež bylo ohlášeno v Panoramě, rozvinula se diskuse o básni *Mamě*, jako ukázce z díla nového básníka, a o tom, proč se k této poezii vyslovil sám F. X. Šalda. Autorovi lašských básní se dostalo faktické opory v kruhu pražských literátů, a to nejen od mladších kolegů, ale také od kolegů starších, zejména od F. X. Šaldy, jež doprovodil úvodním slovem dvojí vydání zmíněné prvotiny.

Přestože Łysohorského koncepce lašského národa nedošla obecného politického a společenského ohlasu, byla – až na několik kritických výhrad – poměrně příznivě a s porozuměním přijata myšlenka lašské specifčnosti, kterou Łysohorského poezie vyjadřovala jako tvůrčí záměr.

Debut neznámého básníka s pseudonymem Óndra Łysohorsky se setkal s částečně nepříznivým ohlasem v československém tisku v neposlední řadě kvůli doslovu, jež byl také napsán lašsky. Łysohorsky v něm mluví o „národu smíchu“ (Ślonzacy, Slezané, Śłazacy, Schlesier),⁴ jehož velikost odhaduje na cca dva miliony žijící po obou stranách česko-polské hranice v rozděleném Slezsku. Někteří kritikové proto Łysohorského považovali za regionalistu, separatistu a autonomistu.

Němečtí básníci a překladatelé z okruhu deníku Prager Presse a hz řad emigrantů z Německa v Łysohorském rozpoznali velkého básníka současnosti a otevřeli jeho poezii cestu do světa.⁵ Pavel Eisner představil Łysohorského v Prager Presse jeho baladou *Balada o clech* a článkem „Poezie sociálně-revolučního regionalizmu“. (Eisner, 1934, s. 7)

⁴ Jde pohříchu o lidovou etymologii. Původ názvu byl odvozován podle toho, kdo se pramennému výzkumu slova právě věnoval, tzn. buď od germánského kmene Silingů nebo od slovanského názvu řeky a hory Šlezy. Nejnovější výzkumy se však kloní k názoru, že region přijal název podle řeky Šlezy. Kořen slova však pochází z indoevropského jazyka a můžeme se s ním setkat i v názvech jiných evropských řek, např. Sile v Benátkách. Název „Slezsko“ nemá proto ani germánský ani slovanský původ, neboť – jak tvrdí specialisté – název řeky Šlezy patří do skupiny staroevropského názvosloví.

⁵ Touto problematikou se zabývá Felicitas Rohder ve své diplomové práci *Die Rolle von Óndra Łysohorskys lachischer Poesie im tschechoslowakischen literarischen und kulturellen Leben*, jež vznikla v r. 1989 na univerzitě v Göttingenu (vedoucí práce dr. Pavel Gan).

Tři týdny poté, co vyšla Łysohorského prvotina, předložil Rudolf Fuchs (mj. překladatel Bezruč) své překlady k autorizaci. Byly zveřejněny v německém protifašistickém časopisu *Neue Deutsche Blätter* v červnu 1934.⁶

Překlady Pavla Eisnera a Rudolfa Fuchse a jejich úvody k Łysohorského lašské poezii nacházely ohlas v německém protifašistickém tisku po celé Evropě. (O tom, že Łysohorského verše budily pozornost, svědčí například fakt, že Fuchsův překlad básně *Má matka* při své bratislavské přednášce přednesl Louis Fürnberg, a to vedle básní Bertolta Brechta a J. R. Bechera.)

Za spolupráce s kritikem marxistické orientace Bedřichem Václavkem a s pomocí krajského sekretariátu KSČ v Ostravě si Łysohorsky uspořádal v r. 1936 výbor *Wybrane wiersze*, jenž vyšel v olomouckém nakladatelství Index. Svazek se svého druhého vydání dočkal již v r. 1937; obsahuje vybrané básně z prvních dvou sbírek a rovněž ukázky ze sbírky třetí, nazvané *Skřydlati přes mřeže* a napsané v letech 1933 – 1938. Tato sbírka však již samostatně nevyšla, zabránily tomu překotné události související s Łysohorského odchodem do Sovětského svazu, kde působil po celou dobu druhé světové války. Zde je nutno podotknout, že podobného osud stihl také básnické sbírky *Ostravské spěvy* a *Rybiorky nad Ostravicu*, jež básník na sklonku let první republiky ještě doplňoval.

Łysohorského zřejmým cílem nebylo jenom to, aby pronikl svými verši k co možná největšímu počtu čtenářů, ale pokoušel se také najít v okruhu své tvůrčí oblasti další spolupracovníky, literáty. Do poloviny roku 1936 můžeme mluvit o údobí hledání osobností, jež by přijaly koncepci lašské tvorby. Tyto osobnosti pak měly tvořit organizovaný kolektiv s básníkem Łysohorským v čele. V červnu roku 1936 Łysohorsky založil v Ostravě socialisticky orientovanou skupinu Laško perspektywa. Ke členům tohoto kolektivu se přihlásili Jan Stunavský (vlastním jménem Jan Lisník), horník ze Slezské Ostravy, Josef Šinovský (vlastním jménem Josef Bilan), hutník ze Šenova u Ostravy. K dalším členům volného sdružení patřil student právnické fakulty v Praze Karel Kavan (Kawan, pseudonym M. Ošanc), rodák z Hlučínska, jenž byl postaven před úkol referenta pro otázky spolku Laško perspektywa. Odpor proti sociálnímu vykořisťování přivedl do spolku o rok později spisovatele, publikujícího zpočátku pod pseudonymem Jura Hanys. Tento autor revolučních veršů vydaných pod názvem *Ślunzok śpivo* (1936) začal v roce 1941 psát pod vlastním jménem Bohumil Marek bez závislosti na jazykovém a pravopisném vzoru Ůndry Łysohorského. Řady členů skupiny Laško perspektywa doplňovala také Jarmila Samková, studentka filozofické fakulty v Praze, rodačka z Ostravy. Samková pracovala na vytvoření lašského slovníku, její práci však přerušila nemoc. Snahy o vytvoření kolektivní základny lašské literatury počítaly s dalšími členy, které se Łysohorsky snažil od začátku získat. Například malírku a spisovatelku Helenu Salichovou, spisovatele Ladislava Třeneckého, dělníky Josefa Pokludu a Josefa Filgase a řadu literátů (včetně spisovatelů polských). Hlavní zásadou spolku Laško perspektywa, jehož archiv je uložen v pozůstalosti Bohumila Marka v Památníku Petra Bezruče v Opavě, bylo soustředování lašské socialistické literatury a pomoc vědeckému studiu společensko-hospodářských a kulturních lašských problémů. Laško perspektywa, jež byla vlastně ostravskou sekcí Bloku, měla napomoci snaze vytvořit lašskou národní literaturu podobně jako Łysohorského spolupráce s levicovými časopisy a jeho aktivní účast v revui Středisko.⁷

Za první republiky pronikl Łysohorsky jako básník také do zahraničních literárních revuí a jeho poezie byla překládána do cizích jazyků. Poslední Łysohorského lašská báseň, otištěná u nás před válkou v době už druhé republiky byla zařazena v originále do sborníku *Československý podzim* (únor 1939), a to dokonce na čestném místě, jako její finální číslo, tedy poslední slovo, poslání; její název *Iskra* symbolizuje vůli a odhodlání zvítězit v blížící se válce. Právě touto básní se Łysohorsky rozloučil se svým lidem, než spolu s jinými „třídne poznamenanými psanci“ odešel do emigrace.

⁶ Fuchsův komentář se nachází v předmluvě Pavla Gana ke knize *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. (Gan, P. 1989)

⁷ Viz Laško perspektiva. In: *Kulturněhistorická encyklopedie Slezska a severovýchodní Moravy*, A-M. Ostrava, Ústav pro regionální studia Ostravské univerzity, 2005, s. 484-485. (Autorem hesla je Jiří Svoboda.)

O lašském jazyce Ó. Łysohorského můžeme hovořit jako o svérázném jazykovém útvaru, jenž se staví do opozice vůči spisovné češtině a polštině na jedné straně a lašským nářečím na straně druhé. Vztah spisovného jazyka a nářečí je relativně lehce vysvětlitelný, protože se zakládá na uznávané diferenciaci českého národního jazyka, v níž je jazyk spisovný považován za útvar prestižní, jenž plní národně reprezentativní funkci. (Čechová, 1996, s. 37) Tradiční teritoriální dialekty jsou jako útvary národního jazyka užívány zejména živelně a neprestižně pro běžnou mluvní komunikaci dorozumívání. (Čechová, 1996, s. 41)

Vztah lašského jazyka a spisovné češtiny a polštiny na straně jedné a lašských nářečí na straně druhé představuje problematiku mnohem složitější.

V doslovu k debutantské sbírce a k výboru jeho díla z r. 1988 můžeme číst autorovu vlastní definici: „*Lašsky jazyk, w širokych rysach, je młuva ludu w seweronychodńej Morawě, w starym rakuskym Ślónsku a w Hučinsku. Od zpadnibo jazyka českeho a połednibo jazyka słowenskeho se rozeznowo bławńe akcěntěm na předpstatni slabice, od nychodnibo jazyka polskeho bławńe nedostatěm nosonych samobłosek.*“ (Marvan, 1988, s. 821) Łysohorsky ve své první sbírce rovněž zdůraznil, že při sestavování literární laštiny použil práce dialektologů 19. století F. Bartoše,⁸ J. Loriše⁹ a A. V. Šembery¹⁰. Přesně určil také dialektologický základ svého jazyka, když napsal: „*Autor (...) užįwo podřěčo hornoostravskeho, jak ho nazwoł filolog Jan Loriš, to je młuny beskidskeho ludu w połedńo-zpadnim dźěłu bywalebo kniźatstwa česínskeho.*“ (Marvan, 1988, s. 821) Dále laštinu přiblížil následovně: „*Jazyk lašsky se sklodo z wjěcero podřěči, kěre dohrómady twořo wlasny jazykony organizmus. (...) Rozhodojucym faktorěm šak byla a je přįrodzěńe młuva na wěrchu naznačěneho ludu, kěro samozřějmě mo swoje zakłady w starodownych autochtónnych póměroch jazykonych. Próba odwozowańo jazykonych póměrow lašskych od těch susědnich spisownych jazyków słowanskych by byla přįrodzěńe mylno. Jazykowe póměry su aji tu wyrazěm podstat plěměńonych.*“ (Marvan, 1988, s. 821) Následuje upozornění, že slova, jež se týkají moderního, zejména pak administrativního a politického života, „*ńěmaju razu autochtónneho*“, což Łysohorsky považuje za důsledek toho, že lašský národ dosud neměl vlastní kulturně-jazykové centrum.

V dopise J. Marvanovi¹¹ z Bratislavy (24. 1. 1985) Łysohorsky píše, že když na počátku třicátých let minulého století přemýšlel o lašské ortografii, nezapomínal přitom na fakt, že lašský jazyk žije mezi jazykem polským a českým. To bylo také příčinou, proč například převzal do laštiny z češtiny a polštiny polovinu vokálů i konsonantů z každého jazyka. Tvrdil, že: „*Kěbych nebył tak urobił, nytykali by mi, že preferuju tén alebo druhy jazyk.*“ (Marvan, 1988, s. 829) Básník se příteli dále svěřuje, že mu nešlo o politiku, ale o fakt, že se lašský jazyk zachoval mezi jazykem polským a českým, že jako celek nebyl pohlcen ani jedním z nich, i když si to oba sousední národy přály. Łysohorsky v dopise vysvětluje, že v žádném případě neměl v úmyslu „štvať souseďy proti sobě“ – naopak, chtěl dokázat, že jsou to bratři, nikoli nepřátelé, a jinak, jak Łysohorsky píše, uvažovat ani nedokáže, protože nenávidí každý šovinismus.

Popisovaný jazykový útvar v oblasti mluvnice se nijak významně neodlišuje od výchozího dialektu. Můžeme proto říci, že i přes některé odlišnosti, jakými jsou například distribuce tvarů a koncovek ve flexi, tento jazyk zachovává hlavní rysy lašských nářečí. Podstatný je zde ovšem rozdíl v lexiku, jež básník obohatil o řadu slov z polštiny a češtiny, protože nářeční slovní zásoba nestačila na to, aby vyhověla všem úrovním uměleckého vyjádření.

Srovnáme-li jazyk textů Ó. Łysohorského z třicátých let minulého století s texty následujících desetiletí, dojdeme k poznání, že v básníkově literární laštině docházelo k evolučním procesům. Łysohorsky svou slovní zásobu neustále zdokonaloval.

Americký lingvista K. Hannan, působící na katedře anglistiky Lodžské univerzity v Polsku, na kolokviu uskutečněném ve Frýdku-Místku ve dnech 8. – 10. 6. 1995 u příležitosti nedožitých

⁸ Bartoš, F. Dialektologie moravská I. Nářečí slovenské, dolské, valašské a lašské. Brno, 1886.

⁹ Loriš, J. Rozbor podřěči hornoostravského ve Slezsku. Praha, 1898

¹⁰ Šembera, A. V. Základové dialektologie československé. Vídeň, 1864.

¹¹ Jiří Marvan, slavista, bohemista a lingvista v té době působící na Monash University v Austrálii, v současnosti na Ústavu slavistických a východoevropských studií FF UK v Praze.

devadesátých narodenin básníka Ó. Łysohorského, zvolil si za hlavný cieľ své prednášky príspevok „K lingvistickému prehodnocení Łysohorského literárnej laštiny“ (Hannan, 1996b, s. 39-47) a prekonání pomyslné zdi nespravodlivej a pseudovedeckej kritiky, jež byla vybudovaná kritiky lašského básníka. Ve třicátých letech minulého století prohlašovala řada kritiků, že jazykové měřítko snižuje platnost básníkovy literárnej jazyka.¹² V období komunizmu byla kritika Łysohorského díla navíc ovlivněna Stalinovými soudy o jazyce, zejména pak propagací jeho výroku o neexistenci smíšených jazyků. K. Hannan se pokusil vyvrátit kritiku Łysohorského díla z hlediska jazykového, již považuje za neopodstatněnou, srovnáním hovorové laštiny s laštinou literární.

Lašská nářečí jsou součástí západoslovenské jazykové větve a vykazují znaky tří územně sousedících a geneticky spojených jazyků, tedy češtiny, polštiny a slovenštiny. Srovnáním fonologických a morfológických rysů, jež charakterizují většinu variant mluvené laštiny, dospěl Hannan k závěru, že fonologický systém laštiny má stejně tak blízko k češtině jako ke slovenštině a polštině. Některé morfológické a syntaktické rysy laštiny mají blíže k češtině a slovenštině, jiné zase k polštině. K češtině má laština nejbližší svou slovní zásobou.

Status laštiny jako přechodového nářečí¹³ byl patrný v době Łysohorského dětství, tedy v době, kdy byla němčina oficiálním úředním jazykem ve Slezsku a kdy si uživatelé lašského dialektu byli vědomi toho, že se jejich mluvený jazyk nápadně liší od spisovné češtiny i polštiny stejně jako od jejich hovorových variant. Łysohorskému kritika často vyčítala, že má německé vzdělání. Hannan předpokládá, že kdyby se Łysohorskému dostalo vzdělání v jazyce českém, polském či slovenském, nevytvořil by literární laštinu. Łysohorského laština byla ovšem kritizována rovněž proto, že neodrážela věrohodně ani jednu z místních variant laštiny. Můžeme však souhlasit s autorem příspěvku, jenž zdůrazňuje, že Łysohorského úmyslem nebylo, aby jeho básnický jazyk kopíroval některé jedno nářečí v souladu s jeho lingvistickým průzkumem. Vytvořil syntetickou laštinu, přičemž se pouze opíral o prvky několika lokálních nářečí.

Pro slovenské lingvisty může být podnětná jiná Hannanova studie – „Laština Óndry Łysohorského“, otištěná ve sborníku z česko-polské konference *Stalość i zmienność w języku i literaturze czeskiej XX wieku – Konstancy a proměny v českém jazyce a literaturě XX. století*, která se konala ve Walbrzychu 15. – 16. 5. 2003 (stejnomený sborník příspěvků vyšel o rok později). Autor v ní upozorňuje, že rysy, které má laština společné se sousedním západoslovenským nářečím, je mnohem více, než se jeví při srovnání se standardní slovenštinou, která je odvozena z nářečí středoslovenského. „Laština má k sousednímu západoslovenskému dialektu stejně blízko jako k obecné češtině nebo ke kterékoli mluvené variantě spisovné češtiny. Nemalé množství fonologických prvků má laština společné také s východoslovenským dialektem.“ (Hannan, 2004, s. 72). V oblasti lexika také sleduje podobnosti Łysohorského laštiny a slovenštiny. (Projedeme-li básníkovu poezii, zjistíme podobnosti typu: *konor* = slovenský *konár* „velká haluz“, srov. též *ryborka* „racek“ – *rybárik* „ledňáček“, také *čava* = *řava* „velbloud“). Dokládá to např. báseň, která vznikla v době válečného pobytu Łysohorského ve Střední Asii:

Samarkandsko pěšňa (25. 10. 1942)

*O kěbych plakać mób jak džěcko,
nyplakać z blybin boleśe swoju,
možne bylo by zaśe wśěcko
jak kějši w slóncu a w pokoju.*

*No plakać w nocy, kěj śe bojim,
že aj přes puśče mě uslyśiš,*

¹² Ladislav Pallas ve své knize shrnuje kritiku Łysohorského literárnej laštiny a přidává kritiku vlastní (Pallas 1970).

¹³ Kromě laštiny na polsko-česko-slovenském pomezí k nim patří dialekty Těšínského Slezska (Hannan 1996a), goralské dialekty severního Slovenska (Křiššáková 1993) a goralské dialekty z polské Oravy, Podhalí a Spiše (Karaš 1965, Sowa 1990).

*že zbrožíš se nad bolém mojím
a že se nigda něučíš?*

*Co mě zablno hej z Ostrany
w kraj minaretów Tamerlana?
Bez odpovědži idu čany
z pustyně do pusteho rana.
(Marvan, 1988, s. 594)*

Budeme-li hovořit o Ľysohorského pohledu na laštinu, je nutno mít na paměti, že byl básníkem, nikoli politikem, a že jeho poznámky na téma lašského národa zprvu představovaly spíše obranu práva psát básně v laštině. Hannan ve svém příspěvku připomíná rovněž fakt, že Ľysohorského spisovná laština jako výraz regionalizmu, jenž se stavěl proti jazykovému centralizmu, byla v opozici k jazykové politice pražské meziválečné a znovu i poválečné vlády. Jak jsme již upozornili, na Těšínsku, Ostravsku a Opavsku se totiž v době do první světové války a dokonce ani v období první republiky ještě plně neprosadila česká národní identita.

Celý Ľysohorského následující život, jeho zranění a formování občanských postojů velmi výrazně ovlivnila druhá světová válka, jež pro básníka znamenala období náročných zkoušek, proher, ale také uměleckého vítězství. Válka přinesla rovněž řadu „vědeckých hodnocení“ Ľysohorského názorů a tvorby, jež vznikala v Československu a v Sovětském svazu.

V březnu 1939 Ľysohorsky odjel do Katovic, protože se cítil – jako básník levicového zaměření – ohrožen fašizujícími tendencemi, příznačnými pro politický život na Slovensku.¹⁴ Týden Ľysohorskému ale stačil na to, aby pochopil, že situace v Polsku je obdobná jako na Slovensku a že nebude jednoduché najít odpovídající zaměstnání, a tak se vrátil zpět do Bratislavy. Politické podmínky se ovšem zhoršily natolik, že Ľysohorsky odjel do Polska podruhé,¹⁵ kde ještě stačil dva dny před vypuknutím války vystoupit v katovickém rozhlase.

Druhého dne druhé světové války se Ľysohorsky připojil k vojenské jednotce Ludvíka Svobody, s níž se dostal na území SSSR, kde prožil devět měsíců v internačních táborech mezi Haličí a Volhou. Jako známému antifašistickému básníkovi bylo Ľysohorskému za pomoci politické emigrace pobývajícím v SSSR a Svazu sovětských spisovatelů umožněno přesídlit do Moskvy. Ľysohorsky učil L. Svobodu a jeho jednotku, jež se chystala do Francie, francouzštině, poté působil jako středoškolský učitel francouzštiny v Moskvě. V letech 1940 – 1946 působil na Státní pedagogické škole cizích jazyků, v letech 1944 – 1946 současně přednášel na Vysoké vojenské škole cizích jazyků v Moskvě.¹⁶ Po přepadení Sovětského svazu r. 1941 začal pracovat také ve Všeslovanském výboru v Moskvě jako jeden ze tří zástupců ČSR, především však psal nové básně, které byly překládány do ruštiny i dalších jazyků. Navazoval rovněž kontakty se sovětskými literáty, mj. se S. Ščipačevem, A. Tolstým a B. Pasternakem. Ľysohorského první překladatelkou v ruském exilu se stala Marina I. Cvetajevová,¹⁷ a to právě díky B. Pasternakovi, který jejich kontakt zprostředkoval. V srpnu 1941 se básník zúčastnil Sjezdu slovanských národů v Moskvě (Všeslovanskij miting), kde také lašsky pronesl svůj projev, jenž 12. 8. 1941 jako všechna vystoupení uveřejnila moskevská Pravda i Krasnaja zvězda a natočil a odvysílal

¹⁴ V Bratislavě byl Ľysohorsky v kontaktu s dr. Vladimírem Clementisem, jenž se v r. 1939 rozhodl emigrovat do Anglie a to se mu také podařilo. Ľysohorsky jej chtěl koncem srpna 1939 následovat přes Katovice a Varšavu do Londýna, německým „Blitzkriegem“ byl ovšem s vojenskou jednotkou Ludvíka Svobody zahnán k sovětským hranicím.

¹⁵ V tomto druhém případě, 16. 8. 1939, se překročil hranici ilegálně.

¹⁶ Na obou vysokých školách byl Ľysohorsky jmenován docentem.

¹⁷ Marina I. Cvetajevová spáchala v chatě na Urale sebevraždu. (Její konec Ľysohorsky připomíná v básni Balada o křýwej budže.)

moskevský rozhlas.¹⁸ Na podzim r. 1941 byl Łysohorsky spolu s dalšími umělci evakuován do střední Asie. Mezi Taškentem, Bucharou a Samarkandem jeho lašská poezie dozrála.¹⁹

V r. 1942 se Łysohorsky stal členem Svazu sovětských spisovatelů. Po válečném obratu ve Stalingradu v lednu 1943 se u něho prohloubila naděje v prosazení lašské autonomie, která jej už téhož roku přivedla do ostrých konfliktů s československou komunistickou emigrací. Informace v dopise J. Švermy K. Gottwaldovi a V. Kopeckému naznačovaly, že se s Łysohorským počítalo jako s učitelem češtiny na Moskevské univerzitě a měl být zapojen také do překladatelské práce. V důsledku ostrého názorového střetu mezi Łysohorským a Švermou, nejenže z úvazku na univerzitě a pověřování překlady sešlo, ale navíc byla proti Łysohorskému rozpoutána kampaň, jež byla proti němu vedena po celou zbývající dobu jeho pobytu v Sovětském svazu. (Wodecki, 1992, s. 46). Łysohorsky na léta v Sovětském svazu a na zmíněnou kampaň vzpomínal na stránkách časopisu *Mladý svět*: „Byl jsem jedním ze zakládajících členů Všeslovanského výboru a spolupracoval s moskevským vedením KSČ až do doby, kdy mi Kopecký a Nejedlý začali předepisovat, co a jak mám v poezii psát. (...) Když jsem to odmítl, rozpoutali proti mně pomlouvačnou kampaň, která by vedla k mému zatčení, kdybych se nebránil odhalením celého pozadí této kampaně. (...) Terorem, o kterém veřejnost neví, mě nedobnali k sebevraždě, ale do vnitřní emigrace.“ (Čítek, 1968, s. 11-12)

Zážitky Ó. Łysohorského, jenž byl bezesporu k tvorbě vyburcován hrůzami války a totalitarizmu, podnícen vším viděným i zažitým v ruských pouštích a pln víze o osvobozeném Slezsku ve svobodné Evropě, daly od počátku r.1942 vzniknout mohutnému proudu lašské poezie, jenž náhle ustal po básníkově návratu do Moskvy v r. 1943. Jak jsme již naznačili, Łysohorsky v Sovětském svazu pokračoval v literární činnosti. Zde také vznikly další básnické sbírky *Ludstvo w powichru* (Lidstvo ve vichřici), *Plody w pusćině* (Plody v poušti), *Březý pod mračným nebém* (Březý pod zachmuřeným nebem) a *Taškéntske sónety*. V téže době se přebásnění Łysohorského poezie ujali přední sovětské překladařské, díky nimž byly uveřejněny celé sbírky. V r. 1942 vyšla v nakladatelství moskevské Pravdy Łysohorského *Pesn' o materi*. V Taškentu básník vydal další básnickou sbírku s názvem *Zemlja moja*, k níž v r. 1945 přibyla třetí sbírka publikovaná za války a nazvaná *Pesn' o solnce i zeme*. V předmluvě k této básnické sbírce byl Łysohorsky představen jako první básník, který dokázal svůj rodný jazyk povýšit na lašský literární jazyk. Łysohorského poezii vydanou v SSSR uzavírá v r. 1946 vydaný čtvrtý svazek básní pod názvem *Stichotvorenija*. Po smrti M. I. Cvetajevové byla Łysohorského poezie překládána především B. Pasternakem, jenž se stejně jako Łysohorsky zajímal o Rilkeho poezii. Dalšími překladaři Łysohorského poezie do ruštiny byli M. Asějev, V. Inberová, V. Lugovský, V. Levik, M. Tichonov a mnozí jiní.

V Moskvě se našla také řada protifašisticky zaměřených básníků jako K. Blumová, H. Huppert a E. Weinert, kteří Łysohorského lašskou předválečnou poezii rozšiřovali svými překlady do němčiny, uveřejňovanými v časopise *Internationale Literatur* (Mezinárodní literatura), jehož spolupracovníkem se stal i sám básník. Na západě to překládali Łysohorského poezii do němčiny i angličtiny a publikovali ji F. C. Weiskopf z USA a W. Hart (vlastním jménem E. Osers) z Anglie. O vůbec prvním zveřejnění básnickovy poezie v anglicky mluvícím světě můžeme hovořit v souvislosti s básní *Mamě*, jíž je Łysohorsky zastoupen v antologii *Modern Czech Poetry* z r. 1945, kterou k vydání připravili E. Osers a jeho anglický kolega J. K. Montgomery. Téhož roku báseň vyšla také v Americe v antologii české prózy a poezie *Hundred Towers*, jež byla sestavena pražským německým překladařem, šéfredaktorem předválečného časopisu *Volksillustrierte* a pozdějším československým velvyslancem v Číně F. C. Weiskopffem.

V době, kdy se Łysohorsky cítil být přemožen sítí intrik, kdy mu hrozilo nebezpečí internace a snad i smrti, poslal po třinácti měsících ostré kampaně proti své osobě na radu moskevské družky N. Sokolovové a přátel A. Dovženka, A. Fadějeva, B. Pasternaka, německého komunistického spisovatele E. Weinerta a polské spisovatelky W. Wasilewské na jaře r. 1944 osobní dopis J. V. Stalinovi,

¹⁸ Projev zaznamenal Ewald Osers v monitoru BBC v Eveshamu.

¹⁹ Do Taškentu odjel Łysohorsky v doprovodu své moskevské družky Niny Sokolovovy. Viz jeho sonety *Ewakuacyja a Na Urale*.

čož mu sice umožnilo fyzicky prežiť, na stranu druhou ale ešte prohloubilo negatívni postoj československého moskevskeho vedení vůči němu. (V tomto dopise Ľysohorsky mimo jiné žádal Stalina, aby mohl sloužit v Rudé armádě, kde by dobře uplatnil své jazykové schopnosti. Částečně mu bylo vyhověno, v červnu 1944 byl jmenován vedoucím katedry českého jazyka a literatury na Vysoké škole vojenské Rudé armády; tím Ľysohorsky přešel pod sovětskou kompetenci a československá strana nemohla do jeho pracovního zařazení zasahovat.²⁰) Oficiální místa a literatura vydávaná v Československu po válce shodně zkresleně tvrdily, že jejich velký spor s Ľysohorským nastal až poté, co Ľysohorsky poslal obsáhlé memorandum Stalinovi. Ve skutečnosti byl k tomuto činu Ľysohorsky, jenž byl skutečně přesvědčen o správnosti své koncepce o lašském národu, vlastně dohnán nebezpečnými intrikami českého vedení.

Práteleství a kontakty se sovětskými umělci znamenaly pro Ľysohorského umělecký triumf v podobě „Autorského večera československého básníka Ó. Ľysohorského“, jenž byl uspořádán 23. října 1944 v Klubu spisovatelů v Moskvě. Tento tvůrčí večer, jehož se zúčastnili N. Asanov, V. Levik, S. Maršak, B. Pasternak, V. Šklovskij a M. Zenkevyc, překladatelé Ľysohorského lašské poezie, kteří přednesli a komentovali své práce a vyzvali Ľysohorského, aby sám přednesl lašské originály svých básní, znamenal uznání lašské poezie v Moskvě. Významný literární teoretik a kritik V. Šklovskij nastínil umělecký profil Ó. Ľysohorského jako jediného významného představitele československé poezie v SSSR a B. Pasternak v předmluvě nazvané „Slovjanskij poet“²¹, již uváděl svá vlastní přebásnění Ľysohorského poezie, napsal: „*S Ľysohorským mne sblížíují společné básnické sklony a vlny. Je mi v něm drahý velký básník současnosti s pozoruhodnými myšlenkami a neobyčejným malířským vkusem.*“²²

Solidarita sovětských tvůrců, mezi něž patřil také Stalinovou genocidou ukrajinských rolníků deprimovaný ukrajinský filmový režisér a Ľysohorského blízký přítel A. Dovženko, měla básníka zaštitit proti intrikám československých komunistů v Moskvě. Ľysohorského koncepce autonomie lašského národa sice akceptována nebyla, ale jako lašskému básníku se Ľysohorskému dostávalo uznání a vydatné podpory.

Ľysohorsky se do Československa vrátil v polovině roku 1946 jako mezinárodně známý básník, jenž měl veškeré předpoklady pro další umělecký i profesionální rozvoj, doma jej však čekala nejistá budoucnost. Nenašel se nikdo, kdo by Ľysohorského po návratu ze Sovětského svazu uvítal jako básníka lašského národa a podal mu pomocnou ruku, aby spolu s ním oživil jeho dřívější koncepce. (V časopise Panorama ze září 1946 je článek J. C[ermana] *Naši hosté v létě*, kde autor vypráví, jak redakci navštívil „náš milý slezský básník“ a obsáhle se cituje jeho vyprávění, ohlašuje básníkův výbor pro Družstevní práci o asi sto dvanácti básních napsaných v emigraci, rozvržených do 6 cyklů.) Nechyběly dokonce ani výsměšné články (například na českém Těšínsku; KIELSZ [Paweł Kubisz]), které vyšly poté, co Ľysohorsky navštívil své dřívější nakladatelství Družstevní práce.

Ľysohorsky měl doma možnost pracovat jako univerzitní profesor, popřípadě v diplomatických službách, protože však nechtěl přestat básnit lašsky, měl v Československu padesátých let problémy. V letech 1946 – 1950 učil na gymnáziu a na obchodní škole, kde ovšem pouze vedl kurzy němčiny pro učitelky mateřských škol. V letech 1950 – 1955 pracoval v univerzitní knihovně (jako nákupčí cizojazyčné literatury) a až v letech 1955 – 1961, díky rektoru Siráckému, jenž se za Ľysohorského zaručil, vedl katedru jazyků filozofické fakulty Univerzity Komenského v Bratislavě. V této době se proti dr. Gojovi hromadily intriky a útoky, jež vedly k jeho nervovému zhroucení, které si vyžádalo léčení, a k podání žádosti o penzionování. Ironií osudu pouze několik dnů před odchodem do invalidního důchodu (v r. 1961) byl Ľysohorsky (v r. 1960) jmenován docentem.

²⁰ Text byl přetištěn v předmluvě Pavla Gana ke knize *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. (Gan, 1989) Dopis byl předtím otištěn v článku „Une étude de Pierre Garnier, Documents iconographiques“ v ženevském časopise *Poesie vivante*, 1970, s. 80-85.

²¹ 21. 8. 1943 Boris Pasternak uveřejnil v časopise *Literatura i Iskustvo* prvních pět překladů Ľysohorského poezie.

²² Úryvek z Pasternakova úvodu *Slovjanskij poet* cituje Pavel Gan v předmluvě ke knize *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. (Gan, 1989)

Na Goje vzpomíná také český slovakista Libor Knězek; jeho otec, učitel na měšťance ve Frenštátě pod Radhoštěm, měl své knihovně i Łysohorského prvotinu *Spivajuco piasć*. V 60. letech minulého století pracoval Knězek v literárním oddělení Svazu slovenských spisovatelů v Bratislavě, kam docházel Goj a pročítal si ve studijním středisku Svazu zahraniční časopisy. V r. 1996 napsal Knězek heslo Łysohorsky pro dodatečný svazek k šestidílnému Slovenskému biografickému slovníku, který vydala v letech 1986 – 1994 Matica slovenská v Martině. Heslo však zařazeno nebylo, autorovi se nedostalo ani vysvětlení proč. Slovník dodatků, který nakonec nevyšel, měl obsahovat osobnosti, které v základní řadě slovníku nemohly být zařazeny, včetně exilových autorů. (Knězek, 2005, s. 123-124)

Na Slovensku bylo Łysohorského dílo přijato mnohem příznivěji než v českých zemích, dá se říci, že téměř jednohlasně kladně. P. Pešta si ve své stati (Pešta, 1992, s. 78-93) klade otázku, v čem tak rozdílný přístup k Łysohorského dílu u nás a na Slovensku spočíval, a došel k závěru, že na Slovensku působil vliv Šaldovy autority zřejmě silněji než u nás. (Faktem je, že slovenské recenze často citovaly z Šaldovy předmluvy, např. Robotnícke noviny (Dvořák, 1936, s. 6) a Národné noviny (L. M., 1934, s. 2-3) Dalším důvodem je podle Pešty skutečnost, že zacílení básní Łysohorského proti sociálnímu a národnímu útisku umožňovalo každému čtenáři, aby v nich našel něco akceptovatelného. Łysohorského knihy kladně přijal rovněž komunistický Ludový denník (Krasit, 1935, s. 4) a Slovenské zvesti²³. Kladného přijetí se Łysohorského sbírky dočkaly také ze strany orgánů obou stran nacionalistické pravice, kterou tvořil Slovák a Rázusovy Národné noviny. Podobně byly Łysohorského verše přijaty se sympatiemi také v literárních časopisech, například v Slovenských smerech umeleckých a kritických a v Elánu.²⁴ Týdeník Slovák příznivě hodnotil i skutečnost, že dvě Łysohorského básně jsou věnovány Slovensku, R. Brtáň v Slovenských smerech uvedl, že „(...) *nájdem nejedno miesto, ktoré by sa zišlo citovať aj o Slovensku (...)*“ a tvrdí, že „(...) *nie zúšť, ale milujúce srdce je v celej knihe Łysohorskébo (...)*“ (Brtáň, 1934, s. 75-77) E. Ondrejov v již zmíněných Rázusových Národných novinách napsal, že „(...) *v každej jeho básni ako by sme videli naše vlastné osudy, náš vlastný život. Je nám natolko blízky, ako by bol básnikom slovenskej zeme (...)*“ a souhlasil s jeho žalobami a usilováním o slezskou autonomii. Naproti tomu byl Łysohorsky v Robotníckych novinách pochválen za svou druhou sbírku, konkrétně za to, že upustil od svých obžalob Prahy a že jeho verše nezní již tak autonomisticky. V Robotníckych novinách byla otištěna také kritika podepsaná šifrou Jdv., v níž je Łysohorsky označován za „(...) *nového barda třídy pracujících (...)*“ a jeho básně „(...) *za poezii vyvrélu ze současného stavu proletariátu, jemuž slouží (...)*“²⁵. Kritik, který své jméno ukryl pod šifru pgh., nad Łysohorského prvotinou v Elánu poznamenal, že básník „(...) *buržoazní Praze brozí Moskvou (...)*“; a že „(...) *se zřejmě hlásí k marxizmu (...)*“²⁶.

Z kritiky padesátých let minulého století zde můžeme uvést například recenzi „Svojrážna poézia“ (Tomčík, 1958) literárního vědce Miloše Tomčíka, jež vyšla 2. 8. 1958 v časopise Kultúrny život. Tomčík v ní oceňuje básnickovu tragiku, baladičnost, pochopení zbojnické a odbojové tradice, ale také úspornost ve slovech, zkratkovitost či dramatické členění myšlenek, ale zároveň se brání jednostrannému výkladu Šaldova kladného přijetí Łysohorského prvotiny jako absolutního vrcholu pokrokové české a slovenské poezie. Můžeme ovšem říci, že kladné hodnocení u Tomčíka jednoznačně převládá, ať už jde o čerpání z bohatých fondů slezské lidové poezie či o navázání na vrcholné zjevy evropského básnictví. Jako hlavní umělecký postup určil Tomčík v poezii Łysohorského kontrast, doslovně tvrdí, že: „*Kontrasty mu umožňujú pochopiť vnútorné drámy ľudskej i spoločenskej, pomáhajú mu nablídnuť do životného procesu a umocňujú jeho zmysel pre dobro, krásu, spravodlivosť a pre pozemské veci.*“ (Tomčík, 1958)

Dosud málo zmapována je Łysohorského mezinárodní literární aktivita v době poválečného pobytu na Slovensku. V Londýně navštívil překladatele Ewalda Oserse v září 1947 a přál si navštívit megalitický památník Stonehenge: „(...) na pár minut se tam posadil a napsal o tom kruhu megalitů básně.“²⁷

²³ Ihm. Nová sbierka Łysohorského básní. Slovenské zvesti, 3. 2. 1937, s. 4.

²⁴ pgh. Ó. L., Spjwajuco piasć. Elán, 1933, roč. 4, č. 7, s. 6.

²⁵ Jdv. Kniha proletárskej poezie. Robotnícke noviny, 25. 3. 1934, s. 6.

²⁶ pgh. Ó. L., Spiwajuco piasć. Elán, 1933, roč. 4, č. 7, s. 6.

²⁷ Z dopisu E. Oserse L. Martinkovi ze dne 4. 11. 2007; dopis uložen v osobním archivu L. Martinka.

V polovine 70. let minulého stolecí navštívil slavistickou katedru na univerzitě v Glasgowě a vystoupil na tamějším seminári. Tehdy tam učil Lumír Soukup (přítel Jana Masaryka), který tamní bohemistiku zakládal.²⁸

Od konce 60. let minulého stolecí až do básníkovy smrti sledujeme jednak dovršování nové změny v rozložení akcentů a dominant při konkretizaci Łysohorského díla, jednak jistého obratu v básníkově tvorbě – Łysohorsky už nevystupuje jen jako rebel plný vzdoru, jako autor *Zpívající pěsti*, ale také jako vnímavý lyrik, u kterého kvantitativně převažuje poezie psaná německy. Pavel Gan, který o Łysohorském napsal diplomovou práci²⁹ a dále se mu badatelsky a editorsky věnoval, uvádí, že oproti pět stům padesáti lašským básním Łysohorsky napsal více než dva tisíce básní v němčině.³⁰ To vyplývalo ovšem i z problémů s publikováním v laštině. Jen část z nich vyšla ve svazcích: *Gedichte* (1960), *Danksagung* (1961), *Der Tag des Lebens* (1971), *Ich reif in meiner Zeit* (1978).

Z básní, jež Łysohorsky napsal po válce, může být našim čtenářům známá například poema *Moje odpověď*, která vyšla v originálním znění v *Básnickém almanachu Klubu čtenářů na rok 1959*. Už v r. 1958 vyšel v pražském nakladatelství Československý spisovatel výbor Łysohorského jak předválečné, tak poválečné lašské tvorby *Aj lašské řeky plynu do moře*, v Bratislavě pak vyšel v r. 1960 v nakladatelství Slovenský spisovatel obsáhlý soubor překladů Łysohorského díla do slovenštiny s názvem *Brázdou k vesmíru* v překladech Lubomíra Feldeka, Štefanie Pártošové a Rudolfa Skukálka. Rokem 1964 je datováno vydání výboru *Jediný pobár* (Praha, Československý spisovatel 1964) v překladu Ericha Sojky. Oba české výbory redigoval a doslovy doprovodil Josef Rumlera. Srovnáme-li výbory z Łysohorského básní, zjistíme, že editoři nedodržovali chronologii vzniku básní, ale přiřazovaly je k sobě podle motivů.

Rovněž vydání Łysohorského německy psané básnické sbírky vydané v tehdejší NDR pod názvem *Ich reif in meiner Zeit* (Berlin, Union Verlag, 1978), jež byla věnována básníkově druhé ženě (dceři spisovatele Elo Sandora) O. Kuchtové-Gojové, provázely rovněž problémy. J. Veselský uvádí, že podle básníkových slov možnost publicity této básnické sbírky mimo Československo blokovali významní úředníci tehdejšího slovenského ministerstva kultury, ale že věc osobně vyřídil básník a tehdejší ministr kultury SSR Miroslav Válek. (Veselský, 1995, s. 124-129)

Souborné, více než osmisetstránkové vydání téměř všech Łysohorského lašských básní vyšlo v r. 1988 ve svazku *Lašsko poezýja 1931 – 1977* v Kolíně nad Rýnem a ve Vídni pod patronací UNESCO³¹ (Marvan, 1988), k němuž se ještě vrátíme, a vydání vlastních autorových překladů a přebásnění Łysohorského básní jinými autory do němčiny vyšlo v r. 1989 v německém svazku *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*³² (Gan, 1989).

V r. 1988, dvaatřicet let po svém návratu do Československa, se tedy Łysohorsky konečně dožil splnění svého snu. Jak jsme uvedli, J. Marvan a P. Gan sebrali a uveřejnili básníkův (prakticky kompletní) lašský korpus Óndra Łysohorsky: *Lašsko poezýja 1939 – 1977* (1988). Jak vzpomínají oba editoři, prezentace v r. 1988 se musela konat v Rakousku, protože „západní“ profesoři nemohli vstoupit do komunistického Československa. Básník proto dojel taxíkem až na hranici (blízko Bratislavy) a překročil ji pěšky a o holi. (Jako důchodci mu bylo dovoleno „cestovat do zahraničí“.) Na vídeňském předměstí mu pak 12. 8. 1988 odevzdali dva mohutné svazky – jeho lašský korpus a svazek německých překladů jeho básní. (Gan, 2005, s. 154)

²⁸ Z dopisu M. Piláře L. Martinkovi ze dne 13. 9. 2007; dopis uložen v osobním archivu L. Martinka.

²⁹ V r. 1957 vznikla na filozofické fakultě v Brně práce Pavla Gana Óndra Łysohorsky – básník (377 s., vedoucí práce doc. dr. A. Závodský).

³⁰ V předmluvě k *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. Gan, P. – Marvan, J. – Rohder, F. (eds.) Köln – Wien: Böhlau Verlag, 1989.

³¹ Svazky *Lašsko poezýja* a *Lachische Poesie* vyšly zásluhou Hanse Rotha, profesora slavistiky na univerzitě v Bonu, předsedy Výboru Německé spolkové republiky na podporu studia slavistiky. Vydání připravili Jirí Marvan z Monach univerzity v Melbourne a Pavel Gan s Felicitas Rohderovou z univerzity v Göttingenu.

³² Německý svazek obsahuje předmluvu Pavla Gana a v přílohách vzpomínky Ewalda Oserse.

Knižní výbory z Ľysohorského tvorby byly v překladech vydány v Německu, Francii, Anglii, Švýcarsku, Norsku a Řecku.

Až dlouho po velkém vydání v Německu a výběrech v zahraničí v r. 2005, u příležitosti stého výročí narození básníka, vyšel „lašsko-český“ výbor z poezie Ó. Ľysohorského *Poručénstvo – Odkaz* v editorské péči J. Marvana a v „českých parafrázích“ Z. Bergrové. Vydala ho Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, na které byl E. Goj na sklonku dvacátých let rádným posluchačem přednášek o slovanských jazycích a literaturách. Podle J. Marvana nejde jen o kolegiální dluh, jenž má být touto edicí splacen, ale především o dluh, který má 21. století u století předešlého.

Ľysohorsky se jako lašský básník nikdy nestal ani českým, ani lašským umělcem národním, a to ani fakticky, ani titulárně, a to už proto, že českým básníkem se necítil a konstituovat, natož legalizovat lašský národ se mu nezdařilo. V Československu byl po r. 1945 izolován víc v českých zemích než na Slovensku, zato v Evropě byl stále více chápán. Stal se nositelem dvou „čestných doktorátů za literaturu“³³, byl členem mnoha mezinárodních organizací,³⁴ obdržel řadu čestných titulů „Poeta laureatus“ a stal se skutečným evropským básníkem. V letech 1966, 1969 a 1970 byl dokonce iniciativou řady společností a jednotlivců v cizině navržen na Nobelovu cenu za literaturu. Tento návrh podpořily mimo jiné časopisy *Journal de Genève*, holandský avantgardní *Vers Univers*, francouzský *L' Astrado* v Provence nebo řecký *Athens Daily Post*. Také švýcarská literární revue *Poesie vivante* uveřejnila studii na čtyřiceti pěti stranách o životě a díle Ó. Ľysohorského a své úvahy ukončila doporučením udělení Nobelovy ceny básníkovi.

Pokud jde o oživení literárněvědného i lingvistického výzkumu díla Ó. Ľysohorského u nás, dochází k němu po r. 1990, kdy byly Muzeem Beskyd ve Frýdku-Místku, v němž je uložena básníkova pozůstalost, zorganizovány tři odborné konference. První proběhla ve dnech 13. – 14. 9. 1990 u příležitosti nedožitých 85. narozenin Ľysohorského. Z této konference vyšel v redakci K. Bogara v r. 1992 sborník nesoucí titul *Umelecký a lidský odkaz básníka Ondry Ľysohorského*. Vědci, odborníci, ale také obdivovatelé a přátelé básníka Ó. Ľysohorského se po pětileté přestávce sešli ve dnech 8. – 10. 6. 1995 ve Frýdku-Místku na druhém mezinárodním kolokviu, jež bylo uskutečněno u příležitosti nedožitých 90. narozenin básníka. I v tomto případě vyšel z kolokvia ve Frýdku-Místku v r. 1996 sborník *Óndra Ľysohorsky 1905 – 1989* v redakci K. Janásové. U příležitosti druhého mezinárodního kolokvia na počest Ó. Ľysohorského v Muzeu Beskyd ve Frýdku-Místku byla otevřena expozice, archiv a studovna básníkova díla. Konečně třetí a dosud poslední konference – tentokrát k Ľysohorského 100. narozeninám proběhla v Muzeu Beskyd ve Frýdku 8. 11. 2005. Referáty přednesené na tomto kolokviu vyšly ve sborníku *Práce a studie Muzea Beskyd*. Společenské vědy, č. 16. Frýdek-Místek, Muzeum Beskyd, 2005.

Příspěvek o problematice Ľysohorského osobnosti, díle, ale i jazyce (zejména v kontextu dotyků se slovenštinou a západoslovenským dialektem) bude vhodné zakončit slovy A. D. Duličenka, jenž básníka považoval za člověka, který do sebe vstřebal různé slovanské i neslovanské kultury, a tvořil tak kulturní most mezi národy. Lašský – jednoznačně literární – jazyk podle Duličenka není ukázkou individuálního kabinetního experimentu, ale spojuje česky, polsky a slovensky mluvící lid a jedinečné a subjektivní v jeho díle se obrací ve svůj protipól, tedy ve velké a obecné.³⁵

Za několik týdnů vyjde v pražském nakladatelství Academia, tj. v nakladatelství Akademie věd České republiky, trojjazyčný svazek Ľysohorského poezie (lašsky, anglicky, česky)³⁶, jehož neskrývaným záměrem je i v českém prostředí postavit Óndru Ľysohorského, po dlouhou dobu outsidera, na významné místo v panteonu české poezie, které mu jako básníkovi právem náleží.

³³ Pravdou je, že byly od dvou neexistujících univerzit v Jižní Americe.

³⁴ Nevelkého, spíše regionálního významu.

³⁵ Дуличенко, А. Д. О лянском литературном языке. In *Umelecký a lidský odkaz básníka Ondry Ľysohorského*. Frýdek-Místek: Muzeum Beskyd, 1992, s. 117.

³⁶ V redakci J. Marvana; anglické překlady: E. Osers; česká přebásnění: Z. Bergrová; doslov: E. Osers.

Literatura:

- BARTOŠ, F. 1886. *Dialektologie moravská I. Nářečí slovenské, dolské, valašské a lašské*. Brno, 1886.
- BRTÁŇ, R. Ó. Ľ. 1934 Spjéwajuco piaśc. In: *Slovenské smery umelecké a kritické*, roč. 2, 1934, č. 2, s. 75-77.
- ČECHOVÁ, M. – CHLOUPEK, J. – KRČMOVÁ, M. – MINÁŘOVÁ, E. 1996. *Stylistika současné češtiny*. 2. vyd. Praha : Státní pedagogické nakladatelství, 1996, s. 37.
- ČÍTEK, C. 1968. Trpím za plamen svých zpěvů. In: *Mladý svět*, 1968, č. 33, s. 11-12.
- DVOŘÁK, J. 1936. Kyticka z čiernej země. In: *Robotnícke noviny*, 12. 1. 1936, s. 6.
- EISNER, P. 1934. Dichtung des sozialrevolutionären Reginalismus. In: *Prager Presse*, 17. 2. 1934, č. 47, s. 7.
- GAN, P. – MARVAN, J. – ROHDER, F. 1989. *Lachische Poesie 1931 – 1977 in deutschen Übersetzungen und Nachdichtungen*. Köln – Wien : Böhlau Verlag, 1989. 841 s.
- GAN, P. 2005. Jak jsem přispěl ke zmrtvýchvstání slezského evropského básníka Óndry Łysohorského (Vzpomínky k jeho 100. narození). In: *Práce a studie Muzea Beskyd. Společenské vědy*, č. 16. Frýdek-Místek : Muzeum Beskyd, 2005, s. 154.
- HANNAN, K. 1996a. *Borders of Language and Identity in Teschen Silesia*. New York : Peter Lang, 1996.
- HANNAN, K. 1996b. K lingvistickému přehodnocení Łysohorského literární laštiny. In: *Óndra Łysohorský 1905 – 1989*. Frýdek-Místek : Muzeum Beskyd, 1996, s. 39-47.
- HANNAN, K. 2004. Laština Óndry Łysohorského. In: *Stalość i zmienność w języku i literaturze czeskiej XX wieku – Konstancy a proměny v českém jazyce a literatuře XX. století*. Red. M. Balowski a J. Svoboda. Walbrzych – Ostrava, 2004, s. 72.
- KARAŚ, M. 1965. *Polskie dialekty Orany*. Kraków: Uniwersytet Jagielloński, 1965.
- KIELSZ [Pawel Kubisz] 1947. Óndra Łysohorsky, *Szyndzioby*, roč. 1, č. 1, s. 3.
- KNĚZEK, L. 2005. Moje vzpomínka na Óndru Łysohorského. In: *Práce a studie Muzea Beskyd. Společenské vědy*, č. 16. Frýdek-Místek : Muzeum Beskyd, 2005.
- KRASIT, E. 1935. Nová kniha básni Óndra Łysohorského. In: *Ludový denník*, 6. 8. 1935, s. 4.
- KŘIŠŠÁKOVÁ-DUDÁŠOVÁ J. 1993. *Goralské nářečia*. Bratislava : Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1993.
- Ľ. M., 1934. Ó. Ľ., Spjéwajuco piaśc. In: *Národné noviny*, 26. 5. 1934, s. 2-3.
- LORIŠ, J. 1898. *Rozbor podřečí hornoostravského ve Slezsku*. Praha, 1898.
- MARVAN, J. – GAN, P. 1988. *Laško poezija 1931 – 1977*. Köln – Wien : Böhlau Verlag, 1988. 821 s.
- PALLAS, L. 1970. *Jazyková otázka a podmínky vytváření národního vědomí ve Slezsku*. Ostrava, 1970.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

PEŠTA, P. 1992. Spory o dílo a teorie Ó. Łysohorského v třicátých letech. In: *Umělecký a lidský odkaz básníka Ondry Łysohorského*. Frýdek-Místek : Muzeum Beskyd, 1992.

SOWA F. 1990. *System fonologiczny polskich gwar spiskich*. Wrocław : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

ŠEMBERA, A. V. 1864. *Základové dialektologie československé*. Vídeň, 1864.

TOMČÍK, M. 1958. Svojrážna poézia. In: *Kultúrny život*, 1958, č. 31.

„Une étude de Pierre Garnier, Documents iconographiques“, poésies vivantes, 1970, s. 80-85.

VESELSKÝ, J. 1995. Óndra Łysohorsky (1905-1989). In: *Hlas*, 1995, s. 124-129.

WODECKI, P. – VANÍČEK, Z. 1992. Óndra Łysohorsky za války. In: *Umělecký a lidský odkaz básníka Ondry Łysohorského*. Frýdek-Místek : Muzeum Beskyd, 1992, s. 46.

TATARKOVO OUTSIDERSTVO

Viera Žemberová

Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Slovenská republika

Abstract:

Personality of Dominik Tatarka belongs together with Ivan Kadlečík (from the side of morality and thinking) to the most outstanding phenomena of inner exile literature in Slovak culture from the 1970s. More over D. Tatarka published his works in the publishing houses abroad, they were distributed in copies and he had personal contacts with cultural elite in Czech environment. The fact that Tatarka's works were spread in different ways caused that they are known in various variants but author's strategy had not been changed: to speak on everything D. Tatarka is willing to give his testimony: on himself, country, memory, on his own views on life and values of being.

Tatarka's crisis of personal history states in the name of generation, time, ideology but on the other side it offers the complete view on strategy of Tatarka's authorship and on his showing himself in Slovak literature from the 1940s to his death in 1989.

I.

Dominik Tatarka sa z vlastnej vôle i riadením rozhodnutí či súvislostí svojej doby stal človekom „verejným“, „politickým“ aj „kultúrnym“, čo znamená napríklad i to, že patril medzi tých literátov, ktorí dokázali jasne vysloviť i zdôvodniť svoje zmysľanie o literatúre i národnej literatúre a kultúre v jej vývinových súvislostiach (Neznáma tvár, Slovenské pohľady 1940). O duchovnú orientáciu v slovenskej beletrii, Slovenské pohľady 1940: Tatarka, 1996, s. 9-12, 13-17), ale aj v jednotlivostiach či v časom obnovených detailoch (Hlas o avantgarde: Slovenské pohľady 1965: Tatarka, 1996, s. 26-28). Navyše jeho cesty a cestovanie mu poskytli výrazné záchytné body na to, aby dokázal rozlišovať moderné od tradičného, podnetné od zadubeného, reálne účinkujúce od nadhodnoteného, čo však nie vždy a dôsledne uplatňoval už ako aktívny kultúrny činovník a autorita vo svojej dobe.

Spisovateľ Dominik Tatarka, premýšľajúc o svojom mieste v pôvodnej literatúre, musel sa vyrovnat' s pojmom, ale predovšetkým s prežívajúcim gestom slovenského romantizmu a ním tvarovaného realizmu v prvej polovici 20. storočia, a vidí sa mu, že sa jeho súčasníci v literatúre ani skončením druhej svetovej vojny nevzdali v „beletrii“ romantického kliše (Tatarka, 1996, s. 15). Druhý problém, s ktorým sa intenzívne „sporil“, bol obsah tvorby, čo vykonal účinným príkladom odvodeným z praktického a dejinného poznania: „Z hľadiska dynamicky chápaného života človek je tvorcom človeka, sveta, len chvíľa energetického ochabnutia mu hrozí, že stratí seba i svet.“ (Tatarka, 1996, s. 12). V politologickom zmysle päťdesiatych rokov v praxi európskeho aj kultúrneho dialógu rozdeleného sveta takto vlastne upravil sentenciu o človeku, čo je človeku vlkom. V štyridsiatych rokoch, nasvedčujú o tom jeho úvahy, je Tatarka podstatne zaujatý učením ruských formalistov, čo ho priviedlo k osobnému vymedzeniu roly spisovateľa a jeho diela „tu a teraz“, lebo: „V umení výsledkom práce ducha je forma, ako výsledkom zmyslového života mnohosť úkonov, príjemných alebo nepríjemných, z ktorých mnohé, ba väčšinu ani nevnímame. Dielo, to je protiklad anarchie a chaosu, je poriadok. Mimo formy nemožno si predstaviť prácu tvorivého ducha, mimo formy práca ducha je nezrozumiteľná“, aby precizoval nielen svoje miesto v národnej kultúre, ale upresnil aj svoje chápania tvorivej práce nezaťaženej, ako ju sám nazval, „funkčnosťou“, pretože „Dobré umenie bude slúžiť národu tým viac, čím menej bude zaťažované služobnosťou, tendenčnosťou a neviem ešte akými požiadavkami utilitaristických doktrinárov. Zdôrazňujem znova, slovenská literatúra ako ktorákoľvek iná národná literatúra nemá inej problematiky ako problematiku vlastnú umeniu, t. j. problematiku formy. Prečo? Pretože sme duchom dorástli, duchovne sa oslobodzujeme a veríme ako múdri v tvorivú moc ducha a výsostné poslanie kultúry“ (Tatarka, 1996, s. 15, 17). O forme Tatarka v tých rokoch často uvažuje i preto, lebo vnútorne

rekonštruuje svoju „beletriu“, vie, že poetizácia textu, jemu v ranej tvorbe blízka, sa vzdialila európskej literatúre a jej mysleniu o experimente, inšpirujúcej tradícii aj o výraze a jej rozlične vedenému otvorenému „dotyku“ s filozofiou sústredenou na slovo, s estetikou škaredého, etikou zla, s psychológiou deštrukcie celku a aj so sociológiou a s myslením o zblížovaní a sceľovaní dovtedy voči sebe ľahostajnému kontinentu, pretože tlak (prvej) povojnovej „doby“ v storočí, zmeny s ním spojené vypovedal o tom, že sa zmenil človek a jeho vzťah k sebe samému, odvodené aj k životu i smrti, teda próza, ak ho chce „poznať“, musí sa vertikalizovať v kontakte s jeho emóciami a s ním ako jedinečným členom spoločenstva, teda aj s jeho problémom prijímania času, priestoru v sebe i mimo seba, s jeho (ne)vedením o sebe a o súvislostiach, v ktorých sa ocitol. Téma o svete, čo je aj veľký a o jednotlivcovi v ňom, ktorého zneisťuje pocit nepatnosti, poskytol téme formu a forme problém.

V tomto tlaku zvnútra na tradované myslenie o národnej literatúre v Hlase o avantgarde (Tatarka, 1996, s. 26) „dotiahol“ po miesto, v ktorom ponúkol seba za príklad rozplývania sa mýtu o slovenskom spisovateľovi, keďže: „Stáva sa mi, že o literárnych a všeobecných otázkach hovorím azda pritvrdo, so sebavedomím, ktoré mi neprislúcha. Prosím. Zavším teda svoju trúfalosť a poviem, že naša literárna kritika pokladá ma vždy popri komsi inom za outsidera. Zdá sa mi, že buď vôbec nevzala na vedomie, alebo sa nezamyslela nad faktami, historicky všeobecne známymi, a nad skúsenosťami, ktoré vo svojich prózach vyslovujem alebo naznačujem. (...). U nás doma pod Tatrami to je vžitý názor, to je priam názorová skamenelina, že tu zákonom je iba epigónstvo, doznievanie, ponáškovosť raz folklórna, raz avantgardná“ (Tatarka, 1996, s. 26).

Literárna história zaznamenala premeny nielen autorskej dielne Dominika Tatarku, jeho zmýšľania o umení, ale aj nazeranie literárnej vedy na jeho členité vstupovanie do (národnej) kultúry. Jeho vystúpenie uchované ako Slovo do diskusie je závažným pohľadom do vnútra, teda do praxe a hodnôt literárneho života v prvom desaťročí po skončení druhej svetovej vojny, aby Tatarkova rola outsidera, už nielen z vôle dobovej literárnej kritiky, sa „upevnila“. Osudovým, osobným i javovým vyvrcholením i uzavretím sa v čase zvoleného i vnúteného, osvojeného a ubíjajúceho (osamelého, vytisnutého) outsiderstva Dominika Tatarku sú jeho samizdatové práce a Navrávačky.

Vydaním Navrávačiek (E. Štolbová, 2000) sa textovo ustáľuje rozkolísané samizdatové vydávanie či skôr šírenie výpovedí (záznam, rukopis, prepis, torzo) Dominika Tatarku (1913 – 1989) o čase a sebe od sedemdesiatych rokov tak, že sa jasne vytvárajú obrysy jeho nazerania na spoločnosť, kultúru, seba a hodnoty. Objektívne podmienky na vznik Navrávačiek, ktoré autorsky na vydanie opatrila a pripravila Eva Štolbová, sú všeobecne známe. Do knižného vydania sa dostalo dvadsať kapitol, ktoré sú označené za Navrávačky a sú kompozičným prostriedkom, ako zachovať čas, logiku výpovedí a problémové „hniezda“, akým sa v dialógu autorka Eva Štolbová a Dominik Tatarka pri viacerých príležitostiach a stretnutiach venovali, ale vždy s vedomým zámerom dokumentovať osobný názor a (empirické) poznanie D. Tatarku na ten či onen jav.

Spoločenský a osobný kontext Navrávačiek má svoj pôvab, všeličo sa už o ňom napísalo a mnohé sa zosúladiť so skutočnosťou. Podstatné azda ostáva to, čo sa v nahrávaných dialógoch ako mozaika utvára osobnosť, biografía a literárny portrét Dominika Tatarku na pozadí spoločenských a všeľudských procesov.

Kontext otázky (pôvodne všeobecné súvislosti) a kontext odpovede (sústredená empiria individuálnej skúsenosti a poznania) ako improvizovaného, ale ukáže sa, že zvoleným problémom vedome cieľeného dialógu na dohovorenú (improvizovanú, spontánnu) tému, ktorá vyhovuje tým, čo o nej hovoria, znamená v Navrávačkách E. Štolbovej z jej strany, lebo práve ona vyberá, formuluje a vyslovuje (témy, problémy, rozsah otázky, nalieha na vyčerpávajúcu odpoveď) otázku, ambíciu prostredníctvom jednotlivca (jednotlivosti dielne) zvýrazniť a objasniť rámcujúce súvislosti kultúrneho, literárnohistorického, druhového aj autorského chápania procesov v spoločnosti a umení, lebo chce pomenovať a objasniť pohyb človeka a prozaika, kultúrneho politika a publicistu, „normotvorného“ Dominika Tatarku tým Dominikom Tatarkom utiahnutým do ústrania, ktorý svoju situáciu v čase nav(h)rávania sám nazval ponížením a vyhnaniskom zo života do chudoby.

Napokon už Eva Štolbová, ktorá otázky voľne kladie ako zvedavá partnerka, čo už všeličo o tom, o čom sa hovorí aj vie, riadi rozhovor medzi nimi tak, že doceneňuje azda už „vtedy“ spoločenskú, kultúrnu a umeleckú perspektívu aj dosah výpovedí a odpovedí Dominika Tatarku, keď bude čas na to, aby sa preniesli do kontextu jeho autorskej dielne či národnej literatúry a aby sa dovtedy využívané súvislosti (v dejinách literatúry) doplnili, či sproblematizovali. Tento zámer podporuje kompozícia knižného vydania *Navrávačiek*, ale aj skutočnosť, že ten, kto kladie otázky sa neuspokojuje s odpoveďami, aké by sám označil už vo chvíli spontánnej výpovede za neúplné. Pritom je autorke *Navrávačiek* aj čitateľovi pomerne ľahké uvedomiť si zložitú, hoci reálnu ľudskú (choroba, vek) situáciu „hovoriaceho“ Dominika Tatarku. I tým, či aj preto vzniká pre čitateľa povinnosť dejinného ohraničenia a zvýraznenia kultúrnych, politických, osobných javov, o akých Dominik Tatarka hovorí, ich dotvárania do sémantických a kontextových celkov pre detail, ale i pre jeho nazerací postoj a výraz.

V *Navrávačkách* sa riadia otázky Evy Štolbovej osobným kľúčom zaujatia za istú situáciu, ba ukáže sa, že vyslovená otázka zaujme Dominika Tatarku iba, či až vtedy, keď sa ho osobne „dotýka“, možno sa to dá azda aj tak naznačiť, čo najtesnejšie. Mieru i spôsob exponovania Tatarkovho ega spôsobuje isto jeho vek, reálny čas „navrávania“, následky rokov inými vnútenej a osobne (vy)stupňovanej osamelosti, početné ľudské i osobné sklamaná, ale aj z jeho strany silnejúci záujem hovoriť o sebe, glorifikovať, až mystifikovať seba a svoje intímne dejiny. Dominik Tatarka sa pritom ale nevzdá žiadnej príležitosti, aby hovoriac o sebe, nehovoril o svojej tvorbe a filozofii, akú vyznáva pre seba, ľudstvo a umenia.

V *Navrávačkách* sa Tatarka opakovane vracia k rokom 1951 a 1953, keď aj jeho (ako bumerang) zasiahli kultúrno-politické dôsledky okolo obvinení a procesov s buržoáznymi nacionalistami („lebo som bol lepší prozaik asi ako oni“), čo aj po rokoch v ňom prežíva ako osobná mravná a ľudská ujma: „Ja nijakú nenávisť v srdci svojom nepestujem“ (Štolbová, 2000, s. 241, 275).

Túto časť jeho občianskeho i autorského života približujú v literárnej histórii viaceré podstatné materiály s hodnotou dokumentu, medzi nimi výrečne prehovorí priamočiaro vedený prejav o literatúre a jej autoroch, ktorý predniesol zástupca dobovej kultúrnej politiky na stretnutí slovenských spisovateľov komunistov alebo jednotlivé glosujúce prejavy venované druhovej skladbe slovenskej literatúry a literárneho života a nimi „inšpirované“ diskusné vystúpenia slovenských autorov, uverejňované v roku 1955 a 1956 v *Kultúrnom živote*. V Šefránkovom prejave sa ocitol Dominik Tatarka v tej skupine spisovateľov, ktorí boli pri zrode „novej“ slovenskej povojnovej literatúry a kultúry, ale v prvom povojnovom desaťročí sa podľa názoru strojcov dobovej kultúrnej politiky spoločne s Vladimírom Mináčom, Alexandrom Matuškom, Michalom Chorvátom aj inými odklonili témou, postavou a problémom svojich próz od smeru, akým vykročil v románe *Farská republika*. Dominik Tatarka reagoval na seba vnútenú rolu a z nej odvodenú spoločenskú aj tvorivú pozíciu outsidera Slovom do diskusie (*Kultúrny život* 1956: Tatarka, 1996, s. 18-23). Možno v čase vzniku *Navrávačiek* aj prekvapí po toľkých rokoch neoslabená sila a rezonancia Tatarkovej osobnej skúsenosti s mocou. Napokon jej prax od sedemdesiatych rokov žil a jeho dovolávanie sa osobnej pravdy už dávnejšie našlo svoju odpoveď vo zverejnených materiáloch spisovateľského zjazdu, ktoré publikoval *Kultúrny život* v rokoch 1955 a 1956, ale aj v rovnako známom referáte J. Šefránka. Na všeličo si v tejto súvislosti osobne, ale nie „naivne“, čo ju spájalo s literatúrou, jej tvorcami, so sebou, s „onou“ mocou v kultúre i spoločnosti, ale i s Tatarkom pripomenula Hana Ponická v *Lukavických zápiskoch* (1996).

Svojou intenzitou a návratnosťou sa vyrovnajú v rozhovoroch – záznamoch tejto udalosti len emotívne až mystizujúce návraty Dominika Tatarku do rodiska, k svojej rodine (matka, otec) a k dramatickému zážitku svojej mladej rodiny v *Povstaní* (smrť syna, zajatie). Len ako doplnok, myslíme na Štolbovej intuícii, že práve toto nahrávanie môže byť jednou z posledných výpovedí Dominika Tatarku o tých, či oných udalostiach, na ktoré sa opýtala, priviedlo do ich rozhovorov viacerých dobových činovníkov aj s ich občianskymi menami a Tatarkovými poznámkami osobného významu, s postrehmi, ktoré aj naďalej patria (pre svoju subjektivnosť) predovšetkým do jeho intímnych dejín.

Nazdávame sa, že iný význam a hodnotu majú otázky a odpovede, aké sa – ako keby išlo o pohľad z vrcholu horstva do doliny – vracajú k výpovedi: „Kto si? Roľník“ (s. 191), dovolávajú sa „triedneho

vedomia“ odvodeného z archetypu rodu Dominika Tatarku (s. 191), ožívujú nazeranie na vlastné literárne začiatky (Panna zázračnica, Prútené kreslá, s. 191-194), meditujú nad vzťahom autora a jeho diela, neobídu postoj voči poctivosti a pravdivosti rozprávaných príbehov (No ja som strašiak – Písачky, s. 129, vyznanie – môj hriech, s. 161, próza ako Ravelovo Bolero, s. 129), o autorskej technike (komplikované písanie, s. 240), svojom talente („živý, absolútne moderný“, s. 213), svojej téme (človek a príroda, vychádza z Teilharda de Chardina, s. 222) a svojej stratégii písania (vnútorná pravdivosť, poctivosť, vnútorná poctivosť spisovateľa, s. 89), napokon naznačujú vnútornú väzbu Dominika Tatarku na výtvarné umenie (s. 239).

Tatarka sa rád pohyboval po hrane. Pričasto seba označuje takto: „Ja som karpatský pastier, zbožňujem všetko, čo je pravé“ (s. 155), ale nedovolí spochybiť to, čo sám vyznáva za hodnotu svojho života: „Mohol som byť učiteľom ... (s. 173), „ja som bol talentovaný prozaik ako Milo Urban (s. 227), ale „Ja som teraz starý prozaik“ (s. 100).

Keď sa Tatarka v odpovediach dostáva k svojej kultúrnej genéze, dovoľáva sa Prírody, ľudovej kultúry, zbožných ľudí, ale aj božej obce.

Pred rokmi, ale pri inej príležitosti ju spresnil takto: „Obec božia je pre mňa takéto spoločenstvo slobodných občanov, ktorí majú rozhodujúce slovo vo svojej obci, ktorí za svoju obec cítia sa zodpovední po každej stránke, či za ľudský osud jednotlivcov a či celej obce. A svoju vlasť Slovensko i celú Československú republiku si predstavujem ako buničinu takýchto obcí.“

V odpovediach na otázky Evy Štolbovej sa Dominik Tatarka k malému národu vracia nielen cez región, v ktorom žije, ale aj cez jeho duchovnú a tvorivú silu: „Ta ja říkám, jeden takýto nějaký pisatel' alebo rozprávač jedného malého národa karpatského. (...). Smyslem malého národa je, ako všetko (...) obcovanie“ (s. 83). Tatarka hovorí o „divadle sveta“ (s. 84), ale myslí najskôr na literatúru, ktorá má prejavovať zmysel života (s. 121), má schopnosť byť hlbokým sebaopoznaním (s. 123) aj múdrosťou (s. 124). Tatarka však prekračuje svoje vízie za hranice literatúry a jej artistnosti, lebo ponúka svoje časové zistenie, možno kdesi postávajúce na okraji jeho božej obce: „že zmyslom literatúry nie je zobrazovať, ale spolčovať“ (s. 234). Sociologické chápanie času, priestoru, kultúry a spoločenstva božích ľudí vedie Tatarkove odpovede k látke umenia, k bolesti, k mysliteľskej hĺbke (s. 237), možno aj k príprave na pobádajúcu otázku, teda k ponuke: „čo by si mal napísať“ (s. 238).

Navrávačky v kontexte (familiárnych) otázok a (ego) odpovedí sú časovým a osudovým obrazom o človeku so silou a schopnosťou prozaika, o publicistovi s danosťami (kresťanského, mystického) mysliteľa, ktorý vo svojej človečenskej zraniteľnosti práve časom hovorí a hovorí: raz rapsodicky, inokedy usvedčujúco, ale po celý čas v tieni svojej (našej neodvolateľnej, preto spravodlivej) konečnosti: „musím zomrieť“ (s. 225).

Kontext otázok, ale predovšetkým kontext odpovedí sa nevyklučuje už aj preto, lebo poskytujú, ba vyžadujú si nové, iné, komorné čítanie prozaika Dominika Tatarku, aby sa porozumelo (večnému, robotnému) človeku v moderných dejinách a v ich hektických udalostiach neľútostného 20. storočia.

II.

V deväťdesiatych rokoch sa stala osobnosť Dominika Tatarku (1913 – 1989) v slovenskej kultúre spontánne objektom záujmu viacerých vykladačov azda aj preto, aby sa odhalila a objasnila „exotika“ jeho súkromného života v čase vnútornej, hoci vnútenej emigrácie, napokon jeho samizdatové texty sa postupne dostali do čitateľského „obehu“ prirodzeným spôsobom prostredníctvom časopisu alebo vo zverejnenej redakcii jeho partneriek. Aj jeho autorskému, mravnému i existenciálnemu gestu, či osudu sa dalo porozumieť najskôr tak, že sa hľadali priesecníky toho, čím slovenská kultúra a jej tvorca prechádzali po druhej svetovej vojne a akým spôsobom sa vzájomne zauzľovali vzťahy medzi autorom, jeho textom a spoločnosťou, hoci aj s dosahom do individuálnych životov tých, ktorí ju z rozličných nazeraní a subjektívnych postojov pôvodne pre potreby spoločnosti v povojnových rokoch „koncipovali“, a neskôr individuálne, znova na podnet zvonku, rozhodne „popierali“.

Občiansky postoj voči osobnosti Dominika Tatarku a záujem o neho od sedemdesiatych rokov (normalizačné obmedzenia a disidentské aktivity autora) po jeho smrť, zvlášť v prvej tretine deväťdesiatych rokov, nepodporil rovnaký záujem o jeho prozaickú tvorbu v širšej čitateľskej obci, ba k istému „rozčarovaniu“ dochádza práve medzi čitateľmi pri edičnom spracovaní a sprístupnení Tatarkových samizdatových textov s poznámkami, vysvetlivkami a doplnkami¹.

Popri samizdatových textoch sa vrátili v deväťdesiatych rokoch slovenské vydavateľstvá k prvotine V úzkosti hľadania (1997, doslov Milan Hamada: Básnik sujetu) a k Démonovi súhlasu (1991). Literárny život aktualizoval a intenzívne otváral „jav“ Dominik Tatarka vo viacerých súvislostiach. Za všetky možno zaujme práve odlišný generačný náhľad (rovesníci) i nadhľad (mladší), v ktorom však súzvučne vždy dominuje pohľad na hodnoty a vývinové „miesto“ prozaika v slovenskej literatúre 20. storočia.

Tenzia, na akú upozorňujú tí, ktorí sa naposledy vyrovnávali s textom a noetikou D. Tatarku, naráža na rozpornosť v jeho človečenskej podstate, ktorú sám Tatarka „vníma“, zjednodušuje až napokon výpoveďami o sebe, napríklad v súvislosti s povojnovými rokmi, vulgarizuje (aj verbálne) seba samého na pozadí času a premien, aké podstúpil, možno až inicioval práve v literárnom a kultúrnom kontexte (Eva Štolbová: Navrávačky, 2000).

Pri obnovenom vydaní pamfletu Démon súhlasu sa glosujúco vrátil k autorskému postu Dominika Tatarku jeho súčasník, Vladimír Mináč², a to tak, že zachytil dve vyústenia – a nielen Tatarkovho textu – v kontexte národnej literatúry a osobných dejín autora. V. Mináč za prvé vyústenie považuje efekt aktuálnosti Tatarkovho textu „vtedy“: „Súčasníci a účastníci vedia, aký je kryptogram Démona súhlasu, náročky a akoby naivne otvorený, ako sa dá esej čítať nielen ako vnútorná história, ale aj ako kapitola zo skutočných dejín slovenskej literatúry, ako sa tu otvára truhla plná mŕtvych kníh, mŕtvych čias a pachu mŕtvych autorov, tento text nie je len bojom o dušu a ducha, o omrvinku slobody, ale aj pre mňa nie veľmi vkusnou exhumáciou – veď ktorá exhumácia je vkusná?“ (Mináč – Podracká, 2000, s. 24-25), aby Mináč pokračoval ďalej, teraz už zameriavajúc sa na typológiu tvorcu, ktorý nech akokoľvek pátra po démonovi súhlasu, zmieta sa Tatarka po celý čas iba medzi jeho satelitmi – „strachom“, „súhlasom“, „dogmou“, pretože po celý (svoj ľudský) čas hľadá počiatky „moci“. Napokon sám jej prejavy (z obidvoch strán) dôverne pozná (Mináč – Podracká, 2000, s. 23): „Ak by sme chceli spoznať jeho skutočný vnútorný čas, všetky jeho duchovné súradnice, museli by sme si znova prečítať nielen Démona súhlasu, ale, a to veľmi pozorne, vetu za vetou, aj Farskú republiku, ktorá je úplným svedectvom o jeho prvej konverzii: je to nielen dôsledok pražsko-francúzskeho vzdelania, ale aj citového odporu voči cirkevnej uzavretej dogme, pred komunistickými execírkami boli katolícke execírky. Vnútorný Tatarkov príbeh je taký zložitý, tak zložito lomený, že ho len znalec môže použiť ako ideologický príklad alebo morálne stelivo“ (Mináč – Podracká, 2000, s. 25-26). Za druhé vyústenie na zorientovanie sa v občianskom a autorskom súkolesí D. Tatarku, teda „potom“, ba možno či znova aj „teraz“, považuje V. Mináč jeho neprekonateľné a neprekonané pohybovanie sa medzi „súhlasom“ a „pokušením“, „priznaním“ a „pokušením“, čo spôsobuje nielen jeho inklinovanie, od sedemdesiatych rokov nezakryto, ba až sebazáchovne, „k svojmu prabytiu“, ale aj k mystike viery a túžby, k pointe zovšeobecňujúceho porozumenia voči autorovi, pretože: „Tatarka bol človek lyrickej viery. Vždy keď sa predral, prežobral, prezajakal ku svojej podstate, bol rýdzi a krásny“ (Mináč – Podracká, 2000, s. 26).

Do európskeho kontextu zanáša genézu a vývin Tatarkovej autorskej dielne, jeho názory na filozofické a sociologické transformovanie vzťahu skutočnosti a umenia poľská slavistka Halina Janaszek-Ivaničková³. Ivaničková si všíma intenzitu a zotrvačnosť francúzskeho „školenia“ modernizmom v názoroch a próze Dominika Tatarku, ba spresňuje jeho filozofické inšpirácie ako Stirnerovsko-fuerbachovskú verziu existencializmu (s. 11). Prirodzene neobíde pritom ani paralelne prítomný dobový vplyv diela J. P. Sartra, A. Camusa a A. Malrauxa: „jakiś aspekt boski, ściśle bogoczwolowczy, transcendujący poza „tu i teraz“ i podkreślający trwanie gatunku ludzkiego w sztuce“ (Ivaničková, 2000, s. 11-12).

Z tvorby Dominika Tatarku sa do zosúladovania medzi ním a francúzskou modernou dostali jeho text *Proti démonom* (1968), ktoré Halina Ivaničková označuje za Tatarkovu koncepciu umenia

(Ivaničková, 2000, s. 12) a výber z kultúrnej publicistiky *Kultúra ako obcovanie* (1996), ten spresňuje, podľa poľskej autorky, jeho názory na národné a svetové umenie. Trauma vojny, štylizovanie sa do roly „pohrobkov po masakrovaných otcoch“ (s. 13) sprevádza D. Tatarku medzi tých, ktorí sa po druhej svetovej vojne rozhodnú pre ďalšie gesto a „po roku 1948 vystapili oficiálne z Kościola“ (Ivaničková, 2000, s. 13). Tatarka buduje svoju koncepciu umenia na jestvovaní „kultury pradawnych czlowiek“ a „kultury nowoczesnych cywilizacji“ (Ivaničková, 2000, s. 14), čo aj v jeho tvorbe vyústi v próze do tenzie na okraji javu a sna (Ivaničková, 2000, s. 15). Ivaničková vo vzťahu k európskej literatúre, na akú sa stáva „čujný“ práve Dominik Tatarka, upozorňuje na „ideu multikulturalizmu“ (Ivaničková, 2000, s. 17), kde spolupôsobí nielen inšpirácia kultúrnym „kultom“ rozličného civilizačného stupňa, ale aj idea nešťastia: „jakie czlowieka spotykaly i spotykać beda, podreślajac jej znaczenie magiczne i terapeutyczne“ (Ivaničková, 2000, s. 18).

To, čo Vladimír Mináč nazval vo vzťahu k osobnostnému a tvorivému gestu Dominika Tatarku: „našské, provinčné, maličké – veď o čo ide?“ (Mináč – Podracká, 2000, s. 24), rieši Valér Mikula⁴ dilógiou výrečného prepojenia a rovnakej „hodnoty“, keď uvažuje o spojenectve: „Tatarka alebo Démon pátosu.“ Mikulovo dôvodenie v prospech démona pátosu azda treba prijať aj ako jeho osobný a generačný odstup od javu Dominik Tatarka, ale isto aj ako spôsob, akým možno (v literárnohistorickom kontexte) vždy uvažovať o jeho individuálnom a autorskom „zachovaní vlastnej totožnosti“, o „mýtickom vedomí“ z „vízií a dezilúzií“ o tom, čo si Tatarka azda želal najväčšmi a o čom hovoril pričasto práve v samizdatových „textoch“, o „sebaopieraní“ a „sebautváraní“ tvorbou (Mikula, 1997).

Tatarkov sebazáchovný a znova sebautvárajúci, najčastejšie verbálny (magnetofónové záznamy) pohyb po osi sna a skutočnosti, pamäti a dokumentu, želaného a jestvujúceho, vlastne ide spravidla o otázky a odpovede, sa uskutočňuje s jasnou nadvládou času, predovšetkým uplyvajúceho osobného času, čo vkladá do Tatarkovho rozprávačského gesta aj márnivosť, nadradenosť či až infantilitu vlastného Ja voči verifikovateľnému spoločenskému a kultúrnemu prostrediu, v akom sa utváral a „uskutočňoval“ seba samého.

Pri akceptovaní gesta pátosu v Tatarkovom autorskom postoji voči svojej tvorbe, spomína sa jeho „dvojedinosť sveta (duch a zmysly), ale aj vedomé konštruovanie „inakosti“⁵ (Prušková, 1995, s. 13) ako následok vylúčenia Tatarku inými, ale i sebou samým, zo spoločenského celku naoktrojovaného, ale aj vlastnou vôľou vyhraňovaného izolovania sa a osamelosti myslenia, bytia i žitia (živorenia), do traumy zo starnutia, zhoršujúcej sa choroby, hnevu zo zneváženia a umlčania tými, čo majú práve moc, teda do stavov a prejavov úzkosti jednotlivca v nepriateľskom dave, ktorú sám paralyzuje a prekonáva kontaktom s (pôvodne náhodnou, cudzou, mystifikovanou) ženou⁶. Pritom toto raz naturalistické, ale aj erotické, či živelné gesto vzdoru voči životu iným životom zisťuje Zora Prušková už v Tatarkovej ranej tvorbe a naznačuje ho ako apoteózu ľudskej schopnosti „byť tu pre druhého“ bez nároku na manipuláciu a bez rizika sebamaniplácie⁷. Kým vzdor voči životu, čo mu bol vnútený, prejavuje voľným poddávaním sa príležitostnej fyzickej práci, vzdorovanie voči životu s tvárou času, so svojou (seba samého traumatizujúcou) tvárou starnúceho muža, rieši s plným nasadením, sústredením sa na slovo, vetu, reč, list, stretnutia, vyčkávaním a častými presunmi v priestore (cestovanie). Torzo, povýšené Tatarkom na individuálne gesto latentnej, zvonku vnútenej existenciálnej drámy, ktorú prijal, ale nevyrovnal sa s ňou práve pre svoj talent a potrebu tvoriť, presúva, možno aj odsúva D. Tatarka do mozaiky romantizujúcich, chvíľami mladíckych príbehov s takou obohranou platňou zo želaní, očakávaní, zavádzaní a osobných prehier.

Lenže i týmto občianskym a autorským postojom na hrane byť a žiť, chcieť a môcť, sa potvrdzuje Tatarkovo neprerušené zotrvávanie v dvoch svetoch, ktoré majú časový, akčný, estetický, emocionálny, personálny, hodnotový (...) výraz v jeho monológoch (so ženou), ale i v raných umeleckých textoch. Azda aj preto obстоjí názor o „interpersonálnej situácii“ v jeho próze i monológu, ale i prítomnosť „sémantického gesta“ a „sebazáchovného gesta“ (Prušková, 1995, s. 10) ako Tatarkových zástupcov v plynúcom (prírodnom) čase (Ja) a premenlivej (urbanizovanej) skutočnosti (Oni, Ona).

Dominik Tatarka si uvedomuje a zužitkúva vo svojej osobnej a autorskej stratégii tenziu „svojich“ dvoch (mužských) svetov aj ako kontrastný výraz lásky (syn, rodič, muž) a nelásky (manžel), ktorý udržiava pre seba i potenciálneho čitateľa vo vedomí ich ukončenosti, dopovedanosti (text) a neukončenosti, otvorenosti (bytie) napríklad aj gestom svojej erotickej naivnosti (erotika, sex starého muža), čím až groteskne (aj voči sebe samému) uchováva ilúziu ich osobitosti, neopakovateľnosti až osudovosti (mystifikovaná žena v listoch, na cestách za ňou).

Prechýlenie sa z romantického gesta do skutočnosti sa v Tatarkových samizdatových „listoch“ a „písáčkách“ či „navrávačkách“ uskutoční skokom, mimochodom a neočakávane kruto ako následok (mužského) poznania (únavy, neuspokojenia, vyčerpania a klišé emócie aj erotiky): „Mala by si sa šetriť. Musíš veľa jest' a odpočívať. Iste sa zotavíš. No, ja už radšej pôjdem (...). Z okna vidím, ako si ťa odvádza neznáma slečna prudko sa zvažujúcou ulicou Palisád. Vaše siluety, dôverne zavesené do seba, pohlcuje všeobjímajúca novembrová hmla“ (Podlípna, 1993, s. 286).

Pohyb medzi vnútenou (spoločenskou: „ušťvali ma“, „vyhľadovali ma“, „podrazili“, „odsúdili do ponížujúcej prázdnoty a nečinnosti, do chudoby“: Oni) skutočnosťou (od sedemdesiatych rokov) a medzi vytvorenou (erotika, emócie, sex, vzťahy: Ja) predstavou o svojej „novej“, hoci latentnej, sebou samým riadenej prítomnosti („iba snívať“), má opäť D. Tatarkom vyčlenený priestor z gesta. Pri využití jedného z nich ide o jednostranne podporovanú, paradoxne vedomú ilúziu hry (so zámenou a bez jasných pravidiel) vo vzťahu „cudzieho“ muž a „cudzej“ ženy, ktorý je určovaný výlučne prírodným podobenstvom na sex, na obeť a obetovaného: „Terencia, vo mne zostane až do konca, že si to spontánne urobila. Práve preto je tvoje gesto pre mňa večnou slávou poddaných“ (Podlípna, 1993, s. 235). V Tatarkovej sústredenosti na seba samého sa garde v tej istej hre (na život v ústraní) a za tých istých podmienok (proti všetkým a za svoje Ja) obratom zmení, keď sa Terencia dozvie: „Miláčik, ja viem, že je v živote ťažké zostať verný čomusi (napríklad svojmu gestu), veď iba raz, a aj to len na chvíľu, sme inšpirovaní, preto až nepríčetne žiarim“ (Podlípna, 1993, s. 235).

Tatarkova vytisnutosť od sedemdesiatych rokov na okraj skutočnosti sa stáva nielen latentnou (osobnostnou, autorskou) traumou, v ktorej často obranne aj apelatívne pripomína svoju tvorivosť, tvorbu, talent, významnosť v národnej literatúre (Listy do večnosti, Navrávačky), ale aj obsahy „svojich“ javov vo význame „jeho“ hodnôt s univerzálnym presahom za jeho bytie, keď sa vracia k životu, smrti, duši, telu, božej obci, slobode, písaniu, ľudovej kultúre, utópiám o civilizovanom človeku, aby ponúkol paradox, aký si možno ani neželal: „(...) pre mňa nie sú dôležité iba slová“ (Podlípna, 1993, s. 250). Najskôr ide o jedno z intímnych a nevážnych, spontánne zrodených gest, pretože aj v tejto súvislosti presvedčivejšie znie jeho predsavzatie z tých istých „dní“, keď plánoval: „možno aj čosi napíšem, jednu alebo dve veci na tému moji súčasníci. (...). Možno sa mi podarí čosi napísať (...). Písať, hoci sa mi ani veľmi nechce, lebo som lenivý, protivný egoista, odporný a dráždivý starý cap. Naozaj len odťat' hlavu a zakopat“ (Podlípna, 1993, s. 88).

Situácie aj motivácie na zdroj a účinkovanie subjektívneho gesta konkrétneho človeka bývajú podmienené a ohraničené všeličím, čo pri ich účinkovaní (normatívne či náhodné) spolupôsobí. Aj ony napokon dokážu v reálnych kontextoch (dejiny, umenie, literatúra, filozofia, poznanie, kultúra) ilustrovať, rekonštruovať a ustáliť povrchový (vzopretie sa Ja moci) a podpovrchový (zneuctenie, paralyzovanie Ja mocou i sebou samým) postup i deštrukciu sebatpotvrdzovania i sebaopierania subjektu, čo živí vedomie svojej inakosti aj gestami (osebe) Ja, aby sa „rozbíjal“ na archetypovosti nástrojov života ako neopakujúcej sa príležitosti pre (svoje) Ja.

Literatúra

¹ Za všetky vyberáme tieto tituly:

Dominik Tatarka: *Kultúra ako obcovanie*. Výber z úvah. Editorka P. Bombíková. 1. vydanie. Bratislava : Nadácia Milana Šimečku, 1996.

Erika Podlípna: *Koláž (pocta Dominikovi Tatarkovi)*. 1. vyd. Bratislava : Fragment, 1993.

- Eva Štolbová: Navrávačky s Dominikom Tatarkom. Editorsky pripravil N. Gašaj, na poznámkach a vysvetlivkách spolupracoval V. Petrík. 1. vyd. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2000.
- ² MINÁČ, V., PODRACKÁ, D.: *Paradiso*. 1. vydanie. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 1998, s. 21-26.
- ³ JANASZEK-IVANIČKOVÁ, H.: *Kultura ako gród nasz najmocniejszy*. (Dominik Tatarka a André Malraux). In: *Slowacja w obliczu Europy. Sonda. Materiały z konferencji naukowej pod redakcją H. Janaszek-Ivaničkovej*. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2000, s. 11-23.
- ⁴ MIKULA, V.: *Od baroku k postmoderne*. 1. vydanie. Levice : L. C. A, 1997, s. 105-113.
- ⁵ PRUŠKOVÁ, Z.: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu)*. 1. vydanie. Bratislava : PROXY, 1995.
- ⁶ PETRÍK, V.: *Desaťročie nádejí a pochybností*. 1. vydanie. Bratislava: Kalligram 2000. Kapitola *Vzt'ah muža a ženy v Tatarkovom diele*, s. 98-103.
- ⁷ PRUŠKOVÁ, Z.: *Keď si tak spomeniem na šesťdesiate roky... (niekoľko pohľadov na súčasnú slovenskú prózu)*. 1. vydanie. Bratislava : PROXY, 1995, s. 12.

OUTSIDERI V PROZAICKÉ TVORBĚ FRANTIŠKA GELLNERA

Ivana Gejgušová

Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Česká republika

Abstract:

*In the contribution named **Outsiders in the František Gellner's Short Stories** the author deals with the outsider experience in the author's private life and in his poetry and prosaic works. Gellner systematically stylized himself into the position of an individual who is a perpetual outcast, a being who is a loser in his profession, a man from periphery. Similar figures of outsiders appear in Gellner's lyrical poetry and short stories written in the years 1911 to 1914. The contribution includes an analysis of the short story named "Nečásek, the Suicide", in which the author describes the situation in the Austrian-Hungarian army, especially the harassment leading to the suicide of the unpopular soldier. The author states that the Gellner's personal stylization and the image of outsiders in his works express his critical attitudes to the society at the turn of the 19th and 20th centuries.*

František Gellner patří mezi nejvýznamnější představitele generace anarchistických buřičů, pro něž je typické prostupování osobního života autora a umělecké tvorby. Výrazná realizace této tendence v Gellnerově tvorbě vedla ke konstatování, že pro jeho poezii je příznačný až zpovědní charakter veršů a že básník „*pojímá ve své poezii svět jako jakési jeviště svého osudu*“ (Svozil, 1980, s. 195). Také Gellnerovo prozaické dílo vykazuje pevné sepětí s životní zkušeností umělce, inspirační zdroje můžeme nalézat v dobovém dění, v událostech, které ovlivnily i osudy autorovy širší rodiny, jejich využití v tvorbě není cílem, ale stává se prostředkem k osobitému zobrazení existence jedince na prahu 20. století. I zkoumaný fenomén outsiderství se tedy ve shodě s předchozím tvrzením projevuje jak v životě autora, tak v jeho tvorbě. Naším cílem je však stále sledovat někdy rozostřenou hranici mezi vnětextovými podobami outsiderství spojenými s autorem a mezi zobrazením daného jevu v jeho umělecké tvorbě.

Židovský původ předurčil Gellnera k poznání vnějšího outsiderství, současně se sám záměrně stylizoval do podoby vydědence, prostopášníka, cynického hédonisty a vnitřním outsiderstvím, soustavným, trvalým pěstováním své jinakosti, manifestoval odstup od společnosti, k níž zaujímal kritický, nesouhlasný postoj. Nejen události celospolečenského významu a dopadu dávaly Gellnerovi poznat, co přináší život jedince vyobcovaného na periferii. Z autorova mikrosvěta vyberme alespoň vzpomínky jeho spolužáků, zvláště Josefa Macha, na dobu gymnaziálních studií. S odstupem času už asi úsměvně vyznívá Machovo vzpomínání na katechetu Pršalu, který se snažil studenty přesvědčit, že by se měli distancovat od svého židovského spolužáka. Gellner si velmi brzy vytvořil speciální způsob obrany, její podstatou byl inteligentní vtíp, zesměšňující útok, nevázaná recese. Např. na projevovanou averzi třídního učitele Hobla, profesora řečtiny, reagoval tvrzením, že třídní spolu s ředitelem ústavu vymysleli řeckou gramatiku a po večerech sepsali Iliadu, aby měli čím mučit své žáky. Údajně byla Gellnerova argumentace tak přesvědčivá, že část třídy jeho tvrzení uvěřila.

Nejvýznamnější část Gellnerovy tvorby představuje lyrika, tou se Gellner podle A. Nováka zařadil „*v ústech šosáků*“ (1926, s. 9) mezi prokleté básníky a současně třemi svazky lyrické poezie, sbírkami *Po nás ať přijde potopa*, *Radosti života* a posmrtně vydanou sbírkou *Nové verše*, mezi lyriky z boží milosti a vydobyl si trvalé místo v českém literárním kánonu minimálně 20. století. Gellnerova lyrika je jednou z nejotevřenějších zpovědí o mladické deziluzi, sdělením o prožitcích člověka, „*který hledí přímo do tváře tragické podstatě lidského bytí a nenalbává si, že by jakákoli naděje měla jinou než relativní platnost*“ (Červenka, 1991, s. 67) Gellnerův lyrický subjekt je proto zákonitě outsider v pravém slova smyslu, bytost trvale nezakotvená, nespokojená, utíkající před nedostatky světa a zvláště před sebou samým, věčný Ahasvér, odsouzený k neradostné, zraňující existenci. Gellnerovou lyrikou procházejí i další jedinci téhož osudu,

ženy z nejnižších společenských vrstev, ženy ulice, které jsou pevnou součástí světa, v němž se lyrický subjekt pohybuje trvale osamocen bez naděje, víry a bez možnosti navázat pevné, kvalitní mezilidské vztahy. Jejich setkání jsou letmá a pomíjivá, stejná jsou i na svou dobu nezvykle otevřeně zobrazená spojení erotická. Ženy z okraje společnosti, s nimiž lyrický subjekt tráví chvílky v objetí ve skrytých zákoutích města nebo v pochybných hodinových hotelích, nemají většinou jméno, ani tvář, jen tělo, náruč a klín, jsou však zobrazeny s nutnou dávkou něhy, lyrický subjekt vůči nim pociťuje intenzivní prožitek vděku za hřejivou náruč v okamžicích roztoužení nebo hlubokého smutku. Dokáže soucítit s jejich osudem, se šokující bídou.

Gellnerovy povídky, stojící povětšinou na okraji zájmu odborné, nakladatelské i čtenářské obce, vznikaly v závěrečné etapě jeho umělecké tvorby, v tzv. moravském období, v letech 1911 až 1914, kdy umělec našel uplatnění v brněnské redakci Lidových novin. Jde o zhruba 50 textů, zachycujících prostředí českého maloměsta a středostavovských domácností. Promyšleným využitím časoprostoru v nich autor opakovaně navozuje pocit ubíjející malosti a stísněnosti, vyslovuje přesvědčení, že v prostředí konzervativního maloměsta, v němž se téměř zastavil čas a každá změna je předem odmítnuta, se realizují lidské životy ve stereotypních, nepřírodných cyklech, životy až nápadně si podobné a neměnicí se ani střídáním generací.

Výrazné zastoupení outsiderů, jimž věnujeme hlavní pozornost, najdeme v nepříliš početné skupině povídek s židovskou tematikou, při jejich vzniku autor využil vlastní prožitky, získané životní zkušenosti i to, co bychom mohli označit jako paměť rodiny, generace a národa. Texty vykazují autorovy hluboké znalosti křesťanské i židovské dějepisy, odkazují k významným historickým událostem, které v sobě zrcadlí nejednoduché vztahy mezi židovskou minoritou a majoritou v českém prostředí, vykazují nejednou až znaky dokumentu, současně si povídky tohoto tematického zaměření udržují vysokou uměleckou kvalitu. Zkušenost žijících členů Gellnerovy širší rodiny sahala až do poloviny 19. století, do doby, kdy postupně docházelo k zásadním změnám v postavení Židů. Onen proces odstartovalo už vydání tolerančního patentu, přijetí na něho navazujících doprovodných nařízení a výsledky revoluce v roce 1848. Proces završilo deklarování občanské rovnosti židovského obyvatelstva v ústavě z roku 1867. Nejen pomyslné otevření židovských ghett vedlo k proměně židovské komunity, např. v jejím vztahu k víře a náboženským rituálům, jak to Gellner zobrazil v povídce Starosta náboženské obce, inspirované osudy autorova dědečka Ezechiela Fischla. V dalších povídkách autor vykreslil svět drobných židovských obchodníků a jejich rodin, nastiňoval obtížnost asimilace židovského obyvatelstva s křesťanskou majoritou. Vnímá tento proces jako pohyb dvěma směry, do něhož se musí zapojit obě strany, tedy minorita, ale stejně tak majorita. Hlavní problém procesu asimilace neviděl ani tak v židovském obyvatelstvu, neboť k výraznému přizpůsobování životnímu stylu majority byli židovští obchodníci a podnikatelé vedeni zcela pragmatickými cíli – přizpůsobení se většině mělo zvyšovat vzájemnou důvěru mezi majoritou a minoritou a posilovat rozvoj podnikání a obchodu. Výraznější problémy spojoval Gellner s českou majoritní společností, neboť ta asimilační tendence židovského obyvatelstva vnímá jako samozřejmou nutnost, ale současně stále bedlivě střeží hranici mezi oběma světy a příslušnost jedinců k nim, využívá každý možný podnět k tomu, aby i při případném pochybení jedince odsoudila celek, aby se na základě ničím nepodloženého přesvědčení o své mravní převaze nad minoritu povznesla a vykážala židovstvo ze svého středu. Tyto Gellnerovy postoje ovlivňovaly mnohé události, nejsilněji asi tzv. hilsneriáda a následná vzedmutá vlna antisemitismu, jejíž prvé dějství se odehrálo na jaře roku 1899, v roce Gellnerovy maturity, a pravděpodobně ovlivnilo v jeho rozhodnutí odejít za studii do Vídně.

V povídkové tvorbě Fr. Gellnera nalezneme ještě další podoby outsiderů, pominout bychom neměli zvláště text inspirovaný autorovou osobní zkušeností s rakousko-uherskou armádou a s její mašinérií – povídku Sebevrah Nečásek.

Patří k okruhu textů zobrazujících tragické osudy hrdinů, autor v nich usiluje o autentičnost a věrohodnost příběhu, ale současně se brání tomu, aby zobrazený příběh působil srdceryvně a sentimentálně. Text má mít podobu jakoby objektivního sdělení, k němuž musí recipient zaujmout

stanovisko sám. Zámerné se v textech uplatňuje přímý vypravěč, neboť využitá ich-forma napomáhá požadované autentičnosti a věrohodnosti příběhu, přímý vypravěč se stává postavou díla, které další postava sděluje svůj životní příběh nebo líčí osudy jiných hrdinů. Přímý vypravěč tak ve shodě s názorem M. Červenky (1992, s. 106) zosobňuje a naplňuje literární funkci pozorovatele, pro něhož je typické, že je vybaven vysokou mírou vnímavosti, důvěryhodnosti a současně s tím také odpovídající mírou bezmoci nebo neschopnosti jakýmkoli způsobem zasahovat do sdělovaného běhu věcí. M. Červenka (1991, s. 52) také v souvislosti s lyrickou tvorbou Fr. Gellnera upozornil na zobrazování zážitků v podobě vzpomínek a na jejich dvoustupňové využití, do vstupní vzpomínky je vkládána vzpomínka další, časově ještě vzdálenější, tak je manifestován časový i emocionální odstup od reprodukováných událostí. Tohoto postupu však Gellner nevyužíval jen v lyrice, ale také v prozaické tvorbě. V povídce Sebevrah Nečásek je výchozí vzpomínkou zobrazení vypravěčova narukování a do této vstupní rámcové situace je vloženo desátníkovy vzpomínání na Nečáskovu sebevraždu. Na rozdíl od lyrických básní volil Gellner v případě povídek v jejich závěru návrat do výchozí vypravěčské situace, tím posílil kompoziční sevřenost textu.

V úvodních pasážích povídky přímý vypravěč stručně seznamuje s okolnostmi, za nichž byl povolán ke cvičení ve zbrani. Následující čtyři týdny má strávit spolu se starými mazáky ve skladu a čas si krátí vyprávěním. Námětem jednoho z hovorů mezi vypravěčem a desátníkem se stává hejtman Knauer. Desátník o něm hovoří jako o „našem dědkovi“ a upřesňuje, že „je to hodný člověk, ale má smůlu. Co tu jsem, už se mu dva zabil.“ (Gellner, 1914, s. 16) Informace o sebevraždách vojáků vypravěče zaujmou a desátník mu líčí příběh vojína Nečáska, s nímž se osobně v kasárnách setkal. Na Nečáska si pamatuje jako na nemotorného mladíka, kterému činil vojenský výcvik potíže. Také jeho vzhled nevzbuzoval sympatie: „měl dlouhé, velké ruce jako opice a obličej jako z hlíny“, neuměl se svým okolím navázat kontakt: „Nemluva, ani za halíř vtípu...Kdyby byl se kluk tomu aspoň smál, byl by měl vybráno. Ale byl to takový prosím-tě-strč-do-mne.“ (Tamtéž, s. 18-19) To vše vyvolává nelibost nadřízených i ostatních vojáků, kteří spolu s Nečáskem doplácí na nespokojenost a případný vztek velitelů. Ale desátník to smírně komentuje: „No, dnes to nechodí na vojně jako kdysi, hlavy nikomu neutrhnou, ubodit nikdo nesmí a nadávat vlastně taky ne. Ale nemůže nikdo od nás žádat, abychom zacházeli s lidmi jako guvernanky.“ (Tamtéž, s. 17)

Následující text tvoří volně za sebou řazené promluvy, odlišené využitými jazykovými prostředky, které pronášejí rozmanití mluvčí, jejich adresátem je Nečásek a jejich obsah tvoří nevybíravé slovní útoky vůči vojínovi. Z rozhořčených promluv nadřízených se např. dovídáme, že po jednom z konfliktů je Nečáskovi zakázáno přijmout návštěvu – děvče, které s ním čeká dítě. Dívčino těhotenství se stává záminkou k zesměšňujícím slovním útokům, v nichž ostatní vojáci zpochybňují Nečáskovo otcovství a vysmívají se jeho neschopnosti užívat si tělesných slastí bez následků. Po dalším konfliktu hrozí hejtman Nečáskovi exemplárním trestem apod. Brzy poté se vojáci dozvídají, že se Nečásek utopil u jezu, jeho pohřbu se zúčastňuje jen otec, který „nebrečel, chtěl jen, aby mu dali jeho civilní šaty.“ (Tamtéž, s. 21)

Desátník Nečáskovo řešení situace hodnotí jako slabost, když v úplném závěru povídky konstatuje: „To víte, jsou lidé, jednoho dne si řeknou, že to nevydrží, a je s nimi konec. Ale kdo chce, přelouská všechno. Nevydrželi jsme to my? A hleďte, už to nebude tak dlouho trvat, jako to trvalo. A pak s bobem, kasárny!... Ach, jen co tu budou aspoň vánoce!“ (Tamtéž, s. 21) Působivost textu je umocňována tím, že desátník vypravující Nečáskův příběh stojí jednoznačně na straně důstojníků a hejtmana, který je údajně „dobrák, jakých je málo“. (Tamtéž, s. 20) Postava desátníka plní funkci prožívajícího já a právě jeho smířlivý postoj k armádní mašinérii má tendenci recipienta provokovat. Vysoká míra sugestivity a s tím spojená autentičnost posiluje svědectví o tragickém osudu řadového vojáka. Přímý vypravěč nehodnotí Nečáskův osud, nevyslovuje se k němu, ale právě proto vnímá recipient rozpor mezi tím, jaké postoje zaujímá k příběhu postava vyprávěcího desátníka, on sám nebo jaké předpokládá u vypravěče. Připomeňme ještě, že Fr. Buriánek nalézal v tvorbě buřičů „ironický akord švejkovské vojenské oddanosti,“ (Buriánek, 1985, s. 100) kterou definoval jako schopnost vyjádřit nenávisť k projevům bezbřehé poslušnosti, loajality, oddanosti a pohrdání jimi. Např. ve Šrámkových básních ze sbírky Modrý a rudý ironizuje projevy loajality a tím odhaluje její falešnost a pouhé předstírání sám lyrický subjekt. V Gellnerově textu je zobrazena

desátnikova lojalita jako upřímně prožívaná, pocity pohrdání s bezmeznou oddaností armádním systémem zdeformovaného jedince se mohou realizovat až mimo text, v prožitcích recipienta.

V Gellnerově tvorbě zaujímá tematika outsiderů ne nepodstatný prostor, autor opakovaně vyjadřuje pocit sounáležitosti s nimi, nebrání se soucitu a s těmi, kdož mají tendenci z jiných outsiderů činit nebo jejich vyrazenost posilovat, si vyřizuje účty typicky gellnerovsky – zesměšňujícím útokem, vtípem, groteskním šklebem. Gellnerova celoživotní outsiderská stylizace i umělecké zobrazení fenoménu outsiderství jsou shodně motivovány kritickým pohledem na společnost počátku 20. století.

Literatúra

- BURIÁNEK, František. 1985. *Z literárněvědných studií*. Praha : Československý spisovatel, 1985. 217 s.
- ČERVENKA, Miroslav. 1966. *Symboly, písně a mýty. Studie o proměnách českého lyrického slohu na přelomu století*. Praha : Československý spisovatel, 1966. 173 s.
- ČERVENKA, Miroslav. 1991. Lyrika Františka Gellnera. In: *Styl a význam*. Praha : Československý spisovatel, 1991. 274 s.
- ČERVENKA, Miroslav. 1992. *Významová výstavba literárního díla*. Praha : Univerzita Karlova, 1992. 155 s.
- GEJGUŠOVÁ, IVANA. 2004. Prózy Fr. Gellnera. In: *Perla v hrubé kazajce. Sborník příspěvků z konference věnované drobné české próze druhé poloviny 19. století*. Klatovy : Městská knihovna v Klatovech, 2004, s. 107-112. ISBN80-239-5468-7
- GEJGUŠOVÁ, Ivana. 2006. Realita a fikce v drobné próze Fr. Gellnera. In: *Analytické sondy do textu 2*. Banská Bystrica : FF UMB, 2006, s. 302-306. ISBN 80-8083-184-X
- GELLNER, František. 1926. *Básně. Spisy Fr. Gellnera. Díl I*. Praha : Fr. Borový, 1926. 401 s.
- GELLNER, František. 1914. *Cesta do hor a jiné povídky*. Jihlava : Nakl. O. Kypra, 1914. 146 s.
- GELLNER, František. 1927. *Povídky a satiry. Spisy Fr. Gellnera. Díl II*. Praha : Fr. Borový, 1927. 410 s.
- GELLNER, František. 1928. *Přítav manželství, Potulný národ, Feuilletony. Spisy Fr. Gellnera. Díl III*. Praha : Fr. Borový, 1928. 451 s.
- NOVÁK, Arne. 1926. Básnický odkaz Františka Gellnera. In: *Lidové noviny*, roč. XXXIV, 24. 10. 1926, s. 9.
- SVOZIL, Bohuslav. 1980. Doslov. In: Gellner, František: *Verše*. Praha : Československý spisovatel, 1980, s.187-199.

JONÁŠ ZÁBORSKÝ – VSTÚPENIE KRISTA DO RAJA

Anna Kobylińska

Instytut Slawistyki Zachodniej i Południowej, Uniwersytet Warszawski, Polska

Abstract:

*The article points out the work titled **Vstúpenie Krista do raja** may be interpreted as the writer's personal reaction to the critics' attacks aimed at his literary output. Reconstruction of the ideological concept of the piece places the literary portrait of Záborský in a dispute between the Hellenists and the Hebraists (the Classicists and the Romantics) that still accompanies European culture.*

O Jonášovi Záborskóm sa zvykne hovoriť ako o kontroverznom outsiderovi vo vtedajšom slovenskom literárnom svete, možno o ňom hovoriť aj ako o najradikálnejšej osobe v celom 19. storočí. Zdôrazňuje sa jeho opozitný postoj voči záväzným trendom tej doby. Nechcela by som na tomto mieste uvádzať fakty z jeho duševnej biografie na potvrdenie fámy outsiderstva. Zaujímavú perspektívu otvára umiestnenie jeho tvorivej osobnosti na línii sporu medzi dvoma – ako nás presviedčajú historici tejto idey – odvekými nezhodnými svetonázorovými náhľadmi v dejinnom priestore a to: helénskom a hebrejskom. Podľa revizionistov romantizmu, obdobie sporu medzi romantikami a klasikmi je založené na tomto konflikte (Bielik-Robson, 2004, s. 33). Zdá sa to byť práve Záborský, v osobe a diele ktorého sa zoskupili tieto dve idey, aj keď tento proces prebiehal nejako ex post v podobe do istej miery zámienkového sporu o Žehry.

Svetonázorové apórie, ktorými je poznačená celá tvorba Záborského, naznačujú jeho osud outsidera. Outsiderstvo, v nie menšej miere ako dôsledok vylúčenia, je jeho vlastným rozhodnutím. Symbolicky sa to prejavilo v Predmluve k Faustiáde. Spisovateľ si v nej nasadil s ľúbosťou masku outsidera preto, aby sa v istom zmysle vyrovnal s faktom vylúčenia, a tým spôsobom dokonal akúsi rituálnu pomstu na oponentoch, „bande štúrovcov a hurbanovcov”. Uvedomelo používam triviálny jazyk opisu konfliktu spisovateľa s jeho súčasníkmi, nazdávam sa, že sú to fakty všeobecne známe a nie je nutné ich bližšie vysvetľovať a objektívnejšie prezentovať. Chcem prostredníctvom toho obrátiť pozornosť na nie vždy na prvý pohľad zreteľné motivácie takejto eskapistckej postavy. Outsiderom je nielen ten, kto zostal vylúčený mimo určitú spoločnosť, lebo sa jej nevedel prispôbiť, ale aj ten – a to predovšetkým – kto z faktu existencie mimo skupinu, často na základe autonómneho rozhodnutia, čerpá z tohto faktu svojrázny druh satisfakcie. Prípád Záborského, zdá sa mi, je prípad spisovateľa, ktorý – preto, aby zachránil sám v sebe pocit spisovateľskej a ľudskej dôstojnosti – sa tomuto vylúčeniu podriadil a urobil z toho svoje umelecké krédo.

Dovolím si použiť analógiu s poľským spisovateľom, ktorého tvorba sa tak isto vymyká estetickým kánonom určeným epochou romantizmu – ide o Alexandra Fredra. Popredný poľský literárny kritik výstižne postrehol, že umelecká mlčanlivosť Fredryho („história zlámania pera“) po ukázaní sa kritických hlasov, po literárnej hádke, v niečom pripomína spor o Žehry, bola vlastne druhom rafinovanej pomsty na osobe kritika. Harakiri spáchanom cez autora, ako protest kritika (Boy-Żeleński, 1953, s. 37). Element pomsty na oponentoch, ktorý sa vracia vďaka ostrii irónie v tvorbe Záborského Faustiády, mal na samom začiatku rovnaký autorský zámer ako u Fredryho – malo to byť umelecké mlčanie. Po roku 1851 sa Záborský sústredil na žurnalistiku a po roku 1853, v čase svojho splendid isolation v Župčanoch, sa rozhodol pre úplné mlčanie. Ak by sme mali dôverovať slovám autora, predsavzatia dodržal do posledných mesiacov roku 1858. Potom nastúpil prelom.

Literárne pátranie po genéze diela *Vstúpenie Krista do raja* vedie k názorom, že išlo o prvý text napísaný po mnohoročnom mlčaní a rokoch „pekelných” samoty. Zo Záborského korešpondencie vyplýva, že vznikol v mimoriadne krátkom období, v priebehu niekoľkých mesiacov, alebo priamo

týždňov. Keď si uvedomíme rozsah diela – na epos sa skladá z 25. oddechov (vo variante rukopisu z roku 1871 je to vyše 230 strán) –, zdá sa to až nepravdepodobné. Niet dôvodov na to, aby sme mohli pochybovať, že autor hovorí pravdu, lebo sám sa priznáva k prekvapeniu nad tempom práce. Nedá sa vylúčiť, a v svetle korešpondencie je také podozrenie možné, že spisovateľ mnohé roky nad dielom rozmýšľal, svedomite odkladal spísanie pripraveného konceptu. V kontexte témy diela ako aj kňazskej profesie Záborského, by sme nemali vylúčiť aj mystickú provenienciu diela, svojrázneho „listu z neba“, najmä ak sa v samom texte dajú nájsť trópy, ktoré poukazujú na tajomstvo zjavenia, ktoré autor využíva. (Je to komplikovaný problém, ktorý nechcem na tomto mieste riešiť, len naň upozorniť.)

Čítanie diela môže byť redukujúce, keď sa naň budeme pozerat' len ako na istým umeleckým kódom predstavený príbeh. Spôsob odčítania sa radikálne mení, keď sa pozrieme na text ako na prezentáciu určitého filozofického systému, zamotaného do teologických otázok. Záborský v ňom dokonal autorskú interpretáciu Bible: jej korektúry a doplnenia, podriadenia „zjaveného obsahu“ vlastným predstavám o kozmogenéze či antropogenéze. Svojoľná korektúra (čiže heréza) sa dotýka aj súdu, utrpenia a smrti Božieho Syna na kríži, čo je mimoriadne dôležité – spisovateľ mlčí na tému tajomstva vzkriesenia, údajnú možnosť vzkriesenia tela (matérie) chcel tým spôsobom poprieť. Zvláštnou otázkou je záhada vtelenia samého Boha, čo má v súvislosti s náturou matérie rozhodujúci význam.

Epos Vstúpenie Krista do raja, keď sa naň pozrieme v kontexte polemiky tykajúcej sa sporu o Žehry, čiže hmatateľnej príčiny-zámienky outsiderstva spisovateľa, je hrdým potvrdením, ktoré sa zakladá na antickom duchu ideových deklarácií. Vzďaľujem sa od papagájovania etikety „anachronického klasicizmu“. Podľa mňa Záborského zväzky s romantizmom sú oveľa silnejšie, ako sa zdá na prvý pohľad, aj keď sa zakladajú na negatívnej paradigme. Prenikavú revíziu romantického svetonázoru dokonal predsa vo Faustiáde, kde zručne využil tróp ironie. Na dielo sa dá pozerat' ako na apogeum expresivity opretej na hebrejskom (romantickom) dahvar (Bielik-Robson, 2004, s. 37).

Jedna možnosť skúmania spočíva v mystickom kontexte, len zdanlivo založenom na ráde, ktorý určuje logos. V diele Vstúpenie Krista do raja Záborský radikálne udržiava priaznivý postoj voči antickému dedičstvu. Kráča v šľapajach Pseudo-Dionizego a snaží sa o riskantnú syntézu kresťanstva s antickým dedičstvom nielen cez synkretickú topiku, ale aj v sémanticky závažnej snahe presvedčiť Helénov, aby prešli na Kristovu stranu. V symbolickej vrstve diela úlohu presvedčania Sokrata, Pytagora a ostatných má splniť anjel Uriel na príkaz Ducha Svätého. Sila presvedčivosti Uriela sa koncepcne zakladá na využití manipulácie s temporálnou perspektívou: Helénov k akceptovaniu zmeny, akú na pláne dejín načrtlo kresťanstvo, presvedčilo poukázanie na ľudskú vládu nad matériou v budúcnosti. Prejavom toho je rozkvet vedy a umenia – možný len preto, že ľudskosť, a predovšetkým Boh-Otec, prijal obeť Božieho Syna a duše zahynutých Helénov spolu so Synom, ktorý sa vrátil k Otcovi a usídlil sa na nebesiach. Vízia Uriela spolu s komentárom, ktorý pomenuje a riadi ľudské artefakty, sú druhom syntézy expresie opretej na princípe logosu a expresie typu dahvar. Iba ich spojenie otvára komunikačné kanály s Bohom. Takže to nie je povrchná syntéza kresťanstva s antickým dedičstvom, ale efektný, aj keď vo veľkej miere hermetický výklad, potvrdzujúci ich nerozlučnosť – kresťanstvo, ako náboženstvo, na ktorom je založená civilizácia západnej Európy v jej dnešnej podobe, pohltilo do svojej siete helénsku kultúru a ako synkretický tvor, založený aj na hebrejskej tradícii, dosiahlo úspech.

Pre spisovateľa je pritom zaujímavá otázka matérie. V diele sa nachádzajú ohlasy hlboko zakotvené v bežnom myslení stotožňovania rozvoja vedy nad tajomstvom matérie so satanským poriadkom. Vízijný prenos, ktorého médium je Uriel, v oddechoch určených výjavom z budúcnosti (z hľadiska deja, nie čitateľa!), ktorých vlastným odosielateľom je Svätý Duch (má črty Hermesa), nosí poškrvnu okultistickej seansy. A predsa dominantná je ich mystérijná, pranáboženská povaha, svojou symbolikou odvolávajúca sa na neoplatónske mystériá. V tom kontexte získanie Helénov s ich typom uvažovania a priaznivým vzťahom k vede je podmienkou pozitívneho využitia možnosti ľudskej racionálnej kontroly nad matériou a jej využívanie v službách dobra, ako záruky komunikačnej potencie s Bohom. V perspektíve božského zápasu so Satanom to znamená znemožniť mu kontrolu nad materiálnou evolúciou sveta. Otázka povahy matérie týmto spôsobom v ideovej vrstve diela je pozitívne vyriešená, aj keď Satan mal

svoju úlohu v tom, aby sa pozornosť človeka sústredila na vedu. Záborský vďaka špekulácii o téme antropogenézy stvoril takú interpretáciu, ktorá umožňuje snahu racionálneho začlenenia hmoty do božského plánu spasenia. V jeho predstave veda o materiálnom charaktere sveta má transcendentujúci rozmer.

Problém estetickéj normy, okolo ktorej sa predovšetkým točil spor o Žehry, sa zdá byť osobne pre Záborského vedľajší z hľadiska svetonázorových riešení, ktoré sú s ňou spojené. Dielo *Vstúpenie Krista do raja* by sa malo lokalizovať v orbite osobnej reakcie spisovateľa, ktorý sa na začiatku žurnalistickej polemiky vôbec nezúčastnil; najmä, keď v časopise „Sokol“ v roku 1863 boli publikované presne tie oddechy, v ktorých sa odvoláva na grécke dedičstvo ako na pilier európskej kultúry, zároveň v jej laickom ako aj sakrálnom variante. Svoju sympatiu ku klasike najviac zdôraznil predsa vo štvrtom oddechu, stále dostupnom len v rukopise, v ktorom ešte viac ako vo víziách Uriela do popredia kladie námet helénsky v konfrontácii so svetonázorom založeným na fanatizme, potlačení dťavu a na slepej poslušnosti voči zákonom (norme). Autor v ňom predstavuje prebiehajúci súd nad Ježišom, schôdzu Sanhedrina, na ktorú sa poukazuje ako na modelový príklad hebrejsko-helénskeho konfliktu. Sanhedrin karhá opozičnú stránku „helénov“, obhajcov Ježiša, takmer presne v momente – ak sa prenosieme v iný temporálny rozmer diela – keď Uriel duše Helénov získava na stranu Boha. Akoby na negatívnom základe bol skonštruovaný oddech uvádzajúci do neobyčajne dôležitého interpretačného problému, ktorý sa týka mechanizmu obetného baránka, ktorému sa poddal Ježiš a tým obnažil tento mechanizmus. Dvojité časové dno ako aj sugescia autora dovoľujú spozorovať v postave obvineného proroka Sanhedrina masku, podobu, samého spisovateľa. Závažným prvkom konštrukcie je absencia hlavnej postavy – spor o Ježiša medzi ortodoxnými strážcami zákona („hebreji“) a trojhlasne reprezentovanou reformátorskou stranou, ku ktorej patria liberáli a racionalisti („heléni“), prebieha pri mlčanlivej absencii budúcej obete. Záborský ho rámcovao ako teologickú dišputu. Dôkazy stránky Annaša sa skladajú do jazyka založeného na násilí, pokrytectve, xenofóbii a manipulácii s emóciami dťavu; rozsudok vynesený v súlade emócií vsugerovaných pocitom ohrozenia a fobie. V priestore literárneho diela Záborský zástancami Ježiša urobil racionalisticky mysliacich milovníkov helénskej vedy! Začiatočný výkrik, v ktorom sa šialený dťav domáha smrti buriča – Ježiša, prechádza do výkriku, v ktorom dťav poukázal na dočasnú zástupnú obeť – Gilóna: Von s nim! Von s Hellenčikom! (s. 51).

Psychologický mechanizmus vylúčenia tu zostáva prítomný v starostlivo skrytej maske vylúčeného Záborského zo slovenského literárneho života na mnohé roky a potvrdzuje hĺbku traumy. Mení to trochu mystickú interpretačnú líniu diela – skutkom včlenenia tykajúceho sa tejto nezhody sujetu v štruktúre diela autor dáva výraz osobného subjektu axiomatically, hoci skryto. Je to pomerne veľká korektúra Svätého Písma a poukazuje na tvorenie osobnej verzie Biblie z – v podstate romantickej – perspektívy „ja“ s celým jej ideovým pozadím podriadeným individualistickej vízií sveta. Symbolickým spôsobom, vďaka teologickej mystifikácii, spisovateľ pripomína svojim oponentom, reálnym aj tým, ktorí sú výtvorom jeho obrazotvornosti, zabudnutý a podľa neho správny význam Knihy. Snaží sa presvedčiť tých, ktorí sa demonštratívny spôsobom odtrhli od dedičstva klasikov, že sa vzdávajú vlastným koreňom a rezignujú na predstavy o svete, ktoré formovali ich myšlienkový horizont.

Literatúra

BIELIK-ROBSON, Agata. 2004. *Duch powierzchni. Rewizja romantyczna i filozofia*. Kraków : UNIVERSITAS, 2004. 526 s. ISBN 83-242-0312-5

BLOOM, Harold. 1973. *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*. Kraków : UNIVERSITAS, 2002. 252 s. ISBN 83-7052-581-4

BOY-ŻELEŃSKI, Tadeusz. 1953. *Obrachunki fredrowskie*. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1953. 254 s.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [<http://www.fhv.umb.sk> / katedry / KSJL / fotogaléria]

CIEŚLA-KORYTOWSKA, Maria. 1989. *Romantyczna poezja mistyczna*. Kraków : Znak, 1989. 272 s. ISBN 83-7006-155-9

GIRARD, René. 2004. *Początki kultury*. Kraków : Znak, 2006. 176 s. ISBN 83-240-0753-9

JANION, Maria. 2007. *Gorączka romantyczna*. Gdańsk: *słowo/obraz terytoria*, 2007. 600 s. ISBN 978-83-7453-754-4

JARIABEK, Viliam. 1981. *Jonáš Záborský – župčiansky samotár. Život a dielo v dokumentoch*. Martin : Vydavateľstvo Osveta, 1981. 228 s.

KRAUS, Cyril. 1978. *Záborského poézia v dobovom literárnom kontexte*. In: *Biografické štúdie VIII. Zborník referátov z vedeckej konferencie o Jonášovi Záborskom usporiadanej v Martine 22. –23. 1. 1976*), ed. S. Rakús. Martin : Matica slovenská, 1978, s. 22-34.

KRAUS, Cyril. 1999. *Slovenský literárny romantizmus. Vývin a tvar*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999. 340 s. ISBN 80-7090-520-4

KRULÁKOVÁ, Anna. 1978. *Komično v diele Jonáša Záborského*. Rkp. dizertačnej práce. Bratislava : Filozofická fakulta Univerzity Komenského, 1978.

LAZAR, Ervín. 1956. *Jonáš Záborský. Život – Literárne dielo – Korešpondencia*. Bratislava : Slovenské vzdavateľstvo krásnej literatúry, 1956. 342 s.

ROSSI, Paolo. 1971. *Filozofowie i maszyny (1400-1700)*. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1978. 232 s.

TOMKOWSKI, Jan. 2006. *Mistyka i herezja*. Ossa: Wydawnictwo Dom na wsi, 396 s. ISBN 83-919992-7-0

ZÁBORSKÝ, Jonáš. 1871. *Vstúpenie Krista do Raja. Náboženský epos*. SNK – Archív literatúry a umenia. Signatúra: 170 A 3. s. 7-237.

ZAJAC, Peter. 2005. *Kocúrkovo ako slovenský antimýtus*. In: *Slovenská literatúra*, 52, 2005, č. 4-5, s. 348-368.

VÍTĀZOSLAV HRONEC – AUTOR OUTSIDER

Marína Šimáková SpevÁkovÁ

Filozofická fakulta Univerzity v Novom Sade, Srbská republika

Abstract:

Vít'azoslav Hronec (né en 1944) est poète, prosateur, essayiste, critique littéraire, rédacteur, bibliographe et auteur des anthologies slovaque qui habite en Voïvodine. Sa poétique et ses textes en prose sont influencés par plusieurs traditions littéraires. Malgré ce fait, il est considéré comme un outsider dans la perception de la critique littéraire. En outre, dans ses proses, Hronec joue avec l'institution de l'Auteur et il la renonce en faveur de son héros Vlado Lutrov. Etre outsider dans sa propre poésie fait partie de la poétique postmoderniste mais aussi donne une morale noétique de l'oeuvre.

Vít'azoslav Hronec (1944) je slovenský autor, prozaik, básnik, kritik, esejista, zostavovateľ antológií, bibliograf, redaktor. SúčasnÁ slovenská literárna kritika vo Vojvodine, odkiaľ Hronec pochádza a kde žije, ho hodnotí ako autora nadrastajúceho rámce kontextu slovenskej vojvodinskej literatúry. V kritickej recepcii na Slovensku je prítomný ojedinele ako krajanský autor a v srbskej kritike ako autor – príslušník národnostnej menšiny. Pre uvedenú menšinovú pozíciu v jeho diele sa prelínajú vplyvy tradície troch literárnych kontextov. V každom z nich je však svojráznym outsiderom. V pôvodnom, slovenskom vojvodinskom prostredí je komplikovaným, hermetickým a nadmieru dobrým spisovateľom, no nie dostatočne zaujímavým, aby sa stal súčasťou buďto slovenského, alebo juhoslovanského literárneho kontextu. Ale načo hovoriť o príslušnosti autora k literárnemu kontextu, keď je on aj vo vlastnej tvorbe outsiderom? Marginalizujúc seba, podpisuje vlastnú literárnu postavu, Vlada Lutrova, ako autora celkového prozaického opusu, vrátane denníkových záznamov. Pokúsime sa nazrieť do prózy a zohľadniť vonkajšie a vnútrotextové Hroncovo outsiderstvo.

Prvú zbierku poviedok pod názvom *Prievan* (resp. *Sklený vietor*, ako ju autor premenoval v druhom vydaní v rámci druhého zväzku výberu z diela *Amarna* v roku 2000) Hronec uverejnil v roku 1976. V štyroch modernistických poviedkach prevláda snaha o introspekciu a zachytenie prúdu vedomia postáv a rozprávača, ktorý je najčastejšie jednou z nich. Poslednú poviedku v zbierke, *Kľúč*, charakterizuje postmodernistická proveniencia. Štruktúrovaná je do štyroch častí, rozoberá dve udalosti zo štyroch rozprávačských a časových uhlov. Všetky pásma spájajú sa vo vedomí jednej postavy – Milana II. Čitateľ prostredníctvom postavy skladá skladačku, ktorá sa pri každom pokuse uzavieraní obrazu, resp. odhalení ústredného sémantického kľúča rozkúskuje na množstvo nových potenciálnych významov. Druhé prozaické dielo, *Pán vzduchu a kráľov syn*, vyšlo v Bratislave roku 1993. Túto postmodernistickú zbierku poviedok charakterizuje štiepanie narácie na segmenty, striedanie rozprávačov, hybridizácia prostredníctvom fragmentov rôznych žánrov, intertextualita, tiež štruktúra v podobe niekoľkých časových pásem, existujúcich paralelne (*Zrkadlo, Prach*), alebo navzájom sa prelínajúcich. Pásma najčastejšie spájajú postavy, ktoré buďto prestupujú z jedného do druhého, alebo paralelne v nich existujú (*Kľúč, Noc na treťom poschodí*), potom predmety (gombík, resp. oko z plyšového medvedíka; *Milan*) alebo ďalšie bizarné a nekonvenčné javy ako napr. dierka na záclone, cez ktorú sa postava díva do minulosti tej istej izby, v ktorej sa ocitá (*Kľúč*) a pod. Tretí prozaický text, román *Plný ponor*, prvýkrát vyšiel na Slovensku (1999), onedlho potom aj v treťom zväzku vybraných diel Vít'azoslava Hronca *Amarna 2* (2000). Hyperrealistický románový útvar je pokračovaním rozprávania o Lutrovovskej rodine a zároveň i jeho ukončením, čím tvorí poslednú časť trilógie a svojráznej sÁgy venovanej Lutrovovcom. Osobitnú časť Hroncovej tvorby tvoria denníkové záznamy, ktoré sú dvojakého typu; prvý, denník o románe *Plný ponor*, ako aj záznamy o vzniku *Prievanu* a *Pána vzduchu...* pod spoločným názvom *Alchymia fiktívneho*, vyšli ako štvrtý zväzok Hroncových vybraných diel – *Algol* (2000). Druhý typ tvoria bežné denné zápisy, ktoré vyšli pod názvom *Stretnutie s Minotaurom* (1997) a *Nebo nad*

Helespontom (2003). Všetkým denníkom (okrem denníka o románe *Plný ponor*) je spoločný autor Vladimír Lutrov, čiže jedna z hlavných postáv Hroncovej trilógie, ktorý akoby zapísal životné osudy Vít'azoslava Hronca. Práve autor, resp. hrdina Vladimír Lutrov spája denníky a trilógiu o Lutrovcoch, čím celková tvorba Vít'azoslava Hronca nadobúda dimenzie konglomerátu rodinných vzťahov tak synchronných, ako aj diachrónnych.

Pred publikovaním na Slovensku *Pán vzduchu a kráľov syn* vychádzal na pokračovanie v Novom živote (časopise pre literatúru a kultúru vojvodinských Slovákov) v rokoch 1981-1989. V tom období Nový život bol na Slovensku dôležitým zdrojom literárnych a literárnovedných informácií, ktorý prinášal poznatky o svetovej postmoderne vo filozofii, poetike a literárnej tvorbe. Peter Andruška v súvislosti s tým napísal: „Napokon boli roky, keď sme s obdivom vzhliadali k možnostiam, ktoré si tento časopis vytváral, nachádzali sme v ňom texty u nás absentujúce. (O „službe“ v tom najlepšom zmysle slova, ktorú Nový život robil našej literatúre, písal už V. Marčok.) Nový život teda publikoval slovenských autorov, nezávisle od toho, kde žijú a tvoria, [...] dalo by sa dokonca povedať, že záujem reakcie o tohto ktorého autora bol aj pre Slovensko signálom, potvrdzujúcim literárnu kvalitu jeho práce.“ (Andruška, 1994, s. 150) Samotný Hronec sa o tom zmienil v jednej z esejí: „Ba čo viac, v čase doznievajúcej totality v materskej krajine časopis [Nový život] tam konal aj funkciu sprostredkovateľa, najmä keď ide o postmoderné svetové trendy v literatúre a výtvarníctve. Tak sa aj mohlo stať, že roku 1992 Nový život bol na Slovensku vyhlásený za druhý podľa kvality slovenský literárny časopis v zahraničí“.¹ Nový život teda uvádzal do povedomia (celo)slovenskej literatúry aj postmoderné prózy Vít'azoslava Hronca. Práve o tomto období, keď *Pán vzduchu a kráľov syn* vychádzal v Novom živote, možno hovoriť ako o konkrétnom príklade podnecujúceho pôsobenia slovenskej vojvodinskej literatúry na slovenskú postmodernu.

Hronec na tradíciu (celo)slovenskej literatúry síce málo nadväzoval, avšak jeho napojenosť na tento kontext je nepopierateľná. Na príbuznosť niektorých motívov Hroncovej prózy s Ondrušovou poéziou poukázal Michal Harpáň: „Z toho posúvania v čase vyvstáva, alebo aspoň s ním súvisí, zdvojovanie bytia: 'Byť' biely a vyzúvať si topánky pred prítvorenými dverami, byť jednou rukou v sebe, druhou v ňom, ako v *Nemilosti*“ (s. 47). Zrejme medziliterárne nadväzovanie na známú báseň Jána Ondruša *Nemilosť*, ktorá je najvýraznejším príkladom mučivého zdvojovania bytia, má funkciu zosilnenia tej existenčnej situácie.“ (Harpáň, 1990, s. 204-205) Okrem toho, že je to autor píšuci po slovensky, Hronec je mimoriadny znalec slovenskej poézie a v rámci kritickej a esejistickej činnosti sa zaoberá aj (celo)slovenskou literatúrou. Zostavil Antológiu slovenskej poézie 20. storočia a v súčasnosti pripravuje Antológiu slovenskej poézie od najstarších čias po súčasnosť. Hronec je autorom esejí o Smrekovi a Hviezdoslavovi, v ktorých nazeral podstatne inak na týchto autorov ako doterajšia literárna kritika. Súvislosti Hroncovej prózy s prozaickými útvarmi sedemdesiatych a osemdesiatych rokov na Slovensku sú ťažšie identifikovateľné. Presný čas začiatkov slovenskej postmodernity je ťažko vymedziteľný. Môžeme ich de facto začať sledovať od konca šesťdesiatych rokov cez roky sedemdesiate. Ako vieme, uvedené tendencie sa vyvíjali výrazne diskontinuálne a spočiatku sa zjavovali iba v ojedinelých literárnych pokusoch. Obdobie od polovice sedemdesiatych po začiatok deväťdesiatych rokov je obdobie disidentskej literatúry (Dominik Tatarka, Pavel Hružík, Hana Ponická, Ivan Kadlecík, Martin Milan Šimečka), zásuvkových próz, medzi ktorými sú aj postmoderná groteska *Večne je zelený...* a novela *Kôň na poschodí slepec vo Vrábľoch* od Pavla Vilikovského, po prvýkrát publikované až v roku 1989. „Prekvapujúce postmoderné textotvorné postupy“ (Marčok, 2004, s. 230) sa javia aj v románe Janka Silana *Dom opustenosti*, ktorý autor ponúkol Slovenskému spisovateľovi v prvej polovici sedemdesiatych rokov, avšak ten vyšiel až po prevrate, najprv v roku 1991 a potom 1997. Fenomenologické postupy v románovej tvorbe nachádzame u Slobodu (*Pamäti, neskôr Rozum*) a Moravčíka (*Sedláci*), u ktorého sledujeme aj znaky postmodernizmu, ktoré sú prítomné aj v Mitanovej *Patagónii*. Próza konca sedemdesiatych a osemdesiatych rokov smeruje k oslobodzovaniu sa od tabu ku kritike socialistického

¹ HRONEC, Vít'azoslav. 2004. O časopise Nový život alebo Plávanie kralom v hustnúcom mede. In: *Práce a dni*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2004, s. 55.

režimu. Ani jedno dielo uverejnené v tomto období, od historicko-politických románov V. Šikulu (*Majstri, Vilma, Muškát*), Ballekových (*Pomocník, Agáty*), Jarošových (*Tisícročná včela, Nemé ucho, bluché oko*), Habajových (*Kolonisti*) po budovateľskú problematiku a problematiku práce diel Johanidesa (*Nepriřzané vrany*), Baláža (*Skleníková Venuša*), P. Feldeka (*Van Stíphout*), I. Hudeca (*Ako chutí zakázané ovocie*) a tematicky iné prózy (Púbostné, satiry, tematika úniku do azylu, národnej minulosti a pod.), nemožno priviesť do bližšej súvislosti s Hroncovým dielom. Ani postmoderné diela zo začiatku deväťdesiatych rokov minulého storočia (vznikali disentovo alebo v zásuvkách), ktoré kritika generálne hodnotí ako „úctovanie“ s totalitou, okrem postmodernej textotvorby nemajú spoločné znaky s Hroncovou tvorbou. Hroncova tvorba sa nepohybovala v reakciách na spoločensko-politické okolnosti, lebo za tým nemal takú objektívnu potrebu, aká sa javila na Slovensku, pre uvoľnenejšie pomery v bývalej Juhoslávii. Hroncove postmoderné prózy zaberajú z mýtického, vedecko-fantastického, historického, filozofického a nesmerujú ku kritike spoločensko-historického kontextu. Príbuzné vedecko-fantastické motívy, aké u neho nachádzame na začiatku osemdesiatych rokov, ako napríklad hra so žánrom poviedky s tajomstvom (*Muž kráčajúci po vode*), sa v literatúre na Slovensku zjavujú v deväťdesiatych rokoch (napríklad v tvorbe Tomáša Horvátha). Podrobnejšia analýza uvedených a podobných tematických a motivických prepojení by určite viac ukázala na nové súvzťažnosti medzi slovenskou vojvodinskou a celoslovenskou literatúrou posledných tridsiatich rokov.

Pozícia menšinového spisovateľa vo Vojvodine na druhej strane Hroncovi umožnila čerpať z literárnych zdrojov vojvodinskej, srbskej a svetovej literatúry, ktorú v šesťdesiatych, sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch 20. storočia takmer bez politického zásahu prekladali do srbochorvátčiny. Uvedené roky v srbskej (resp. juhoslovanskej) próze poznačil, podľa slov súčasného srbského literárneho kritika a historika Aleksandra Jerkova, poetický prechod od modernizmu k postmoderne, v čom rozhodujúcu rolu zohrali Borislav Pekić a Danilo Kiš (Jerkov, www.rastko.org.yu, prel. aut.). Postmoderna sa tu najsilnejšie vyvinula v osemdesiatych rokoch; ako hovorja iní literárni historici „osemdesiate roky 20. storočia zostanú v pamäti srbskej literatúry okrem iného vďaka významnému a výraznému postmodernistickému prozaickému prúdu“². V Hroncovej próze z polovice sedemdesiatych a zo začiatku osemdesiatych rokov 20. storočia tiež sledujeme trend prechodu z moderny do postmodernej, čo svedčí o napaženosti na srbský literárny kontext. Meno, ktoré v tomto období vyniklo a presadilo srbskú prózu do špičky svetovej postmodernej, je Milorad Pavić. Jeho *Chazarský slovník* (1984), román-lexikón v 100 000 heslách, vykonal historický predel v súčasnej srbskej próze. Nie natoľko v tematike, nakoľko v architektonike a hĺbke literárneho záberu možno sledovať paralely medzi prózou Milorada Pavića (dvoma prozaickými zbierkami *Konji svetog Marka* a *Ruski brt*, uverejnenými pred *Chazarským slovníkom*) a Víťazoslava Hronca (*Prievan, Pán vzduchu a kráľov syn*), na čo sme poukázali v rozsiahlejšej štúdií³. Zbierky poviedok *Prievan a Pán vzduchu a kráľov syn* pôvodne písané v slovenčine, boli preložené do srbčiny (*Stakleni vetar* 1987, *Gospodar vazduha i kraljev sin* 2003) a v kontexte srbskej literatúry fungujú ako všetky iné prekladové knihy. To, čo Hronca a Pavića, ale aj Danila Kiša v tomto období spájalo, bol vplyv borgesovskej poetiky, na čo poukázal literárny kritik Adam Svetlík. (Svetlík, 1990, s. 30) Samotný Kiš nepopieral tieto vplyvy vo vlastnom diele, ktoré sú najevidentnejšie v diele *Hrobka pre Borisa Davidovića* (1976), a hovoril, že sa poviedková tvorba delí na predborgesovskú a tvorbu po Borgesovi. Dokonca, aj Pavićov *Chazarský slovník* mnohí dávali do súvislosti s Borgesovou poviedkou *Zábrada s chodníkmi, ktoré sa rozvetvujú*. Ako to povedal Adam Svetlík, styčné body medzi tvorbou Hronca a Borgesa nachádzame predovšetkým v motívoch smrti alebo vraždy, ako uzlovými motívami na ilustráciu vzťahov medzi udalosťami v priestore a čase. (Tamže, s. 30) O iných borgesovských motívoch v Hroncovej tvorbe budeme hovoriť nižšie.

Aj v rámci slovenského vojvodinského literárneho kontextu funguje Hroncova próza ako svojská a osobitná, čiže ako to Peter Andruška povedal, „jemne povedané netradičná“, resp. „experimentálna“

² DAMJANOV, Sava. 2002. *Srpska fantastika od srednjeg veka do postmoderne*. In: Novo čitanje tradicije. Novi Sad : DOO Dnevnik – Novine i časopisi, 2002, s. 29.

³ ŠIMÁKOVÁ, Mařina. 2005. Ako je vreme večno prisutno. Paralelné čitanje proze Milorada Pavića i Víťazoslava Hronjeca. In: *Polja*, 2005, č. 431, s. 128-144.

(Andruška, 1994, s. 134, 136). Experimentálna a svojská je už vo vzťahu k prózam autorov Hroncovi generačne relatívne blízkym a pre ktoré je príznačný odklon od realistického naratívneho postupu, v tom čase už neproduktívneho. Sú to spisovatelia Ján Labáth (1926), Viera Benková (1939) a Juraj Tušiak (1935-1986). Jediné spoločné Hroncovi, Benkovej, Labáthovi a Tušiakovi je odklon od realistického modelu narácie a prózy rustikálneho typu. Benková v *Lesnej studienke* (1973) prekonáva tradíciu urbánnou tematikou, novým zorným uhlom hrdinky emancipujúcej sa od slovenskej dediny, lyrizáciou, erotizáciou motívov a invenčným zapájaním historických motívov do súčasnosti. Tušiak v zbierke poviedok *Krčma* (1973) prináša prvky fantastiky, pokiaľ Labáth v druhej zbierke *Zatvorený krub* (1972) (začnúc už prvou zbierkou próz *Jazdec z Turkménska* z roku 1963) naráciu ozvlášťuje silným lyrizmom a psychologickým rozmerom postáv. Vo vzťahu k týmto spisovateľom, ale aj k predstaviteľom predchádzajúcej generácie, Hronec pôsobí ako outsider, lebo je jeho dielo de facto mimo každej typológie generačného okolia.

V osemdesiatych rokoch sa celkový prozaický literárny kontext zmenil tým, že sa zjavili postmoderné impulzy aj u iných spisovateľov, príslušníkov mladšej generácie. Keď ide o staršiu generáciu, Labáthove poviedky vyústili do románu *Dialky* (1980), v ktorom psychologizáciu prehlbuje meditatívnosťou, Benkovej próza nadobúda mýtické rozmery v zbierke *Dom* (1987). Zoroslav Spevák-Jesenský (1956) v zbierke *Prst v nose* (1985) prináša nonkonformizmus a vzburu mladej generácie, uvoľnenosť narácie salingerovského typu a v kombinácii fikcie a dokumentarizmu vstupuje do postmodernistických tendencií. Postmodernistické inputy v próze sa prejavili u Miroslava Demáka (*Švédske domky* 1980), pokiaľ Zlatko Benka v zbierke poviedok *Ryžové plátno* (1988) osciluje medzi modernou a postmodernou.

Outsiderstvo v rámci kontextovej príslušnosti svojrázne potvrdil aj samotný Vít'azoslav Hronec, keď poukázal na rozdiely v tvorbe vojvodinských literátov a literátov na Slovensku („Od básnikov na Slovensku sa líšime neinventívnym jazykom, provinčnosťou tematiky, nemodernosťou básnických rekvizít.“⁴), neraz spochybnil vlastný vojvodinský kontext („Načo vôbec písať po slovensky v Juhoslávii?“⁵). Snahy o prekonanie uvedenej pozície z aspektu literárnej kritiky, okrem náležitého príkladu potreby chápania slovenskej literatúry ako jedného celku Petra Andrušku, snahy Viliama Marčoka v koncipovaní Dejín slovenskej literatúry III zaradiť aj krajanskú literatúru, bolo málo. Aj slovenský vojvodinský aj (celo)slovenský literárny kontext naďalej modifikujú svoju tradíciu (v eliotovskom zmysle) bez zohľadňovania vzájomných súvislostí, a tento stav sa pravdepodobne v budúcnosti veľmi nezmení.

V podstate trojnásobná pozícia outsidera, menšinová, regionálna a lokálna, je dôležitá v tom zmysle, že paradoxne vysúva spisovateľa – vydedenca ako Osobnosť, ktorá napriek takmer neopätovanej väzbe s kritickým čitateľom (vyjmúc ojedinelých prípadov) dokázala vyvinúť a zachovať integritu tak autora, ako aj literárneho diela. Lebo pre hodnotu diela je najdôležitejšia jeho integrita, tak diela ako aj spisovateľa, povedané Hroncovými slovami, „zrovnoprávnenie toho, čo je mimo spisovateľa, s tým, čo je v ňom“ (Lutrov, 2003, s. 17), resp. „v poznaní seba samého a Všetkého Ostatného Mimo Mňa je jediný zmysel života“ (Lutrov, 2003, s. 16). Hroncovo dielo vyvoláva kontroverzné reakcie, ale dokáže „vydržať“ komparáciu s dielami, ktoré napísali napríklad Pavić alebo Borges.

Vít'azoslav Hronec – outsider v próze Vladimíra Lutrova?

Úvodom chceme poznamenať, že nemáme dilemu, či Hronec naozaj zapísal prozaickú trilógiu o Lutrovovcoch, resp. denníkové záznamy vydané doposiaľ v troch knihách. Otázka autorstva týka sa funkcie zdvojeného autorstva, na ktorú Hronec explicitne upozorňuje v poznámke o autoroch denníkových záznamov. Kladieme si otázku, či ide o postmodernú poetologickú hru s čitateľom, alebo sa za javom skrýva hlbšie poznanie.

⁴ LUTROV, Vladimír. 1997. *Stretnutie s minotaurom*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1997, s. 21.

⁵ Tamže, s. 21.

Zrekapitulujme si, kto je vlastne Vlado Lutrov. Na základe doterajšej skúsenosti vieme, že je hrdinom, ktorý sa objavuje vo všetkých prózach Vít'azoslava Hronca. Ako hrdina Vlado je jedným z posledných potomkov Lutrovovskej rodiny, ktorej príbehy opisuje Hronec v trilógii *Prievan - Pán vzduchu a kráľov syn* – *Plný ponor*, respektíve *Amarna 1* a *Amarna 2*. Vlado je najčastejším rozprávačom príbehov, teda aj svojráznym tvorcom príhod o vlastnej rodine. Najčastejším, ale nie aj jediným, lebo sa v jednej poviedke narátor aj niekoľkokrát obmení. On je spisovateľom, podobne ako bol jeho dedo-strýko Andrej Lutrov. Vlado sa preto javí ako hrdina, potom ako autor v literárnej skutočnosti, tiež ako autor v mimoliterárnej skutočnosti. V tejto funkcii si ho po prvýkrát uvedomíme v denníkovej knihe *Stretnutie s Minotaurom* (Báčsky Petrovec, 1997), v ktorej vystupuje ako autor denníka o Vít'azoslavovi Hroncovi. V rovnakej funkcii je aj v ďalšej denníkovej próze *Nebo nad Helespontom* (Báčsky Petrovec, 2003). Ako zistíme z interpretačných a esejistických Hroncových textov, Vlado je niekto, čia skúsenosť vplývala na vznik niektorých literárnych, najmä básnických útvarov Vít'azoslava Hronca.

Komplexný vzťah medzi Hroncom a Lutrovom čiastočne odokryl Hronec v rozhovore pre *Nový život*, keď hovoril o skutočnosti ich vzájomného poznania sa: „Ja ho poznám prevažne skrze jeho charakter a citovosť, zatiaľ čo on mňa zväčša prostredníctvom môjho intelektuálneho založenia. Poznali by sme sa lepšie, keby som ja napríklad napísal jeho kompletný denník (nie iba fragmenty, tiež zaradené do *Plného ponoru*) a on poviedku alebo román o mne. Tým by bol kruh uzavretý“⁶. Vlado totiž existuje, pokiaľ Hronec píše o ňom. Rovnako, ako Hronec, ako hovorí, existuje vďaka faktu, že Vlado napísal jeho denník. Literatúra, ktorá vzniká ako výsledok ich počinu písania, je jediné miesto, v ktorom sa obaja ocitajú a je dôkazom ich existencie. Neocitnú sa však v nej v rovnaký čas. Lebo, kým Vlado píše o Hroncovi, existuje Vladov čas a opačne, keď Hronec píše o Vladovi, aktuálny je čas Hronca. Ako sa vyznal Hronec, Vlado má nadhľad nad celkovým jeho životom, ktorý mu nemôže uniknúť, lebo si ho „neprestajne a ďalej zohľadňuje (najmä cez moju [Hroncovu] intelektuálnu činnosť“⁷. Akoby Vlado Lutrov existoval v paralelnej skutočnosti s vlastným spoločensko-historickým kontextom takým, akým je Hroncov. Je dôležité, že sa tieto dva časy stretávajú a prelínajú v písanom texte, presnejšie povedané v próze.

Pred niekoľkými rokmi sme na Literárnom snemovaní⁸ prvýkrát vyniesli názor, že denníkovú prózu *Stretnutie s Minotaurom*, *Nebo nad Helespontom* a *Algol* treba vnímať nie ako metatext, ale ako súčasť celkovej prózy Hronca, a to z dôvodov, že jej autorom je V. Lutrov, jeden z hrdinov Hroncovej prózy. Na organickú súvislosť denníkov s ostatným Hroncovým dielom poukazovala poznámka o autorovi Vladimírovi Lutrovovi, v ktorej sa uvádza toto: „Na podnet bratranca Milana Lutrova Vladimír polovicou šesťdesiatych rokov začína písať poviedky o vlastnej rodine. Tieto vydal v knihách *Prievan* (1976) a *Pán vzduchu a kráľov syn* (Bratislava, 1993) pod menom svojho hrdinu Vít'azoslava Hronca. O vlastnej rodine napísal aj román *Plný ponor* (Bratislava, 1999). Uvedené knihy vydal aj pod názvom *Amarna* (2000) a pod menom svojho hrdinu Vít'azoslava Hronca...“ (Lutrov, 2003, s. 120). V poznámke o Vít'azoslavovi Hroncovi sa uvádza, že okrem básnických zbierok, kníh kritiky a antológií napísal zbierky poviedok *Prievan*, *Pán vzduchu a kráľov syn* a román *Plný ponor*.

Vít'azoslav Hronec sa však zjavuje aj ako hrdina časti poviedky *Amarna*, keď sa mihne Vladovým vedomím, tak, ako doň „vstúpili“ obrazy iných miest a udalostí, ktoré sa v tej chvíli – 29. júla 1972 – diali vo Vladovom časopriestore. Uvádzame úryvok z poviedky: „Milanova manželka Milica sediaci v obývačke pri káve so susedkou Radou, dcérou Miodraga Petronijeviča, bezdetnou, práve rozvedenou, obidve v tomto okamihu napodiv mlčiace; Vít'o Hronec v Kasárni Petra Drapšina v Sombore už celú hodinu umývajúc chodbu na prvom poschodí; Milanov ročný syn Rasty, v tej istej chvíli sa prebúdzajúci

⁶ ŠIMÁKOVÁ, Marína a HRONEC, Vít'azoslav. 2007. Reálne existuje iba to, čo je zapísané. In: *Nový život*, 2007, č. 1-3, s. 5-14.

⁷ Tamže.

⁸ Literárne snemovanie – tradičná kultúrno-literárna udalosť vojvodinských Slovákov, prebiehalo naposledy po 51-krát, vždy na jednu alebo dve ústredné témy.

a postonkávajúci v spálni, kam z obývačky znova dolieha tlmený rozhovor Milice a Rady...“ (Hronec, 2000, s. 212)

Situácia dvojitého autorstva rovnakého textu je ďalším nadväzným prvkom poetiky Hronca a poetiky J. L. Borgesa. V poviedke *Pierre Menard, autor Quijota*⁹ ide o neuskutočnený pokus jednotlivca ešte raz napísať Don Quijota, úplne totožného so Cervantesovým. Funkcia poviedky spočíva v ironii: akokoľvek sa Pierre Menard chce totálne stotožniť so Cervantesom (učí sa španielčinu zo 17. storočia), teda s *ideálnym autorom*, texty, ktoré po ňom zostali, sú iba marginálne a bizarné písanky ako napr. článok o možnosti obohatiť šachovú hru, prepisy, preklady *etc.* On jednak nedokáže napísať ucelené dielo a jednak sa narátor v poviedke stáva editorom všetkého, čo napísal. A v tom je vlastne Borgesova inaugurácia (post)moderného (ne)autora: jeho osud je byť editorom existujúcich napísaných textov. Každý pokus o pripisovanie si autentického autorstva ho zosmiešni, lebo všetko je už raz zapísané v jazyku.

Na rozdiel od Borgesovej situácie Hroncov sa v jednom detaile líši. Pokiaľ Pierre Menard nebol autorom Quijota, jednak to nedokázal napísať a jednak ani to, čo podmienene napísal – nezachoval, o našich oboch autoroch máme doklady, že za sebou majú úctyhodné autorské a pritom aj ucelené dielo. Všetko je zapísané a ako také – ono reálne existuje. Autori textu sú teda „vpísaní“ do samotného textu, čím sa ich vonkajšia pozícia tvorcu textu zrelativizovala. Týmto by vlastne diskusia o autorstve mohla byť vyčerpaná, lebo sa uvedená pozícia autora kryje s definíciou autora v postmodernej a postštrukturalistickej teórii. Mohli by sme teda uzavrieť, že problém autora zapadá do postmoderného výrazu Hroncovej tvorby, že je brilantne vypracovaný a nepripísali by sme tomu hlbší noetický význam. V prípade Hronca a Lutrova máme ale obrátenú situáciu: kým Borges odkazuje, že neexistuje originálna, autorská skutočnosť ani v texte ani mimo neho, próza Hronca/Lutrova svedčí o tom, že autor je rovnako skutočný v literatúre ako aj mimo nej. Takže máme do činenia s nasledujúcou situáciou: marginalizovaného autora zakódovaného v texte, ale zároveň tvorcu autentického autora mimo textu za pomoci textu. Tým je vlastne poetika prózy do dôsledkov poetikou postmoderny. Lenže jej filozofia sa nestráca v postmodernistickej skepse a roztrieštenosti, ale naopak, poukazuje na plnohodnotnú a dôležitú existenciu Tvorcu – Autora – Spisovateľa v mimoliterárnom kontexte, má modernistické poslanie. Uvedené zasa implikuje, že v čítaní Hroncovej/Lutrovovej prózy musíme vo fragmentárnom výraze počítať s ideou celku, čiže s Tvorcom, ktorý vytvára nielen svet, ale aj seba samého.

Slovenská literárna veda a teórie komunikácie definujú autora ako tvorivý subjekt literárnej komunikácie, tvorcu literárneho textu, ktorý uplatňuje ideovo-skúsenostný komplex, súbor životných poznatkov, skúseností a zážitkov, individuálny, neopakovateľný vzťah k svetu, implikujúci prírodný a sociálny vzťah ku skutočnosti, sociálnu zaraďenosť *etc.* Tiež v literárnej komunikácii je autor tvorcom koncepcie textu, nositeľom štýlu textu a jeho semiotického ekvivalentu – hodnoty, nositeľom komplexnosti a súdržnosti textu. Podľa tejto teórie autor vystupuje ako sociálny (biografický) subjekt, subjekt literárneho života, textotvorný subjekt (autor v texte), recepčný subjekt (autor ako čitateľ), subjekt literárneho vzdelania. Podobne autora definuje trojica Findra – Gombala – Plintovič v Slovníku literárnovedných termínov (Bratislava, 1979) ako skutočnú, fyzickú osobu, ktorá je pôvodcom, tvorcom a realizátorom tvorivej koncepcie, pričom dôležitú úlohu hrá jeho osobnosť, umelecké predpoklady (talent) a svetonázorová orientácia (svetonázor sa tu chápe predovšetkým ako ideologická a filozofická kategória, ale zároveň aj ako morálno-etický životný princíp spisovateľa).¹⁰ Ak autorstvo v próze Hronca/Lutrova vnímame na pozadí týchto teoretických východísk, teoreticky vyplýva, že máme do činenia s dvoma skúsenostnými, tvorivými a svetonázorovými kontextami: Hroncovým a Lutrovovým. Uvedený fakt implikuje dvojaký a dvojsmerný prístup k Hroncovej próze: na jednej strane je ten, konvenčne ujatý, ktorým poznávame svet Lutrovovskej rodiny prostredníctvom spisovateľa Hronca.

⁹ BORGES, Jorge Luis. 2000. *Rozhovory mŕtvych*. Slovart : Bratislava 2000.

¹⁰ Podobne definuje kategóriu autora aj František Štraus v *Príručnom slovníku literárnovedných termínov*. V najnovšom Valčekovom Slovníku literárnej teórie sa pod heslom autor konfrontujú viaceré názory teoretikov a okrem už slovenskými vedcami ujatej charakterizácie uvádza i možnosť eliminácie autora nasadením Steigerovho *ľubovolného jazyka interpretácie*.

V tomto prípade sa do interpretácie diela dostáva celkový spoločenský, historický, aspekt literárnej tradície vojvodinských Slovákov a pod. Na druhej strane Vladimír Lutrov je ten, ktorý „vidí a zaznamenáva“, ktorý je „inkvizítor“ a ‘križiak’, ktorý si zaumienil vyčistiť ‘zadubené’ prostredie, v ktorom sa zhodou okolností ocitol a zároveň tam presadiť a v prípade potreby aj vnútiť svoje ‘Veľké učenie’¹¹. Je to svet pre nás nehmatateľný, ale paralelne existujúci so všetkou spoločenskou, historickou náplňou ako svet reálny. V interpretácii diela z tejto perspektívy musíme zohľadňovať historický a spoločenský aspekt a aspekt tradície Vlada Lutrova, ktorú poznáme z toho, čo je o ňom zapísané. Vladov svet pritom viac nie je artificálny a vzdialený, keď si uvedomíme, že sa nepriamo týka aj nás, najmä tých, ktorí majú do činenia s intelektuálnou činnosťou Vít’azoslava Hronca. Môže sa stať, ako sa to už niektorým skutočným osobám aj stalo, že skončíme vo Vladovom texte, resp. z „tamtej strany“ textu...

Existuje však paradox: o Vladovi nemôžeme nič vedieť, kým Hronec nenapíše o ňom prózu. Vlado má prednosť v tom, že si ho neprestajne zohľadňuje cez akúkoľvek Hroncovu intelektuálnu činnosť. Oni navzájom, ako aj dva ich svety, sú závislí jeden na druhom a navzájom sa podmieňujúci, okrem toho sa ustavične prelínajú. Jasnú čiaru medzi nimi nemožno urobiť: kýmkoľvek existuje Hronec, existuje možnosť existencie Vlada, kýmkoľvek je Vlado, existuje možnosť existencie Hronca v literatúre. Ako je vlastne možné v tomto prípade hovoriť o hocíjakom autorstve? Autorstva de facto niety, nie v relácii uvedenej dvojice. Hronec a Vlado sú sprostredkovatelia ustavične prebiehajúcich vecí dvoch svetov. Ako tieto svety a ich protagonisti teda vznikli?

Ak vznik obidvoch príbehov a ich autorstvo zapríčinil niekto, alebo niečo, mimo rámca uvedenej autorskej dvojice, otázka je – kde, a kto diktuje príbehy o Hroncovi a Vladovi? Dostali sme sa k bielymu miestu? Možno práve v ňom, t. j. v prázdnom priestore nájdeme odpoveď na mnohé otázky. To preto, že sa fenomén prázdneho priestoru rozoberá v jednej z najvýznamnejších poviedok *Amarna* a tvorí dôležitý oporný bod noeticko-filozofickej dimenzie Hroncovho diela.

Na úrovni fabuly najdôležitejšie postavy *Amarny* sú Vlado Lutrov, ktorý udalosti zapisuje, Elza, ktorá ako Pýtia v Delfách zjednocuje udalosti a osobnosti minulosti a budúcnosti, Elzin manžel Marijan Juričević, ktorý svojráznym spôsobom udalosti akoby diktoval. V druhom pláne sú postavy Andreja Lutrova, Vladovho deda-strýka, ktorý bol spisovateľom, jeho manželka Ela, ktorá vyštudovala fyziku, spisovateľ Jozef Podhradský, historická postava. Ide o predstaviteľov troch generácií, resp. troch časových úsekov. Postmodernistický princíp dekonštrukcie žánru a epického priestoru pokračuje aj v tejto poviedke uvádzaním denníkových záznamov, listov, citátov, vymyslených listov o Alexandrovi Macedónskom, výpiskov z encyklopédie vedy ap. Kľúčové miesto v poviedke zaberá Vladovo nachádzanie rukopisu o kvantovom (materializovanom, štruktúrovanom) chápaní prázdneho priestoru od autora Marijana Juričeviča. Rukopis sa mu náhodou dostal do rúk, kým v Matici srbskej pátral po diele mesianistu, básnika a prozaika Jozefa Podhradského. Z rozhovoru s Elou Lutrovovou Vlado zisťuje, že uvedenú teóriu Marijan prezentoval Albertovi a Mileve Einsteinovcom v 20. rokoch 20. storočia v Zürichu, ktorú však Albert neakceptoval, lebo údajne obsahovala „detinskosť“ a nebola dostatočne opodstatnená. Ide o novú (vymyslenú) teóriu o narúšaní prázdneho priestoru materiou (Hronec na uvedené upozorňuje v denníku o próze *Algol*). Názov teórie sčasti korešponduje s poetikou dekonštrukcie, t. j. princípom narúšania epického priestoru. Niekde na začiatku *Amarny* autor uvádza: „Vtedy sa tie pravidelné transparentné kvádre začali štvrtiť a lámať, ten veľký celistvý priestor sa najprv rozčesol na dve časti a potom, neskôršie, keď spomienka na Ivanu postupne začala zanikať tam kdesi v hĺbke, za súhvezdím Ariesa, začal sa rozdrobovať a trieštiť na vždy menšie kúsky, ktoré sa postupne vzdľaľovali od seba, utvárajúc stále komplikovanejšie, no zároveň čoraz súdržnejšie celky.“ (Hronec, 2000, s. 176) Uvedený citát je akoby uplatnením mýtu o kúskovaní Orfea, na ktorý autor explicitnejšie odkazuje v pravom stĺpci pri konci poviedky¹², čo korešponduje s poetikou fragmentarizácie celej

¹¹ SVETLÍK, Adam. 2001. Horror vacui a umenie rezignácie. In: *Život a dielo troch... Vít’azoslav Hronec, Gregor Papiček, Ondrej Štefanko*. Nitra : Spolok slovenských spisovateľov, Filozofická fakulta UFK, 2001, s. 30.

¹² Ide o tlmočenie Mýtu o Orfeovi od Ihaba Hassana v diele *Kúskovanie Orfea* z roku 1971.

povedky, dokonca väčšej časti prózy. Fakt, že v poviedke ide o nachádzanie rukopisu fyzika, hovorí, že teória o kúskovaní časopriestoru neobstojí iba ako poetologický princíp. Fyzik Marijan Juričević hovorí o existencii štvrtej prírodnej sily a jej vyrovnávaní sa s troma existujúcimi (ide o jav, ktorý sa nepodarilo riešiť ani Einsteinovi), čím sa dosiahne zjednotenie rozkúskovaných častíc. Zjednotenie Marijan dokazuje na základe hmotného chápania priestoru. Za predpokladu, že priestor je materiálny, resp. štruktúrovaný, vtiahnutím inej matérie doň dochádza k zmene jeho štruktúry.¹³

Teóriu o materiálnej povahe prázdneho priestoru, ktorý narúša iná matéria, Hronec na jednej strane opodstatňuje metodológiou výstavby prózy: dielo sa dá vybudovať narúšaním prázdneho priestoru (bieleho papiera), v ktorom, napriek zdanlivému chaosu a fragmentárnosti všetky časti navzájom súvisia, dokonca je každá časť, resp. každý fragment odzrkadlením všeobecnej autorovej idey. Vo svojej podstate táto teória dokazuje starobylú zen-budhistickú maxímu, „Jedno je všetko – a všetko je Jedno“, t. j. večnú túžbu po zjednotení materiálnych častíc rozprúchnutých po *Big Bangu*. V poznávacej rovine uvedenú myšlienku môžeme vnímať ako prekonávanie postmodernistickej skepsy a ontologickej rozkúskovanosti (Lyotard a Derrida tvrdili, že to nie je možné, Edmund Husserl, že áno) jedinou pravdou – súvzťažnosťou všetkých častí. Na konci *Amarny* autor vytesňuje Marijana do nadčasovosti (alebo mimočasovosti), z ktorej, akoby z pozície demiurga, diktuje Vladovi prózu, ktorú my čítame. Žeby bol Marijan Juričević pôvodcom ságy o Lutrovovcoch? V čom je význam skutočnosti, že Vlado nachádza práve rukopis fyzika Marijana Juričevića namiesto rukopisu mesianistu Jozefa Podhradského?

Mnohé otázky súvisiace s Hroncovou prózou zostávajú otvorené. V podstate časť odpovede na ne je aj v konštatácii, že problém autorstva, čiže vnútrotextového outsiderstva, treba vnímať v kontexte filozofického rozmeru diela. Hronec v *Algole* povedal, že svojím dielom chcel upozorniť jedine na stálu ľudskú potrebu nachádzania jednoty napriek stálemu narastaniu entropie. Teória o jednote štyroch síl v prírode je metaforou tejto ľudskej potreby, *zrovnoprávnenia tobo, čo je mimo spisovateľa, s tým, čo je v ňom*, resp. za *poznaním seba samého a Všetkého Ostatného Mimo Seba*. V tom je, ako to v denníku Vít'azoslava Hronca zapísal Vlado Lutrov, jediný zmysel života. A literárne dielo, aké vytvoril spisovateľ-outsider Vít'azoslav Hronec, tú metaforu mení na skutočnosť, lebo nielen potreba, ale svet súvzťažností všetkých fragmentov v ňom bez(po)chyby fungujú.

Literatúra

ANDRUŠKA, Peter. 1994. *Literárna tvorba Slovákov z Dolnej zeme*. Bratislava : Odkaz, 1994. 168 s. ISBN 80-8593-25-6

HARPÁŇ, Michal. 1990. *Premeny rozprávania*. Nový Sad : Obzor, 1990. 234 s. YU ISBN 86-7103-057-1

HRONEC, Vít'azoslav. 2000. *Amarna 1*. Beograd, Báčsky Petrovec : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Kultura, 2000. ISBN 86-17-08420-0, ISBN 86-7103-157-8

HRONEC, Vít'azoslav. 2000. *Amarna 2*. Beograd, Báčsky Petrovec : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Kultura, 2000. ISBN 86-17-08520-7, ISBN 86-7103-159-4

HRONEC, Vít'azoslav. 2001. *Algol*. Báčsky Petrovec : Kultura, 2001. ISBN 86-7103-190-X

HRONEC, Vít'azoslav. 2004. *Pokušenie svätého žánru*. Nadlak-Bratislava : Ivan Krasko-ESA, 2004. ISBN 973-8324-49-1, 80-85684-37-3

¹³ Potom by práve zmena štruktúry prázdneho priestoru matériou vyvolala gravitáciu, čím sa dosahuje jednota sily gravitácie s tromi ostatnými silami v prírode. Ide o myslené zjednotenie dvoch prúdov v súčasnej fyzike – Einsteinovej všeobecnej teórie relativity o gravitácii a kvantovej mechaniky. V skutočnosti sa dnes o to zjednotenie pokúša fyzik Steven Hawking. Do jedinečnej rovnice súčasná fyzika zatiaľ nemôže dostať jedine gravitačnú silu.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

HRONEC, Vít'azoslav. 2004. *Práce a dni*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2004. ISBN 86-7103-247-7

LUTROV, Vladimír. 1997. *Stretnutie s Minotaurom. Denník V. A. Hronca 1964-1966*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 1997. ISBN 86-7103-114-4

LUTROV, Vladimír. 2003. *Nebo nad Helespontom. Denník V. A. Hronca 1967-1970*. Báčsky Petrovec : Kultúra, 2003. ISBN 86-7103-220-5

MARČOK, Viliam. 2004. *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava : LIC, 2004. 471 s. ISBN 80-88878-87-X

SVETLÍK, Adam. 1990. Borgesovské impulzy na prózu slovenských vojvodinských spisovateľov. In: *Nový život*, 1990, č. 7-8, s. 319-322.

Život a dielo troch... Vít'azoslav Hronec, Gregor Papuček, Ondrej Štefanko. Nitra : Spolok slovenských spisovateľov, Filozofická fakulta, 2001. 194 s. ISBN 80-8050-454-7

II.

*Outsider v textových
svetoch literatúry*

FURTÁCKE DIEŤA : K LITERÁRNEMU GENOTYPU „DETSKÉHO OUTSIDERA“ V EULENSPIEGELIÁDACH, PIKARIÁDACH A SIMPLICIÁDACH STARŠEJ ANONYMNEJ A NEANONYMNEJ MEDZINÁRODNEJ I DOMÁCEJ PROVENIENCIE

Zuzana Hurtaiová

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

Roguish Child

On Literary Genotype of "Child Outsider" in Groups of Eulenspiegel, Lazarillo-Picaro and Simplicius Stories of Ancient Anonymous and Non-anonymous International and Home Provenance

The study is focused on the picture of a child – his position and role in a literature and in a society – as literary protagonist in ancient literary art. The study concentrates its attention on medieval, manneristic and baroque amusing prosaic "biographies" of Eulenspiegel, picaro Lazarillo and of German and Hungarian (Dacian) Simplicius Simplicissimus. The study reveals general absence of a child protagonist in the ancient literary art, including in general Biblical and apocryphical texts (with mentioning exceptions). Literary art had started to be fulfilled with women and children in humanism, especially in its last period – mannerism. But when a child appears in the literature, he has a marginal function and was subjected to great indignities. Genotype of a roguish child-protagonist is appointed especially with social (and as well as literary) outsidership – living in poverty without parents, like vagabonds wandering from place to place, oppressed, bullied and humbled by the adults (clear kaynism). Although children-heroes live in poverty, they have great sense of humour and roguishness, they are intelligent, inventive, prompt and talented (in music). The study reveals the antecedent of roguish children as literary heroes in antique mythology (childhood of Hermes, son of God Zeus). Lineage of roguish children in ancient literature is: Hermes – Eulenspiegel – picaro Lazarillo – Simplicius.

Čím hlbšie a dôkladnejšie nazeráme do literárnej minulosti, dochádzame k poznaniu, že od predkresťanských čias platilo v literatúre personálne poradie *muž – žena – dieťa* (chlapec, dievča). Pri tejto hierarchizácii sa v rámci súvekých spoločenských, etických a náboženských noriem rešpektovala sexuálna určenosť, sociálna zakotvenosť i vek ľudského jedinca. Na európskom kontinente je od antických čias zreteľne v literatúre dominantný maskulínny typ, v podradnejšom postavení sa od raného kresťanstva zjavuje žena (počnúc biblickou Evou), pričom dieťa v literárnom umení funguje len ako *marginálny*, skôr *pasívny* ako aktívny zjav, „doplnok“, ako súčasť anonymnej masy, spoločenského „backgroundu“. Výraznejšie sa ženami a *detmi* začínajú zaplňať literárne diela počnúc humanizmom, najmä však v období manierizmu a najmä baroka, pričom sa postupne začína „odbúvať“ aj jednofarebná nálepka pôvodne stredovekého mizogynizmu. S príchodom *žien* a neskôr aj *detí* do literatúry dochádza v literatúre k zaujímavému javu, vzniká a postupne silnie stupeň „karnevalizácie“ literárneho umenia, pričom si v týchto súvislostiach dovoľím vysloviť poznanie, že niektoré javy európskej i našej postmodernej sú oveľa staršej historickej proveniencie (pozri európske i slovenské zábavné barokové prózy, napr. simpliciády, autobiografie a i.). Staršie literárne „karnevalizácie“, alias „*maskarády*“ európskej i domácej slovenskej proveniencie, sa evidentne „udržali“ (čítali) v uhorskom prostredí na územiach so slovensky hovoriacim obyvateľstvom až do 19. storočia, najmä zásluhou českých Kramériových edícií ľudového čítania, ktoré sa na východ od Malých a Bielych Karpát kolportovali priamo z Moravy a Čiech alebo sa vydávali v Uhorskej Skalici v českých reedíciách.

*

Vráťme sa však k postave *diet'at'a* v literárnom umení. Napriek už v úvode spomenutému všeobecnému pohľadu na zastúpenosť postáv v literatúre je potrebné pripomenúť, že *diet'a* napriek pohanským predkresťanským obetným praktikám pravdepodobne poživalo už od najstarších čias v ľudských civilizáciách v rôznych kútoch sveta určitú úctu. Dôkazom sú mnohé, neraz veľmi dômyselne skonštruované (pohyblivé) hračky alebo učebné pomôcky ako archeologické artefakty nielen z čias praveku, starovekého Egypta, Indie či antického Grécka a Ríma, ale tento fakt potvrdzujú aj archeologické nálezy v strednej Európe, slovenské územie nevynímajúc. Kresťanská kultúra a civilizácia tvorí však v zobrazovaní *diet'at'a* v staršom literárnom umení samostatnú kapitolu.

V Biblii ako v jednom z najdôležitejších motivických zdrojov európskej literatúry, umenia a kultúry sa *diet'a* zobrazuje v neuveriteľne skromnej miere, v biblických textoch *diet'a* takmer absentuje. Napriek tomu však v spôsoboch zobrazovania *diet'at'a* existujú rozdiely medzi Starým a Novým zákonom a, sú jasné a pochopiteľné: v Starom zákone podobne ako v antickej literatúre pretrváva (reziduuje) motív *obety diet'at'a*. Nejde o kainizmus, o ktorom sa zmienime neskôr, ale o náboženský prejav úcty a oddanosti k Jahvem: Abrahám ide do lesa obetovať svojho prvorodeného a najmilšieho syna Izáka, na priamy zásah Boha však namiesto syna obetuje baránka zakliesneného v kríkoch. Podobne ako v antických bájach kráľ Agamemnón pod vidinou vojenského úspechu v Trójskej vojne obetuje pohanským bohom dcéru Ifigéniu, v Starom zákone zase Jefte obetuje svoju jedinou milovanú dcéru, ktorú sľúbil židovskému Bohu za víťazstvo vo vojne proti Amončanom. Okrem detských obetí sa však v Starom zákone stretáme aj s prejavmi *kainizmu* (ubližovanie biologicky staršieho jedinca mladšiemu jedincovi) najmä v osudoch mládenca Jozefa a jeho mladšieho brata Benjamína. Motív *diet'at'a* nachádzame aj v dnes už v slovesnosti všeobecne známeho topického motívu v príbehu o Mojžišovi-diet'ati zakliesnenom v trstine v košíku na Níle alebo motívu noci Paschy, v ktorej kliatbou Jahveho prídu v egyptskom kráľovstve o život všetky prvorodené deti (synovia) nežidovského pôvodu. Známy zo Starého zákona je aj dnes už anekdotický príbeh o povestnom Šalamúnovom múdrom verdikte medzi dvoma ženami, ktoré sa hádajú o živé *diet'a*. Je len samozrejmé, že v Novom zákone pod vplyvom nového nastupujúceho náboženstva považujúcim život za *Boží dar*, sú ľudské obete, vrátane detských, *neprípustné a striktne zakázané*. Preto okrem Betlehenských Neviniatok, ktoré dal Herodes povraždiť, nenájdeme v Novom zákone obety detí, ale ani výraznejšie prejavy kainizmu. V novozákonnom texte je detí opäť neuveriteľne poskromne, vo všetkých Evanjeliách nájdeme len rozprávanie o narodení Ježiša v jasličkách v Betleheme, o pastieroch a o Troch kráľoch z Východu, ktorí sa ako prví prišli pokloniť a vzdať úctu *diet'at'u* Spasiteľovi – Mesiášovi. Vo vzťahu *ke deťom* nájdeme vo všetkých Evanjeliách (okrem Jánovho) len stručnú zmienku o Ježišovi ako *priateľovi dietok* a obraz, ako Ježiš kladie na ich hlavičky ruky a ich požehnáva, pričom jeho apoštoli hundrú na matky, ktoré privádzajú k nemu deti a oberajú ho vraj o vzácny čas. Ježiš však vraví: „Dovoľte dietkam prichádzať ku mne a nebráňte im, lebo takých je kráľovstvo Božie. Veru vám hovorím: Kto neprijme kráľovstvo Božie ako *diet'a*, nikdy nevojde doň.“ (M 10, 13 – 16). Okrem „krátkych“ statí o pozitívnom Ježišovom vzťahu k deťom sú v Evanjeliách zmienky o 12-ročnom Ježišovi v chráme a jeho rozhovore s tamojšími učiteľmi, neskôr o dospelom Ježišovi ako uzdravuje a oživuje *choré alebo mŕtve deti* (oživenie Jairovej dcéry, uzdravenie trpiaceho chlapca na zrádnik, uzdravenie syna kráľovského úradníka). V Skutkoch apoštolov pokračuje v Ježišových šľapajach apoštol Pavol, ktorý ako svätý je tiež obdarený schopnosťou oživovať deti (o chlapcovi Eutychovi, ktorý počas Pavlových prednášok v Troade spiaci a sediaci v okne spadne a zabije sa, Pavol ho však vrúcnu vierou a láskou ku Kristovi privedie k životu).

Ani pobiblická apokryfná literatúra neoplýva postavami detí. Aj tu sa prejavuje ich prekvapujúco nízky počet, hoci išlo po stáročia paralelne s Bibliou o veľmi známu, skôr však zábavnú ako vieroučnú literatúru. Je zaujímavé, že v porovnaní s Novým zákonom sa v novozákonných apokryfoch zjavujú prejavy kainizmu zo strany dospelých mužských jedincov, ktorí prejavujú z dnešného pohľadu voči maloletým dievčatám pedofilné sklony (príbeh o ochrnutej Petrovej dcére v Skutkoch Petrových alebo príbeh znásilnenej matky a jej maloletej dcéry (Skutky Tomášove)). Z apokryfných textov sú však

najvýraznejšie a najdôležitejšie novelisticky ladené príbehy z Ježišovho detstva, ktoré v Biblii nenachádzame (Pseudo-Tomášovo evanjelium, Pseudo-Matúšovo evanjelium). Medzi drobnejšími a sporadickými zmienkami o det'och sa v apokryfných textoch zjavuje aj súvislejší novelistický príbeh o sv. Pavlovi oživujúcom mŕtveho chlapca Patrokla (Skutky Pavlove), ktorého kanonizovanú podobu nachádzame aj v Biblii (o oživení chlapca Eutycha). Z nekanonizovaných textov však za najpozoruhodnejší text považujem výstražný „Kristov“ list List o nedeli (6. stor.), ktorý sa vraj v stredoveku s obľubou čítaval na zhromaždeniach kresťanov ako sakrálny text zoslaný priamo z neba do chrámu na letiacom kuse papiera. V ňom sa okrem tvrdých výčitiek Krista voči hriechom veriacich vyjadruje na tie časy po prvýkrát pozoruhodný vzťah kresťanov *ke det'om*, ktorý v takejto podobe explicitne nevyjadruje ani Biblia: – „Beda tomu, kto nectí (...) svoje vlastné deti.“ (Príbehy apoštolů. Novozákonní apokryfy II, 2003, s. 506). Žeby v tomto fiktívnom Kristovom liste bol ukotvený akýsi „prabod“ vedomej ochrany *diet'aťa a záujmu oň ako o plnobodnotného jedinca spoločnosti?* Pokračujme však ďalej: V ranom stredoveku koncil v Efeze (r. 434) vyhlásil Pannu Máriu za Bohorodičku, čím sa v cirkvi i umení odštartovalo uctievanie kultu *ženy-matky*, podľa nášho názoru neskôr aj *kultu diet'aťa*. Nemôžeme však nespomenúť ani uctievanie sv. Krištofa-mučeníka (2. – 3. stor.), ktorého dodnes známa ikonografia (obor prenášajúci cez vodu na pleciah Krista, alegoricky vyjadrené – ťarchu ľudstva, sveta), šíriaca sa na Západe i Východe od 6. storočia, patrí z pohľadu našej témy medzi pozoruhodné postavy: do 12. storočia sa totiž obor-Krištof zobrazuje v podobe, ako s obrovskou bakoľou alebo stromom v ruke prenáša cez veľkú a nebezpečnú vodu na pleciah dospelého Krista. Od 13. storočia však v slovesnom umení (Legenda Aurea) a vo výtvarnom umení (freska od Masaccia – Krištof s malým Ježiškom, okolo r. 1420, Rím) nastáva prudký zvrät. – Ikonografia sa zásadne mení, pretože Krištof už neprenáša na pleciah dospelého Ježiša, ale *malého Ježiška – diet'a*. Zdá sa, že Krištof od tohto momentu rozširuje arzenál svojho aj tak bohatého repertoáru „ochrancovstva“, nadobúda totiž ďalšiu, novú dimenziu – stáva sa z neho oficiálne *patrón, ochranca detí*. Krištofovská ikonografia bola v Európe dobre známa a od stredoveku previtala aj v zaalpských krajinách strednej Európy, najmä v Porýní a krajinách horného a stredného Podunajska, vrátane Slovenska.

*

Napriek snahám kresťanstva chrániť diet'a a pozdvihnúť ho na vyšší, dôstojnejší spoločenský stupienok sa *diet'a* v literárnom umení presadzuje len veľmi ťažko. Trvá stáročia, kým postava diet'aťa získa postavenie porovnateľné s mužským a neskôr ženským jedincom. Aj v desať storočí trvajúcej stredovekej profánnej literatúre zriedkavo zobrazované diet'a zotrúva v jasnej *marginálnej, outsiderskej* pozícii. Občas sa síce nenápadne vo fabule mihne alebo nesmelo nakukne cez škáročku v opone, ale ako fyzicky najslabší a najzraniteľnejší tvor organizovaného ľudského spoločenstva zotrúva v *anonymnej* a neraz aj *pониžujúcej* polohe neuveriteľne dlhý čas a len pomaly sa dvíha nahor. *Emancipačný proces* diet'aťa v literárnom umení prebieha teda zdĺhavo, komplikovane, zakrivene, nie lineárne.

Diet'a ako protagonista výraznejšie nastupuje v európskom literárnom umení až začiatkom 16. storočia v pomerne silnom prúde stredovekých eulenspieglovských anekdot (eulenspiegeliády), neskôr manieristicky ladených pikarovských novelistických príbehov (pikariády), končiac realisticko-iluzívnymi barokovými stories s výraznými biograficko-cestopisnými črtami, ale aj črtami literatúry faktu (simpliciády). Tieto literárne štruktúry založené *na epizodickosti, nie na zápletke*, v ktorých spájajúcim elementom príbehov (kapitol) je postava protagonistu, majú vo svetovej literatúre svoje *pokračovanie* v prášilovskom humore (vrátane ľudového čítania, 18. – 19. stor.) a neskôr v humore švejkovskom (20. stor.). Odhliadnuc od historického času je pre tento typ beletristickej literatúry príznačná *nadväznosť na staršie literárne tradície i konvencie*, ktoré však *opakovane* vždy v novšom „literárnom šate“ dostávajú nový obsah. Literárna i folklórna filiacia sa, podobne ako aj v dnešnom modernom umení, v minulosti bežne praktizovala, výsledkom čoho sú v našich „*iádach*“ nespočetné *mytologicko-folklórne, biblické, apokryfné či literárne topoi*. Anekdota o Eulenspieglovi-diet'ati, ktoré sa nesie spolu s otcom na koni a stvára pred pocestnými neslušné šibalstvá, bola známa už dávno pred Mürnerovým vydaním Eulenspiegla (1515) ako súčasť stredovekých európskych zbierok exempli. Aj novelistický príbeh o Lazarillovi-diet'ati

sprevádzajúcom na cestách zlomyseľného starca-slepca bol známy už oveľa skôr, dokázateľne vo francúzskej stredovekej folklórnej tradícii. Biblizujúce symbolické narodenie Simplicia v maštali pripomína zase narodenie Krista v jasličkách v Betleheme atď. Všetky „iády“ (*Eulenspiegel*, 1515; pikaro Lazarillo, 1554; nemecký *Simplicius Simplicissimus*, 1667 – 1669; uhorský *Simplicius Simplicissimus*, 1683) majú síce charakter „fiktívnych biografii“, poznačených však v manieristickom Lazarillovi a barokovom Simpliciovi aj osobnou skúsenosťou, pričom okrem dominantného dospelého veku protagonistu zachytávajú aj výsek z *detského, pubertálneho a popubertálneho veku* svojich hrdinov. Všetky tieto románové prózy sú priestorové, geograficky priestranné. Zatiaľ čo sa *Eulenspiegel* pohybuje a stvára huncútstva viac menej v nemecky hovoriacich krajinách strednej Európy, Lazarillo (pikaro) v habsburskom Španielsku, nemecký *Simplicius* s prvkami chválenkárstva a génmi šľachtica (ako neskorší barón Prášil alebo Kramériov Zdeněk zo Zásniku, 18. stor.), putuje (ako aj neskorší Voltairov *Candide*, 18. stor.) takmer po všetkých kútoch sveta. Aj uhorský *Simplicius*, s výrazne cestopisnými, biografickými a etnografickými črtami, putuje, – z východného Slovenska, zo Spiša a Šariša sa dostáva do Sedmohradska a neskôr do Istanbulu, na Blízky Východ. Osudy hrdinov „iád“ sa neodvíjajú celkom lineárne, skôr zakrivene, najmä život nemeckého Simplicia je poznačený výraznou barokovou divergenciou, iluzívnosťou a šokujúcou *karnevalizáciou*. Životné osudy týchto hrdinov sa odvíjajú v kruhu, presnejšie po „kružnici“: *Eulenspiegel* sa narodí *v chudobe* a končí svoj život osamotený bez rodiny *v chudobe*; Lazarillo sa narodí v síce chudobnej *rodine*, v dospelom veku však dobrovoľne zakotví ako dvadsaťpäťročný paroháč v pomerne dobre zabezpečenom *manželskom (rodinnom) zväzku* (tu končí pôvodný Lazarillov životný príbeh z r. 1554); zložitý osud nemeckého Simplicia začína síce počas tridsaťročnej vojny v maštali, kde ho porodí krásna zámožná dáma s modrou krvou unikajúca na koni pred neidentifikovateľnými nemeckými alebo švédskymi vojakmi, neskôr ho vychováva pustovník, s ktorým vedie tvrdý *pustovnícky* život hlboko v horách. Aj príbeh Simpliciovoho života končí „v kruhu“ – začína ako *eremita* a končí ako *eremita* odmietajúc život v deformovanej, hriechmi prekypujúcej ľudskej spoločnosti, poznačenej nezmyselnými vojnami. Po pestrom, „bujarom“ a neviazanom živote, neustále oscilujúcom medzi dobrom a zlom, cnosťou a hriechom, Bohom a Satanom, charakteristickým prudkými zvratmi, sa nakoniec *Simplicius* dobrovoľne rozhodne dožiť svoj život v emfáze, sám v prírodnom prostredí neobývaného bezmenného ostrova. Mimochodom, v literárnom umení tu narážame na *prapôvod* neskorších *robinsoniád* (18. stor.), pretože „robinsonovský“ život Simplicia na neobývanom ostrove je literárnou „ouvertúrou“ „mladšieho“ Robinsona Crusoea (Defoeov román vychádza totiž až o 50 rokov neskôr /1719/ po nemeckom vydaní Simplicia /1669/) s tým rozdielom, že Defoeov Robinson sa chce vrátiť a vracia sa aj s Piatkom do sveta ľudí, zatiaľ čo *Simplicius*, očitý svedok „nemeckej vojny“ a skazených, hrubých ľudských mravov, spoločnosť ľudí odmieta. Na rozdiel od svojich „starsích“ predchodcov uhorský *Simplicius* (1683), spočiatku úbohá sirota, sa vypracuje v dospelom veku na úspešného muža-hudobníka. Táto próza z pera dnes už identifikovaného autora nemeckého pôvodu Daniela Speera predznamenáva však svojou deskriptívnosťou, najmä (pôsobivými) etnografickými pasážami, neskoršiu (vynikajúcu) slovenskú cestopisnú a autobiografickú prózu (D. Krman, S. Hruškovica a i., 18. stor.).

Detský hrdina v „iádach“ pochádza z chudobných pomerov a neúplných rodín. *Eulenspiegel* vzíde zo sedliackeho prostredia, Lazarillo zo živnostníckeho (otec bol mlynár na rieke Tormes), nemecký *Simplicius* zo šľachtickej krvi, pričom nevie o svojom pôvode. Vychováva ho sedliacka rodina, ktorú zničia a rozprášia nájazdy rabujúcich vojakov. Od nej sa *Simplicius* ako sedemročný dostáva k pustovníkovi, k nepoznanému vlastnému otcovi, ktorý ho vzdeláva a zároveň vstúpuje doň kresťanské životné zásady, čoskoro však zomiera. Aj uhorskému Simpliciovi zomrú na epidémiu krátko po sebe obaja rodičia. Aj on pochádza z chudobnejších pomerov, hoci z textu nie je jasný jeho spoločenský pôvod. Zatiaľ čo *Eulenspiegel* a Lazarillo pochádzajú z neúplných rodín (živiteľkou je matka), obaja Simpliciovia sú siroty. V *Eulenspiegelovi* matka nezvláda výchovu nezbedníka; ten sa postupne od nej odpútava, až ju nakoniec opúšťa, a matka sa z deja definitívne vytráca. Ani Lazarillova matka nedokáže uživiť svoje dieťa, preto ho dáva do „opatery“ slepcovi, ktorého malý Lazarillo sprevádza. Aj v jeho prípade sa matka z deja vytráca a nikdy sa už na scéne nezjaví. Malí protagonisti v „iádach“ sú tak od

útleho veku odkázaní sami na seba, najmä na svoj dôvtip a intelekt. Od svojho 7. – 8. roku sa začínajú ako úbohé, špinavé, zavšivavené a vždy *bladné deti* bezcieľne *potulovať*, pričom zažívajú neuveriteľné príhody a dobrodružstvá. Nejde však o dobrodružnú literatúru, skôr o určitý typ *tuláckej*, v dnešnej terminológii „bezdomovskej“ literatúry, v baroku však väčšmi inklinujúcej k dobrodružnosti, kontrastnosti a iracionalite. Spoločnosť nemá o tieto deti záujem (až na malé výnimky), nepomáha im, ignoruje ich. Prostredie, v ktorom žijú, ich detský, naivný pohľad na svet nechápe, považuje ho za prejav akejsi ich *demencie*, *zaoštalosti*, „*bláznovstva*“. Preto nemeckého i uhorského Simplícia symbolicky ponížia tak, že ich oblečú (navlečú) do *volskej kože*, odvekého symbolu sprostosti a bláznovstva a nazvú Simpliciom (Prostáčik, Simplex, blázon, nahľúply jedinec). Nemecký Simplicius ako v divadelnej maškaráde vystupuje dokonca istý čas na šľachtickom dvore v úlohe dvorného blázna. Tieto deti, *zhabené ľudskej dôstojnosti* a od útleho veku *vyčlenené na/za okraj spoločnosti*, sa nie z vlastnej viny stávajú vydedencami spoločnosti, „*malými nedobrovoľnými outsidermi*“. Napriek nepriazni osudu sa však dokážu udržať nad vodou, uchovať si vlastný, holý život vďaka svojej *inteligencii*, *bystrosti*, *dôvtípnosti*, *vynaliezavosti*, *obratnosti* i *pohotovosti v konaní*. Tu pomáha zásada, že *hlad a nedostatok* „brúsi rozum“, kým záhaľka človeka otupuje a ohlupuje. V životne ťažkých situáciách im pomáha aj ich vrodený zmysel pre *humor*, neraz sa z nich stávajú pre okolie *vtipné*, *komické*, *až groteskné postavičky*. Nie všetky detské postavy sú však rovnaké. Na rozdiel od Lazarilla a dvoch Simpliciov chýba Eulenspiegelovi naivita dieťaťa. Už v detskom veku sa prejavuje uňho vo vzťahu k ľuďom určitá dávka *bezočivosti* a *zľomyselnosti*. Eulenspiegel vybavený všeobecnými stredovekými literárnymi atribútmi sachsovského typu má blízko k *Hermovi* (gr. boh Hermes, posol bohov, okrem iného ochranca zlodejov a šikovných podnikavcov, v rímskej mytológii boh Merkúr). Hermes je nielen bezprostredným *literárnym antecedentom* Eulenspiegla i jeho neskorších literárnych druhov. Ako Diov syn od malička stváral bezočivé šibalstvá, na čo bol jeho otec Zeus hrdý. Ako maličký ujde z kolísky, v ten deň vynájde lýru, naučí sa na nej čarovne hrať a v ten istý deň popoludní ukradne Apollónovi kravy, ktoré ťahajú zadkom za chvost schová v jaskyni. Večer sa opäť vráti do kolísky, zakrúti sa do plienok a (ako neskôr v stredoveku Eulenspiegel) usne „s najnevinnejším úsmevom na tvári“. *Hermova postava dieťaťa* rozširuje diapazón detských protagonistov z „*iáď*“, naznačujúc ich korene hlboko v antickej mytológii. Hermes je ich *antecedentom* nielen pre svoj vrodený zmysel pre arcifigliarstvo, ale aj pre to, že má záľubu v pastierstve a má rád hudbu. Aj detskí hrdinovia z „*iáď*“ sú pastieri, pasú zvieratá podobne ako všetci „veľkí“ hrdinovia v euro-ázijskom kultúrnom kontexte (trójsky Paris, biblický Dávid, rímski Rómulus a Rémus, neskôr dobyvatel Pizarro a i.), a všetci ako Hermes majú *záľubu v hudbe*, hrajú na hudobný nástroj (trubač, hráč na bubon, flautista, harfista, organista). Vychádzajúc z antickej mýty Hermes je totiž vynálezcom nielen harfy, ale aj pastierskej píšťalky.

Malých protagonistov ako najslabších, bezbranných jedincov (bez rodičovskej lásky a ochrany) neustále niekto fyzicky a psychicky napáda, zraňuje, ponížuje, týra. Neraz sú títo malí hrdinovia vystavení krutým trestom a bitkám. Kým túlajúci sa Eulenspiegel dostáva za svoje šibalstvá v rámci stredovekých lôč *commūnēs* vždy „*vyplatu na chrbát*“, Pikara i Simpliciov kruto *kmášu za vlasy*, *bijú bičom* a *trápia hladom*. Neraz ich cudzia rodina, ktorá bezohľadne využíva ich prácu, necháva za nejaký hlúpy trest vo vlastných zapáchajúcich *exkrementoch*, *zavšivavených*, *špinavých*, *otrhaných* a *do bezvedomia zbitých ležať aj niekoľko dní*. Takéto prejavy *kainizmu* (týranie a ubližovanie mladším jedincom) sú v týchto prózach jednoznačné a markantné. Neskôr tieto a im podobné literárne motívy (stvárnajúce prejavy neuveriteľnej chudoby a biedy) „pokračujú“ a ďalej sa rozvíjajú v slovenskej barokovej autobiografickej próze (napr. v Hruškovícovom *Vlastnom životopise*).

Napriek tragickosti detských osudov sú detskí protagonisti v „*iádach*“ vynaliezaví, vtipní, preto ich „detské životy“ vyznievajú *tragikomicky*. Uplatňujú sa v nich rôzne techniky humoru, v nemeckom Simpliciovi doznieva napr. eulenspieglovský (stredoveký) slovný („*doslovný*“) *humor*, zaobalený do barokovej pestrosti a vmontovaný do ohromujúcej alegorickosti.

Všetky „*iády*“ spracúvajú životy detí s veľkým fabulačným, kompozičným i jazykovým majstrovstvom počnúc stredovekou obecnosťou a končiac barokovou špekulatívnou obraznosťou,

emocionálnosťou a subjektívnosťou. Všetci protagonisti sa dostávajú síce v detskom veku *do defenzívneho postoja*, obohatení tvrdou životnou skúsenosťou však z detskej naivity rýchlo vytriezvejú a do dospelého veku vstupujú už ako sformovaní, životom vybití tuláci, v baroku ako tuláci-dobrodruhovia. Nemennou, „*nevyvíjajúcou sa*“ figúrkou zostáva len v stredovekom *obecnom* duchu stvárnený Eulenspiegel.

Vývinová línia detských furtáckych hrdinov v staršom literárnom umení je jasná: (*Hermes – Eulenspiegel – Lazarillo – Simplicius Simplicissimus* (nemecký, uhorský a i.). Ďalší literárnovedný výskum ukáže umeleckú orientáciu a „prolongizáciu“ tejto línie všímajúc si nielen *klasické, elitné* literárne umenie, ale aj populárnu slovesnosť, zaznamenávajúcu v európskom priestore najväčší rozmach v 17. – 19. storočí, strednú Európu a naše územia nevynímajúc.

Orientačná bibliografia

Neznámá evangelia. Novozákonní apokryfy I. Praha : Vyšehrad, 2001. ISBN 80-7021-406-6

Príběhy apoštolů. Novozákonní apokryfy II. Praha : Vyšehrad, 2003. ISBN 80-7021-593-3

De VORAGINE, Jacobus. *Legenda Aurea*.

In: <http://www.fordham.edu/halsall/source/voragine1.html>

FUHRMANN, Horst. *Středověk je kolem nás*. Jinočany : Nakladatelství H + H, 2006. ISBN 80-7319-042-7

Kratochvílne, úsmevné, ale i príkladné šibalské príbehy. Zostavila, preložila, štúdiu a vysvetlivky napísala Zuzana Hurtaiová. Bratislava : Tatran, 1988.

Krátké historie o chytrém Eulenspiegelovi, všem milovníkům k četění, ne ale k následování, nýbrž k napravení takových skutků na světlo vydané. W Skalici. Tiskem dědičů J. Škarnicla (b. r.)

Príbědy a dobrodružství veselého šlechtice Pána Prássila, od něho samého k obveselení vyprávanané. W Uh. Skalici. Tiskem a nákladem dědičů J. Škarnicla. 1885.

Život Lazarilla z Tormesu /jeho příběhy a nebody/. Preložil, doslov a poznámky napísal Vladimír Oleríny. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959.

VON GRIMMELSHAUSEN, Hans Jacob Christoffel. *Dobrodružný Simplicius Simplicissimus, čiže život podivného vaganta*. Preložil a poznámky spracoval Ján Belnay. Doslov napísal dr. Július Pašteka. Verše prebásnil Viliam Turčány. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1964.

Uhorský Simplicissimus. Preložil, štúdiu napísal a vysvetlivky spracoval dr. Jozef Vlachovič, CSc. Bratislava : Tatran, 1974.

Zdeněk z Zásniku s svými tovaryši. Aneb: Rytíři w Blánickém vrchu zavřej. Staročeská rozprávka. Kramérysowým nákladem W Praze, 1799.

Zdeněk ze Zásniku s svými tovaryši, aneb: Rytíři w Blánickém vrchu zavřený. W Skalici, tiskem Fr. X. Škarnicla Synů. 1870.

VOLTAIRE: *Candide*. Preložil Ladislav Šimovič. Bratislava, Nakladateľstvo Pravda, 1947.

KRMAN, Daniel: *Itinerarium*. Bratislava : SAV, 1969.

HRUŠKOVIC, Samuel: *Vlastný životopis*. Liptovský Svätý Mikuláš : Tranoscius, 1943.

KRAMÁŘSKÉ TISKY A LITERATURA

Mílada Písková

Filozoficko-přírodovědecká fakulta Slezské univerzity v Opavě, Česká republika

Kramářské tisky byly v rámci literárního vývoje považovány za jakési marginálie, za produkt na pomezí národopisných aktivit a lidové literatury. Toto pojetí se tradovalo od poslední čtvrtiny 19. století.¹ Základy systematického zkoumání kramářské písně a v souvislosti s tím i kramářských tisků položili ve 30. letech 20. století literární vědec a kritik Bedřich Václavek a muzikolog Robert Smetana.² Když začali studovat kramářské tisky, zaujala je nejdříve stránka hudební a zvažovali jejich vztah k lidové písni. Průkopnickým činem byla jejich publikace České písně kramářské, kterou vydali v roce 1937.³

Bedřich Václavek se věnoval studiu kramářských písní více než patnáct let. Formuloval vztah mezi kramářskou písní a lidovou písní. Zamýšlel se nad skutečností, proč některé kramářské písně zlidověly, a také nad vztahem obrozeneckých generací ke kramářské písni.

Jeho závěry potvrdili i další badatelé, kteří navázali na jeho výzkumy. „Skutečnost, že skrze kramářskou píseň zlidověla celá řada skladeb českých obrozeneckých básníků, staví kramářskou píseň do zvláštního světla i v poměru k umělé poezii české, která ve svých počátcích nejenže užila nejednou kramářských tisků jakožto zcela normálního prostředku svého šíření, nýbrž byla dlouho poplatná i celému slohu kramářské písně.“⁴

Bedřich Václavek své dílo nedokončil, zemřel v době druhé světové války.⁵ Jeho přítel a spolupracovník Robert Smetana ve výzkumu pokračoval, inicioval vznik vědeckých konferencí Václavkova Olomouc, které se zaměřovaly na problematiku kramářské písně, a podnítil také vznik katalogu kramářských písní v celostátním měřítku v Knihovně Národního muzea v Praze.⁶

Prof. Smetana si uvědomoval mnohovrstevnatost problematiky kramářských písní a kramářských tisků. V 60. letech 20. století nastínil tuto problematiku v jedné ze svých studií: „Kramářské písně se v rukou dějepisce knihtisku osvědčí nesporně jako cenný knihopisný pramen, pro sociologa budou hlubokým zdrojem poznatků a poučení o refeudalizačním teroru a propagandě u nás v 18. století; pro historika budou výmluvným pramenem poznání jazykového a třeba i literárního anebo literárněhistorického; pro historika zpravodajství budou právem bohatou, ale dávno ovšem už překonanou historickou formou zpravodajství, přičemž české kramářské písně mohou být chápány také jako zajímavá odrůda dramatu a ceněny jako předmět folkloristického studia anebo hudebního dějepisce; ekonomu zaujme tento písňový druh jako ne nezajímavý předmět starého knižního obchodu a knihovníkům zakládá kramářská píseň zároveň zvláštní problém katalogizační; jiný odborník spatří v materiálu našich kramářských písní zase svéráznou látku pro studium zpravodajské či časopisecké ilustrace...“⁷ R. Smetana v 60. letech minulého století vyslovil také názor, že kramářská píseň nebyla písní lidovou, i když většinou jejího autora neznáme. Zároveň vyslovil názor, že kramářské písně mohou být chápány také jako zajímavá odrůda dramatu.⁸ Někdy pěvecká produkce v rámci prodeje kramářského tisku upoutala větší pozornost obecnosti než samotný tisk. Pokud kramář sám nezpíval, obstarala to jeho žena nebo dcera.

Kramářské písně byly současně podnětem pro lidovou zábavu, lidovou četbu a také zdrojem poznání a vzdělání. Jaký byl jejich primární smysl? Byly to texty tradované ústně nebo fixované tiskem? Odpověď není jednoduchá. Jisté je, že východiskem byly tisky, které šířily informace o zajímavých událostech, o různých novotách, válkách, mordech a neštěstích. To byly tzv. světské písně kramářské. Prodávali je kramáři na jarmarcích a trzích a aby připoutali pozornost, doprovázeli prodej zpěvem a předváděním děje pomocí namalované tabule, na které byly zachyceny hlavní momenty zpívané události. Prezentace kramářské písně měla tedy taky složku hudební a výtvarnou, obě sloužily ke zvýraznění a úspěšnosti prodeje. Hudební složka přitom nebyla podstatná, často nacházíme v kramářských tiscích poznámku: „Zpívá se na známou notu; zpívá se jako...; má známou notu“ a pod. Základem produkce byl příběh,

text. Některé kramářské písně byly ale tak populární, že časem zlidověly.⁹

Výtvarné prvky najdeme i v samotném kramářském tisku. Většinou byl zdoben titulní list a také uvnitř textu najdeme výtvarnou úpravu. Mnohdy ale obrázky v kramářských tiscích vůbec nesouvisely s obsahem. Titulní list měl hlavně upoutat zájem kupujícího, prvky uvnitř textu napomáhaly členění a přehlednosti textu. Tiskaři si někdy dokonce půjčovali štočky (např. v tiskařském rodu Škarnicliů).

Trvalou hodnotu kramářské písně měl její obsah, ať už byl světský nebo náboženský. Duchovní kramářské písně vycházely tematicky z Bible, ze života Krista, Panny Marie a světců, dalším motivem byly zázraky. Zpívaly se a prodávaly na poutích. R. Smetana u nich zdůrazňoval církevně propagandistický ráz.¹⁰ Kdo byli autoři textů kramářských písní? Jejich jména většinou neznáme. Rekrutovali se spíše z řad nižších společenských vrstev a žili potulným životem.

Názory na časový rozsah výskytu těchto písní a tisků se různí. Jestliže R. Smetana zohledňoval 300 let jejich výskytu, pozdější badatelé jej rozšířili na pět set let,¹¹ posunuli spodní hranici kramářských tisků do 15. století. Na rozdíl od Václavka a Smetany považují za předchůdce jarmarečních písničkářů potulné pěvce, obdařené bohatou pamětí a samostatnou schopností básnickou a uměním doprovázet se při zpěvu na hudební nástroj.¹²

Nejvíce kramářských tisků vznikalo v 18. století. V době pobělohorské měli lidé na českém venkově, pokud jde o literaturu a knihy, především Bibli a pak kramářské tisky, které opakovaně pročítali a zpívali, někdy sešivali do tzv. špalíčků, když tisky stejného formátu poskládali na sebe, sešili pevnou nití a fixovali deskami z kůže, sukna, dřeva atp. Právě tato skutečnost napovídá, že se k textům kramářských tisků vraceli.

Kramářské písně tiskly zpočátku spíše menší tiskařské dílny. Za nejstarší český kramářský tisk považuje J. V. Scheybal píseň O nešťastné bitvě a porážce Uhrů z roku 1526, která vyšla z tiskárny Mikuláše Konáče z Hodíšťkova.¹³ Také v produkci Severýnovy tiskárny najdeme kramářské tisky a v desítkách dalších českých tiskáren.¹⁴ Pro některé tiskárny se stal tisk kramářských písní jedním z hlavních výdělečných zdrojů, např. v Litomyšli u tiskaře A. Augusty.

Také na Slovensku byla dvě významná střediska tisku kramářských písní, a to ve Skalici a v Banské Bystrici. Rod Škarnicliů přesídlil do Skalice z Olomouce a působil zde až do počátku 20. století. Produkoval kramářskou literaturu světskou i duchovní. Banskobystrická tiskárna vyráběla od konce 18. století především kramářské tisky s písněmi duchovními, které se prodávaly na různých slovenských poutních místech. V 19. století se zde usadili tiskaři Macholdové, kteří tu působili téměř devadesát let (1832 – 1919), vydávali katolické náboženské tisky, včetně zbožných kramářských písní.¹⁵

Kramářské tisky nebyly oblíbené jen na venkově a určené pouze venkovskému obyvatelstvu. Měly své místo také na malých městech a perifériích velkých měst. Pro venkov přinášel písničkář aktuální události nebo aspoň jejich ohlas, ve městech byly chápány spíše jako zábava. Produkce kramářských písní tak byla také jakýmsi prostředníkem mezi městskou a vesnickou kulturou.¹⁶

Kontakty mezi kramářskou písní a umělou literaturou začaly sílit v době romantismu a národního obrození, kdy byly písňové útvary velmi oblíbené a využívané. Romantičtí básníci se inspirovali formou kramářských písní i kramářskými tisky (Š. Hněvkovský, V. Hanka ad.).

V evropské kultuře najdeme i snahy o renesanci kramářské písně, např. v Německu, Rakousku.¹⁷ V Českých zemích se dostaly do uměleckých programů ještě v 60. letech 20. století.¹⁸ Tady už měly zcela jinou funkci než v době svého největšího rozmachu, hlavně funkci zábavnou.

Poznámky:

- 1) Např. národopisec *František Bartoš* (1837 – 1906) nepovažoval kramářské písně za produkt lidové kultury. Jeho přítele, literáta, historika a jazykovědce *Vincence Praska* (1843 – 1912) zaujali tiskaři a vydavatelé těchto písní, zejména rod Škarnicliů.

- 2) *Bedřich Václavek* (1897 – 1943) český literární kritik a historik, autor průkopnických studií a edic věnovaných lidové a zlidovělé slovesnosti (Písemnictví a lidová tradice, Český národní zpěvník, Česká literatura XX. století ad.). *Robert Smetana* (1904 –), hudební vědec a pedagog, muzeolog. Zabýval se českou lidovou a zlidovělou písní, je spoluautorem knih České písně kramářské, České světské písně zlidovělé a řady odborných studií na toto téma.
- 3) *České písně kramářské*. Vybrali a úvodem opatřili Robert Smetana a Bedřich Václavek. Vyšlo v edici Stezky, dokumenty estetického umění. Redaktor: Jan Mukařovský. Praha: Fr. Borový 1937. 233 s. + příl.
- 4) KANYZA, J.: *Bedřich Václavek a lidová slovesnost*. Olomouc, 1953, 93s. Rkp., Vědecká knihovna v Olomouci, sg. II 205 279.
- 5) Zahynul v Osvětlení 5. 3. 1943. Viz NÁDVORNÍK, M. *Bedřich Václavek*. Olomouc : Univerzitní knihovna, 1957.
- 6) U zrodu evidence celostátního katalogu kramářských písní v Knihovně Národního muzea v Praze stála také dr. Eva Ryšavá, žákyně a spolupracovnice prof. R. Smetany.
V současnosti je tento katalog převáděn do digitalizační formy.
- 7) SMETANA, R.: *K problematice jvu české písně kramářské*. Olomouc : Univerzita Palackého, 1961, s. 13.
- 8) Tamtéž, s. 15.
- 9) Např. píseň Horo, horo vysoká jsi.
- 10) SMETANA, R.: *K problematice jvu české písně kramářské*, s. 53.
- 11) SCHEYBAL, J. V.: *Senzace pěti století v kramářské písni*. Hradec Králové : Kruh, 1990.
- 12) Tamtéž, s. 9.
- 13) Tamtéž, s. 49.
- 14) Např. J. J. Dačický, J. Černý, T. Lipold, J. K. Jeřábek, V. J. Koniáš, V. Tureček ad.
- 15) SCHEYBAL, J. V.: *Senzace pěti století v kramářské písni*, s. 55.
- 16) Tamtéž, s. 61.
- 17) Tamtéž, s. 74.
- 18) Např. hudební skupina bratří Traxlerů je pojala do svého repertoáru, inspiraci najdeme i v divadlech malých forem (např. pražský Semafor).

POSTAVY Z OKRAJA HRDINAMI PRÍBEHOV : SONDY MEDZI POSTAVY NA OKRAJI SPOLOČNOSTI (V KNIŽKÁCH ĽUDOVÉHO ČÍTANIA)

Martina Kubealaková

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

The study deals with the analysis of the character Ezop – the outsider, hero of the popular readings books of older provenience – and of the idea's topos in younger one. It chooses some characters from the big group of popular stories and she compares them. It resulted – only two of them are outsiders in all. Ezop – he tries to change his position of outsider but not successfully, he is killed. Albert – misogynic – is passive and he ignores the other.

I keď v odborných kruhoch už dávno neplatí mýtus o temnom stredoveku literárne zameranom na náboženskú spisbu, medzi laikmi tento názor zväčša stále pretrváva. Pritom je nepopierateľné, že už v tomto období vznikajú príbehy, ktoré vytvorenú schému stredovekého života vrátane jeho literárnej podoby výrazne modifikujú a v nejednom prípade i komplikujú. Spomenúť môžeme román o Tristanovi a Izolde, ktorého mýtu sa venuje v samostatnej monografii *Západ a Láska* Denis de Rougemont. Súčasne sa v tejto historickej epoche rodia základy umeleckej tvorby, ktorá si svoju patinu zachová až do 20. storočia. Ide o knižky ľudového čítania, ktoré postupným prenášaním ťažiska svojho recepčného zamerania na širšie ľudové vrstvy tvoria špecifický typ slovesného umenia.

Medzi najpopulárnejšie žánre knižiek ľudového čítania staršej proveniencie patria legendy, rytierske a šibalské poviedky, tematika knižiek ľudového čítania mladšej proveniencie sa postupne obohacuje o nové obsahové i formálne momenty. Do popredia sa vysúvajú dobrodružné príbehy, robinzonády, poviedky s námorníckou i zbojníckou tematikou, poviedky pre ženy a osobitne aj poviedky pre deti, početne sú zastúpené aj mravoučné texty a objavujú sa aj prvé románové štruktúry a povesti. Zábavná funkcia, často kombinovaná s funkciou poučnou, determinovala spôsob spracovania látky ako aj výstavbu a riešenie konfliktu. Tento aspekt len málokedy kopíroval život bežného ľudu, ktorému bola tvorba v neskorších etapách svojho vývinu určená. Zvyčajne naopak, prezentovala obrazy života, ktoré boli pre ich čitateľov a čitateľky nedostupné, existovali v ich fantázii a čítaním o nich sa aspoň v okamihu recepcie stávali aktuálnejšie exotickými, napínavými, zaujímavými. Preto pozorujeme, že popri deji, čase a prostredí sa vzhľadom na uvedené ťažisko textu presúvalo na postavu, pretože prostredníctvom nej dochádzalo k stotožneniu sa čitateľa či čitateľky so svojím hrdinom a hrdinkou, a tak sa proces čítania stával aktualizovanejším a pútavejším zároveň.

Preto priamo nasmerujeme naše uvažovania na postavy knižiek ľudového čítania. Je zrejmé, že naše analýzy postáv v outsiderskej pozícii, postáv – nositeľov diferencujúceho atribútu, na základe ktorého sa ocitajú na okraji väčšinovej spoločnosti, – nebudú totálne predovšetkým s ohľadom na kvantitatívne bohatý súbor textov. Predmetom skúmania je korpus zúžený na šibalské stredoveké poviedky¹ ako časti knižiek ľudového čítania staršej proveniencie a reprezentatívne texty mladšej proveniencie, v ich priestore sa pokúsime postihnúť spôsoby zobrazovania postáv ocitnúcich sa v znevýhodnenej situácii.

V súvislosti s čitateľskou identifikáciou s postavami je akoby prirodzenou súčasťou vlastností človeka, že svoje sympatie prenáša na slabších jedincov, v podvedomí s nimi sympatizuje a praje im

¹ Žánru legendy sa venuje Zuzana Hurtajová v kapitole Legendy staršej medzinárodnej proveniencie v knižkách ľudového čítania na Slovensku a dimenzie ich „outsiderstva“, ktorá je súčasťou monografie *Človek z okraja uprostred literatúry : Podoby outsiderstva v slovenskej próze* (Krnová, K. – Jančovič, I. a spol. Banská Bystrica, 2007). V prostredí rytierskych poviedok môžeme naznačiť vyčleňujúce postavenie ženských hrdiniek ako Genovévy, Grizeldy a Hirlandy, ktoré sa pre nepravosť a závisť ľudí ocitajú v situácii krivo obvinených (najčastejšie z nevery a vraždy vlastných detí), nespravodlivo vyhnaných a prenasledovaných (žijúcich v samote lesa), avšak verných a trpezlivo milujúcich manželiek a matiek.

úspech. Zrejme i tento faktor (okrem mnohých iných) zohral významnú úlohu v procese tvarovania postáv príbehov knižiek ľudového čítania. Úspech a emočná sila recepcného stotožnenia sa čitateľov s hrdinami ale i čitateľiek s hrdinkami próz súvisela s postupom analógie a kontrastu. Vo všeobecnosti ťažkými životnými podmienkami sužované širšie spoločenské vrstvy ľudu hľadali (a nachádzali) vo viacerých príbehoch útočisko vo forme zabudnutia na reálnu každodennú skutočnosť. Princíp kontrastu sa v tejto súvislosti prejavoval tým, že dej príbehov bol najčastejšie situovaný do prostredia exotického alebo na šľachtické či kráľovské dvory, do času dávno minulého, ale aj súdobého. Následne analógia umožňovala v priestore zahustenom postavami vytvoriť hrdinu, ktorý sa istým individuálnym atribútom vyčleňoval z kolektívu a táto odlišnosť od ostatných postáv komplikovala jeho príbehové bytie, hrdina bol nútený prekonávať rôzne prekážky a nástrahy. Na aspekte odlišnosti je budovaný základný konflikt deja, ktorého dramatizácia sa graduje spleťou udalostí, ktoré hlavná postava prežíva a prekonáva. Podobnosť smerujúca k stotožneniu sa recipienta s hlavnou postavou súvisí práve s konkrétnym momentom marginalizácie tejto postavy.

I keď s istým geografickým zúžením, súvisiacim s metodologickým uchopením tematiky, jedna z kapitol monografie *Středověký člověk a jeho svět* enumeruje jedincov, ktorí sa dobrovoľne – protestne, vyjadrujúc nesúhlas s oficiálnym poriadkom, – alebo vynútené – rozhodnutím väčšinovej spoločnosti – ocitli na okraji spoločnosti. Príkladom spomeňme vyhnančov (1. súdnym rozhodnutím zbavení práva byť na určitom území, zvyčajne išlo o trest za previnenie; 2. nútený pobyt na určitom mieste, opäť môžeme uvažovať o forme trestu; 3. interdiktom a exkomunikáciou), tulákov (v ktorých sa najčastejšie spája funkcia zlodēja a jedinca bez domova), tzv. „profesionálnych zločincov“, žobrákov, ale i hercov, žonglérov, hrobárov, prostitútky, hudobníkov, akrobatov – ľudí vykonávajúcich povolanie, ktoré bolo z hľadiska kanonického práva vtedajšej spoločnosti hodnotené ako ponížujúce. Záverom, avšak zámerne na tejto pozícii, uvedme chorých a mentálne a najmä fyzicky postihnutých.

Zdá sa, že s poslednou kategóriou diferencujúceho atribútu sa usiluje vyrovnáť i súčasná spoločnosť, no skonštatujme, že napriek všetkým integračným snahám sa stále nedokážeme zbaviť predsudkov, brániacich nájdeniu uspokojivého riešenia. Dodajme, uspokojivého pre obe strany. Avšak predmetom tohto príspevku nie sú sociologické, psychologické a iné –ické úvahy o príčinách naznačeného stavu, uvedený exkurz tvorí bázu pre naše literárne pátranie po marginalizovaných postavách v knižkách ľudového čítania a spôsoboch ich umeleckého stvárňovania.

Exemplárnym príkladom sú sujetové osudy otroka Ezopa, viacnásobne reedične spracované v populárnej literatúre. Povaha atribútov vysúvajúcich Ezopa za hranice spoločnosti je minimálne dvojaká, avšak vzájomne sa hĺbkovo determinujúca. Prvý súvisí s jeho sociálnym začlenením – Ezop je otrok, človek zbavený všetkých práv, podliehajúci pánovi, plniaci jeho príkazy, trestaný za ich nerešpektovanie. Druhý súvisí s jeho fyzickým postihnutím – ohyzdný vzhľad sprevádzaný zajakávaním². I samotná fyzická ošklivosť budiaca odhor a pohŕbanie jeho neschopnosťou verbálne sa vyjadrovať a brániť je dostatočne silným momentom, aby spoločnosť Ezopa vytesnila za svoje hranice. Hĺbkovo je však podčiarknutá i jeho sociálnym zaradením, keď sa ako otrok ocitá v suteréne spoločenskej hierarchie. Domnievame sa, že nie je nutné uvažovať, či viac jeho vzhľad, alebo naopak jeho otrocké jarmo je príčinou marginalizovanej situovanosti, v postave Ezopa sú tieto charakteristiky spojené, tým sémanticky zdôraznené. Azda vážnejšie sú úvahy o tom, ako sa jeho položenie tematizuje v konfrontácii s ostatnými postavami.

V prvej časti biografie sa komunikácia Ezopa a ostatných postáv prejavuje na dvoch osiach. Prvá os, fabulačne kratšia, avšak východisková pre celý dej, je predstavovaná konfliktom medzi ošklivým

² „A vssak nejenom Ezop důvtípem svým byl rozhlášený, ale i také vůbec známý pro svou, nad míru ohyzdnou, máje obličej nesmírně zpotvořilý a podlouhlý, tvář lidské zholá nepodobný; hlava celá byla neobyčejně veliká a hranatá, oči wyvalené, líce tmavé až do černa ssedé, krk krátký, mezi vysokými rameny vězící, lýtka vysoká a nohy nezdařile ssírokové, ústa vypouchlá a pyskatá; k tomu byl ke vssemu na hřbetě i na prsou hrbatý, břich měl napouchlý a dolů visící, a co nejhoršího měl na sobě, že se ani jazykem svým nemohl srozumitelně vyjádřiti, nýbrž zajikal se ustawične a koktal...“ (Škarnicel, 1879, s. 3-4).

a koktajúacim otrokom Ezopom a dvoma ďalšími sluhami. Máme na mysli epizódu o zjedených figách a vypití teplej vody. Dvaja sluhovia sa rozhodnú zjesť lákavú úrodu fig, strachu z trestu sa zbavia dohovorom, že z ich zjedenia obvinia Ezopa – keďže sa zajakáva, nebude sa môcť obhájiť, vina padne na neho, oni sa vyhnú trestu a zároveň si pochutia. Vnímame, že i medzi postavami nachádzajúcimi sa v rovnakom sociálnom postavení, čo by mohlo evokovať istý stupeň súdržnosti, je istá hierarchia, ktorá spôsobuje, že hoci sú všetci traja neslobodnými poddanými jedného pána, je medzi nimi rozdiel – Ezop z dôvodu svojho fyzického a verbálneho postihnutia je vytlačенý až za samotnú hranicu tejto marginalizovanej skupiny, paradoxne nielen väčšinou, ale i samotnými členmi tejto okrajovej society. Protiváhou jeho škaredosti a neschopnosti súvisle komunikovať je jeho schopnosť odhadnúť situáciu a rozumne v nej zareagovať. Keď Ezopa obvinia zo zjedenia fig, rýchlo si domyslí, že sa v tejto situácii ocitol vďaka ostatným sluhom a hoci nemôže svoju nevinu dokázať verbálne, činí tak vypitím teplej vody. Tá spôsobí, že vyvráti všetko, čo v ten deň zjedol. Nakoľko okrem vody nezjedol nič, vyvráti čistú vodu. Po jeho vzore vypijú teplú vodu i dvaja sluhovia, čím sa dokáže ich krivé obvinenie.

Aby sa mentálna schopnosť Ezopa ako protiváha jeho fyzickej ošklivosti ešte viac zvýraznila, na zásah vyššej moci – bohyně Isis – získava schopnosť hovoriť, stáva sa z neho šibal, i naďalej budiaci odpor pre svoj vzťah, no odteraz i pre svoju jazykovú útočnosť, bodrosť, drsnosť, prostredníctvom ktorej sa manifestuje zdravý ľudový um.

Jadrom prvej časti Ezopovho života je os otrok – pán. Ezop sa stáva majetkom kupca a filozofa Xanta, čím sa rozmer prvej osi rozšíri o sociálny akcent, keďže protagonisti symbolizujú dve rozdielne sociálne skupiny (chudobný Ezop a bohatý Xantus). Ohyzdna podoba významovo umocňuje „intelektuálnu prevahu“ (Hurtajová, 1997, s. 93) Ezopa nad svojím pánom i jeho priateľmi. Ezop aj touto formou bojuje o svoju slobodu, o ľudskú dôstojnosť, pretože otrocké postavenie vníma ako nespravodlivosť a poníženie. Svoj boj vyhráva až po viacerých rozumových porážkach uštedrených svojmu pánovi, ich dialogické spory predstavujú závažný sociálny spor chudobných a bohatých, ktorý je zároveň obohatený aj o výrazný etický akcent.

Slovné súboje vedú k zisku vytúženej slobody, čím sa zásadne menia súradnice Ezopovej existencie. V dôsledku uvedeného sa v druhej časti biografie Ezop pohybuje po krajinách sveta slobodne, získava obdiv a úctu kráľov i ľudu pre svoju múdrosť, no nejednou musí čeliť opovrhnutiam súvisiacich s jeho výzorom. I keď stredovek vnímal telo ako ohavný šat duše, zdá sa, že životné osudy tohto oslobodeného otroka symbolizujú hlbší sociálny či spoločenský problém. Dokladujú to slová samotného Ezopa:

„Mužové Samšiti! Proč se posmíváte nepodobě mé? Nebledíte na netvornost člověka, nýbrž na mysl a vtip jeho; nebo častěji deje se, že pod velikou nepodobou mnohá moudrost skrytá bývá: rovně tak nebledíme na vině sudy, ale na to, co v sudech jest, a okoušíme toho s pochutnáním; a takto nemá zřetel také míti na osobnost člověka, ale na vtip a mysl jeho, což bystře pozorovati se má.“ (Škarnicel, 1879, s. 70).

Už sme naznačili stav, ktorý panuje v tejto súvislosti v dnešnej spoločnosti. Odkazové gesto Ezopovho bytia nezasiaholo našu spoločnosť natoľko, aby sme prestali súdiť a odsudzovať ľudí na základe ich vzhľadu. To sa v istom zmysle nepodarilo naplniť ani pred niekoľkými storočiami, kedy príbeh o Ezopovi vznikol. Jeho sujetový život končí tragicky, je zabitý závistlivosťou a strachu plnými Delfanmi.

Pohľad na zatiaľ z našej strany preskúmané príbehy mladšej proveniencie prezrádza, že v ich literárnom priestore nenachádzame taký výrazný typ postavy, aký v knižkách ľudového čítania staršej proveniencie predstavuje Ezop. Istá exkluzivita, ktorá sa v kontexte ostatných próz javí ako okrajovosť, sa črtá len v postave Alberta Limbacha, hrdinu rovnomennej poviedky. Avšak osobitnú pozornosť púta minimálne v dvoch momentoch. Na jednej strane je to výber témy, spôsob jej spracovania, ojedinelosťou žánrového určenia – biografická poviedka – čo spôsobuje v porovnaní s korpusom

skúmaných textov posunutie celej tejto prózy do periférnej pozície³. Druhým (atypickým) momentom je spôsob kreovania postavy Alberta Limbacha, ktorý sa v konečnom dôsledku stáva antihrdinom. Stručným nahliadnutím do jeho sujetových osudov zhrňme, že v okamihu, keď sa Albert ešte ako nemluvňa stáva polosirotou, začínajú sa jeho trampoty so ženským pokolením. Poukazuje na to i podtitul „ženského pokolení mučedníka“. Albert putuje Európou, snaží sa odpútať od krutej macochy, následne od nevernej nevesty i manželky, nachádza pokoj v absolútnej samote (s pomocníkom – chlapcom) ruského vidieka, ale len do okamihu, keď sa kvôli ľahkovážnej ruskej cisárovnej ocitá v šesťmesačnom väzení. Zdanlivo humorné pozadie – pocit vyčlenenosti na základe pohlavia, netradične mužského – je oslabené výrazným satirickým tónom poviedky, ktorý súčasne spôsobuje aj jej špecifické postavenie. Mravný kódex spoločnosti volá po potrestaní matiek za činy spáchané na svojich deťoch. V tomto prípade matka zomiera a nahrádza ju macocha, postava rozprávkovy opradená záporným postavením, avšak netradične nie je za svoje činy potrestaná, naopak negatívny dopad jej správania sledujeme na postave Alberta. Albert je v istom momente svojej existencie schopný milovať ženu, zaľúbi sa dokonca dvakrát, avšak jeho vzťahy vždy stroskotajú na nevere partneriek. Aj preto ho psychické zranenia zo stretov so ženami odsúvajú do pozície utekajúceho a frustrovaného samotára, skeptického voči všetkým ženám, ich vlastnostiam a pohnútkam. A takým ostáva až do svojej smrti.

V kontexte postáv ostatných próz mladšej proveniencie môžeme sledovať istú individuálnu nevyhranenosť, spôsobenú stereotypnosťou ich kreovania. Nepopierame, že jednotlivé príbehy majú svojich hrdinov a hrdinky, ale v komparatívnom procese sa stráca ich unikátnosť a do popredia sa dostáva motivický topos. Vzhľadom na rozsiahlosť problematiky ponúkneme iba stručný náhľad na postavy objavujúce sa vo vybraných knižkách ľudového čítania z 18. a 19. storočia, ktorý dokumentuje vyššie naznačené úvahy.

Najčastejším, a teda aj čitateľsky prít'azlivým, je motív strateného a nájdeného dieťaťa. Príkladom uveďme prózu Hrabě Rožmberk, v ktorej trojmesačné nemluvňa Lothara po povodni na rieke Labe zachráni gróf Bořislav. Keď Lothar dovŕši dospelý vek a má prebrať správu grófstva po svojom „otcovi“ (bezdetný gróf Bořislav vychovávala nájdeného Lothara ako vlastného syna) a oženit' sa s láskou svojho srdca, vystúpi proti nemu jeho neprajníci a sokovia, poukážu na jeho negrófsky pôvod, keďže nie je priamym potomkom Bořivoja, a tak spôsobia, že hoci Lothar disponuje dokonalými ľudskými vlastnosťami a je hodným spravovať grófstvo, jeho chudobný pôvod mu toto právo berie. Stráca svojich priateľov, svoju lásku, je nútený opustiť domov, skrývať sa a utekať pred prenasledovateľmi – závistlívami, ktorí usilujú o jeho smrť, pretože v ňom neustále cítia hrozbu pre realizáciu svojich podlých úmyslov. V duchu kompozičnej schémy a stereotypného spôsobu riešenia takéhoto konfliktu sa nakoniec ukáže, že Lothar je potomkom slávneho rodu Rožmberkovcov, čím sa odstráni jediný jeho znevýhodňujúci a vyčleňujúci atribút – domnelý chudobný pôvod – a všetko sa končí šťastne v duchu víťazstva dobra nad zlom. (Podobný topos sledujeme aj pri životných osudoch Silvia z príbehu Výborný Krejčí z Pekyngu alebo Víta z príbehu Ztracený Synáček.)

Iné motivické východisko, ktoré súčasne dokazuje zmienené nové obsahové momenty v príbehoch mladšej proveniencie, determinovalo výstavbu sujetovej krivky prózy Hrabě Polgočov. Ruský gróf Polgočov opúšťa Rusko s cieľom spoznať Európu. Po jeho odchode sa však v jeho rodnej krajine menia spoločenské pomery, nový ruský cár odsúdi jeho rodičov na Sibír, skonfiškujú im majetky a nechá Polgočova prenasledovať. Ten v snahe zachrániť sa mení svoju identitu na hudobníka Trnku, prežíva viacero dobrodružstiev i lásku, v závere sa, samozrejme, všetko obracia na dobré a on sa môže opäť priznať k svojej pravej identite. Pre tento typ literatúry je charakteristická náznakovosť a neurčitosť. Nepoznáme dôvod, pre ktorý sa rodičia Polgočova ocitajú vo vyhnanstve, pre samotný sujet to ani nie je dôležité. Listy verného rodinného priateľa, prostredníctvom ktorých je Polgočov upozornený na zmenené pomery v jeho domove (v prvom liste stojí informácia o vyhnanstve, v druhom o vyslobodení),

³ Spomedzi nám doteraz známych knižiek ľudového čítania je to jediná próza, ktorá sa svojím žánrovým ukotvením vymyká z tradičnej sústavy žánrov (legenda, rytierska poviedka, dobrodružná poviedka, šibalská poviedka, rozprávka a pod.) a na základe identifikácie charakteristických kompozičných postupov ju označujeme ako biografickú poviedku.

rámujú jadro príbehu, dobrodružno-ľúbostnej línií dodávajú punc tajomnosti a umocňujú čitateľské sympatie s nespravodlivo prenasledovaným a ukrývajúcim sa hrdinom. (Motív zatajenia skutočnej identity sa objavuje aj v príbehu Krásna Karoljka; Bíla Paní v Jindřichovém Hradci; Amalia krásna pastírka; Život šťastného Ludwíjka; Newinný Pítlák; Ctnostná Albjka.)

Pokúsme sa prostredníctvom vybranej vzorky knížiek ľudového čítania urobiť čiastkový záver. Postavy sa v okrajovej pozícii ocitajú nedobrovoľne, sú zo spoločnosti vyčlenené najčastejšie pre svoj chudobný pôvod (Ezop, Lothar, Silvius), vzhľad (Ezop) alebo osobné nepriateľstvo novej vládnucej vrstvy (Polgočov). Lothara, Silvia i Polgočova spája moment pasivity, ani jeden z nich pre svoj pôvod (ktorý viac prekáža iným ako im samotným) nemôže žiť šťastný a spokojný život, ale ani jeden z nich sa proti vyčleneniu zo spoločnosti nebráni. Stotožňujú sa s novou životnou skutočnosťou, do ktorej boli „vsotení“, prispôbujú sa jej napríklad zmenou identity. Nebojú za svoje práva, nepoukazujú na nesprávny správanie sa väčšinou spoločnosti, v ich konaní a správaní chýba akákoľvek psychologizácia, čo je príznačné pre tento typ slovesnej tvorby. Postupným odvíjaním príbehu sa speje k rozuzleniu, ktorý skúsený čitateľ očakáva, k šťastnému záveru, ktorý zoživňuje tieto príbehy. Lotharovi sa zjaví duch, ktorý mu prezradí jeho skutočný pôvod, v Silviovi na základe znamienka spoznajú jeho kráľovský pôvod, Polgočovovi listom oznámia, že v Rusku sa opäť zmenili spoločenské pomery a už nie je nevyhnutné, aby sa skrýval. Potom akoby ich životné osudy nadviazali na miesto prerušenia a končia šťastlivým sobášom a životom ako takým.

Iný typ marginalizovaných postáv, postáv vysunutých na okraj spoločnosti, ponúkajú knižky ľudového čítania staršej proveniencie. Spomenuli sme Ezopa, pripojme ešte sedliaka Markolta. Obe postavy spája viacero spoločných znakov, najmä chudobný a neslobodný pôvod (Ezop otrok, Markolt sedliacky sluha), u Ezopa podčiarknutý ošklivým vzhľadom, ale vyvážený ich ostrovtipom a múdrosťou. Zaujímavé je poznanie, že postavy príbehov mladšej proveniencie, podobne ako postavy ženských hrdiniek z rytierskych poviedok, sa voči svojej situácii nebúria, pasívne ju prijímajú a prispôbujú sa jej, nezávisle od nich sa sujet významovo láme v ich prospech. Postavy šibalov, múdrych a potmehúdskych bláznov Ezopa a Markolta sa z tejto schémy výrazne vyčleňujú prostredníctvom ich aktívneho prístupu v podobe špecificky mieneného a mierneho humoru. I ten má svoje rôzne podoby, počnúc vtípom, končiac celospoločenskou satirickou kritikou.

V snahe pozrieť sa na uvedené cez optiku pojmu outsider sme nútení niektoré naše závery predsa len korigovať. Motivický topos – časté opakovanie určitej sujetovej schémy sklzáva do stereotypnosti, avšak jeho obľúbenosť, vyhľadávanie, vysúvanie do popredia (jadra) sú hodnoty charakterizujúce opozitný stav vo vzťahu k okrajovosti. Postavy vložené do tohto obrazca sa polarizujú dominantne prostredníctvom mravného aspektu na dobré a zlé, tie dobré potom musia čeliť nástrahám svojich protivníkov a neprajníkov, nejednakrát sú donútené zmeniť svoju identitu (Polgočov, Albína, Karolína), no samotná definícia outsidera sa na ne nevzťahuje. Možno uvažovať iba o istých dimenziách konotačných posunov tohto pojmu – napr. Albína i Karolína sú svojimi manželmi vyčlenené z ich doterajšieho bytia na okraj (dokonca odsúdené na smrť) pre usvedčenie z nevery, ktorú, samozrejme nespáchali, až po odhalení pravdy vystupujú z utajenia mužských šiat.

Jednoznačnejšie prejavy marginalizovanosti evidujeme spomedzi uvedených postáv len pri Ezopovi a Albertovi. Sú to postavy vo svojej podstate paradoxné a protikladné. Ohavný, najskôr zajakavý, potom verbálne drsný a bodrý Ezop, od ktorého ľudia bočia, pretože im svojím výzorom a správaním naháňa strach a vzbudzuje v nich odpor. Albert, zdravý muž, ktorý pre svoju antipatiu k ženám bočí od spoločnosti. Ezop sa aktívne usiluje zmeniť svoj status, podarí sa mu „vykúpiť“ z otroctva, avšak napriek všetkej snahe sa mu nepodarí ľudí presvedčiť, že nie je dôležitejšie to, ako človek vyzerá, ale to, koľko ľudskosti sa skrýva v jeho vnútri. Jeho pozícia outsidera je vynútená spoločnosťou a jej predsudkami a strachom. A je porazený, je zavraždený. Naopak Albertovým jediným úsilím je žiť pokojne mimo verejnosť, sám vyhľadáva samotu a spoločnosť jeho bytie ignoruje, je voči ľuďom pasívny, oni voči nemu ľahostajní, nemá ambíciu nič im vysvetľovať, o ničom ich presvedčať, je aktívny

len v snahe vyhnúť sa všetkým a byť sám. Pretože iba vtedy je spokojný. Na margo – ani výskyt postavy mizogýna nie je v kontexte celej literárnej produkcie práve frekventovaný.

Zdá sa, že hoci je populárna literatúra chápaná ako nízka aj pre svoju ideovú plochosť, aj v jej priestore nájdeme špecifické subjekty, ktoré nás nútia na chvíľu sa pri nich pristať. Potvrďuje sa, že tak, ako v živote samom, ani v literatúre nie je nič také jednoznačné, ako sa na prvý pohľad zdá.

Literatúra

HURTAJOVÁ, Zuzana. 1997. *Život, skutky a rozhovory obavného Ezopa, ktorý bol znamenitý mudrc a vychýrený bájkar, a čo všetko kratochvíľne navyčínal.* Liptovský Mikuláš : Transcius, 1997. 128 s. ISBN 80-7140-139-0

Le GOFF, Jacques. 2003. *Středověký člověk a jeho svět.* 2. vyd. Praha : Vyšehrad, 2003. 320 s. ISBN 80-7021-682-4

ROUGEMONT, Denis de: *Západ a láska.* Bratislava : Kalligram, 2001. 341 s. ISBN 80-7149-284-1

Albert Limbach, ženského pokolenj mučednjk. W Skalici, tiskem Fr. X. Škarnicla Synů. 1871. 47 s.

Amalia krásná pastírka. Příhoda čnostlivá, která Čloweka ně len wčilagšé, ale ag na budúce Weci rozpamatá, a cičitedelného učíní. W Trnawe, Nákladkem a Literami Gána Krst'. Gelinka. 1825 [1826]. 47 s.

Bílá Paní v Jindřichowém Hradci. Wyprawowání z patnáctého století. W Skalici, Tiskem dědičů Jozefa Škarnicla, 1888. 48 s.

Ctnostná Albjna, aneb Wěrnost manželská, kteráž, byť y mnohá pronasledowánj trpěla, slawně nad njmi zwjtěžý. W Skalicy, Pjsmem Fr. X. Škarnicla Sinů. 1868. 64 s.

Hrabě Polgočow, anebo: Wypowězenec z vlasti. W Litomyssli. Tiskem Jos. Berger-owé. 1864. 46 s.

Hrabě Rožmberk. Wlastenský příběh, který se stal ku koncy Ssweydské wálky. Pracý Kramáryusowau, a nákladem geho dědičů. Prwj wydánj. W Praze, 1810. K dostánj w České nowinářské Expedycý w domikánské wlicy v Hrabů w Nře.232. 184 s.

Krásná Karoljna, kterážto za času Napoleona gakožto Obrsst na wogně slaužila. W Skalicy, pismem Frantisska Xaw. Škarnyccla Synů. 1852. 23 s. [Přídavky: Nauka o povinnosti lidské (s. 26).]

Wyborný Kregčj z Pekingu, Z německé na českau Ržec geho Příběh přeložený, a k Vkrácenj Čzasu na Swětlo wydaný. Wytisštěno w Hoře Kuttný [Frant. Vincenc Korec]. 1795. Počet strán neuvedený.

Ztracený synáček. Utěšená powjodka na důkaz, že w nesstěstj nikdy zaufati, nýbrž pewně w pomoc Božj daufati máme, která čjm pozdě přicházý, tjm slawněgi se gewj. Přeloženjm Jana Hýbla. Od Schmid. W Skalicy, pismem Fr. X. Škarnicla a Synůw, 1841. 38 s.

Žiwot, skutky a řeči networného Ezopa, jenž byl mudřec znamenitý a básníř rozhlášený, co wsse kratochvílného wywozowal. S mnohými wyobrazeními. W Skalici. Pjsmem Jozefa Škarnicla dědičů. 1879.

Život sst'astného Ludwjka neb Peycha potrestaná a podwod odplacený. W Skalicy, u Fr. X. Škarnyccla Synů. 1866. 48 s.

ŽIDIA A CIGÁNI AKO TYPY OUTSIDEROV V SLOVENSKEJ REALISTICKEJ PRÓZE

Henrich Jakubík

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

Jews and Gypsies as types of outsiders in Slovak realist prose

The author of this study is dealing with various images of minority groups' outsidersness in Slovak realist prose. On the background of social circumstances he analyzes the artistic reflection of the world of Jews and Gypsies in Slovak prose, while the greatest attention is laid upon the schemes used to display an outer and an inner world of Jewish and Gypsy characters, as well as upon the attempts to overcome such stereotypes. He does this by analyzing chosen texts by Slovak realist writers – M. Kukučín, B. Slančíková Timrava, L. Podjavorinská and J. Čajak jr.

Špecifickú podobu outsiderstva v slovenskej literatúre predstavujú zástupcovia najrôznejších minoritných spoločenských skupín – národnostných, etnických, náboženských. Z nich sa ako literárne veľmi „vdáchná“ vydeľuje, a to v celom stredoeurópskom priestore, téma postavenia židovského jednotlivca, prípadne väčšieho židovského spoločenstva v nežidovskej spoločnosti. Židovské outsiderstvo má niekoľko vzájomne sa prekrývajúcich rovín: náboženské korene sa stretávajú so sociálnymi príčinami i psychologickými bariérami.

V priebehu literárneho vývinu sa v slovenskej literatúre postupne sformoval a ustálil typizovaný obraz židovstva. Typ moderného emancipovaného Žida vrastajúceho do západoeurópskej civilizácie bol u nás prakticky neznámy. V chudobnej a zaostalej východnej Európe mal Žid najčastejšie podobu drobného vidieckeho obchodníka, krčmára, úžerníka alebo všetkých troch dovedna. Na Slovensku dominovalo ortodoxné židovstvo striktne dodržiavajúce náboženské zákony i prísne stravovacie a hygienické predpisy, teda osobitosti, ktoré ho v bežnom živote výrazne odlišovali od domáceho obyvateľstva a boli jednou z príčin nedôvery. Touto vonkajškovou inakosťou Židia vždy iritovali svoje nežidovské okolie, ktoré im dávalo výrazne najavo svoju separáciu, k tomu sa pridávajú pseudokresťanské dogmy, ľudové povery i štatút Židov ako večných cudzincov nepatriacich nikam. Hoci múry get oficiálne padli s nástupom osvietenstva, neviditeľné múry „vnútorného geta“ na oboch stranách zostali. Vedomý či podvedomý antisemitizmus sociálno-hospodárskeho charakteru bol „prirodzenou“ súčasťou doby a Žid „prirodzeným“ nepriateľom národa a príčinou jeho biedy, čo sa u národa, v ktorom literatúra často suplovala politiku i publicistiku, premietlo aj do literárnej tvorby. Židia boli teda zobrazovaní v typických povolaniach a prakticky výlučne v negatívnom svetle – ako napomáhateľa a vykonávatelia zla alebo ako jeho hlavní iniciátori, a to najčastejšie na ploche vedľajšej alebo epizódnej postavy.

Tento stereotyp naruší až Martin Kukučín v jednej zo svojich raných poviedok *Dedinský jarmok* (1883). Jej hlavnou postavou je totiž starý židovský obchodník Áron Mendl „cestujúci sklep celého kraja“ (Kukučín, 1957, s. 87). Áronovi bolo jeho outsiderstvo dané už „do vienka“ a navonok je s ním zdanlivo vyrovnaný. Ale vo vnútri sa s týmto stavom nikdy nezmieril a vehementne sa snaží z neho vymaniť – nie pre vlastnú prítomnosť, ale pre budúcnosť svojich detí. Napokon je svojím okolím do istej miery akceptovaný (oslovujú ho strýko, strýčik, nie obvyklým židák, židáčisko), čo vyplýva z pragmatizmu vzájomných obchodných vzťahov – dedičania potrebujú jeho a on ich. Je to človek, ktorý „pochopil svoje povolanie“, má „zmysel pre ľud“ (Kukučín, 1957, s. 90). Vie byť sladký i ostrý, dokáže zničiť posmešky, ale má v sebe zároveň istú rešpekt vzbudzujúcu nezlomnosť. Všetko podriadil naplneniu svojho životného cieľa – urobiť zo svojich dvoch synov „pánov“, teda zbaviť ich štatútu outsiderov. Kukučín vynikajúco odhaľuje židovský spôsob myslenia, možno ako prvý zo slovenských

literátov pochopil tragickú dilemu života Židov – úpornú snahu stať sa plnohodnotným členom spoločnosti a pritom si zachovať vlastnú identitu. Využíva zabehané stereotypy v myslení Židov i Nežidov, neustále ich však v drobných narážkach parodizuje (napr. prísne židovské stravovacie pravidlá – „slanina mu vypadla hrúzou, že chytil tréfno do ruky“ – Kukučín, 1957, s. 95), ale nikdy nezosmiešňuje.

Poviedka Mišo ponúka v dobovej literatúre ojedinelý obraz etnicky pestrého dedinského prostredia, v ktorom každá z komunit (Slováci, Židia, Cigáni) žije vlastným životom. Neexistuje medzi nimi iná než „oficiálna“ forma komunikácie, nijaké osobné, priateľské či partnerské vzťahy. Žijú vedľa seba ľahostajní k sebe, vo vzájomnej nedôvere a potláčanom napätí. V príbehu „Nie milí, nie drahí“ je rovnováha krehkého prímeria narušená a nevraživosť prerastá do otvoreného konfliktu. Nie náhodou v spore diametrálne odlišných mentalít dedina nakoniec radšej uprednostní šikovného Cigána, ktorý prekabátil podvodníckeho židovského krčmára. Pred Áronom si ľudia odpľúvajú, tak ako si odpľúvali pred „Samkom“ z poviedky Zo stupňa na stupeň. Preto slová farára – „No kde ukazujeme, že sme kresťania? Nie! My držíme za smiešne vnášať kresťanské zásady do života“ (Kukučín, 1959, s. 83) – sú zhodnotením konkrétnej situácie i mravnej vyspelosti súdobej slovenskej spoločnosti.

Pri čítaní krátkych próz Martina Kukučina si uvedomíme, ako sa židovské postavy stali neoddeliteľnou súčasťou umeleckého obrazu slovenskej dediny – a hoci v nej žijú, a predsa nežijú, bez nich by tento obraz nebol úplný. „Kukučínovské“ varianty outsiderstva zapôsobili v slovenskej literatúre veľmi inšpiratívne a mali svoje pokračovanie aj v druhej generácii realistov.

K cigánskej problematike sa opäť po čase (a opäť v Kukučínových šľapajach) vrátila Ľudmila Podjavorinská v krátkej próze *Tvrde lebky* (1892) Rozhodla sa z príbehu prakticky vyradiť slovenské dedinské spoločenstvo a koncipovala ho ako konfrontáciu sveta kočovných a usadených Cigánov. Prvých reprezentuje mladá, nespútaná Aza, druhých zasa prostoduchý dedinský kováč Ičík. O postavení cigánskej menšiny v spoločnosti sa niečo málo dozvedáme formou retrospektívneho rozprávania Ičíka o živote svojom i svojich predkov, prevláda však tradičný romantizujúci pohľad na „deti vetra“ ako slobodné bytosti so živelným správaním vrátane motívu zabitia zo žiarlivosti.

Správou o tom, ako sa (ne)zmenili vzťahy židovského jednotlivca a slovenskej spoločnosti od čias Kukučínovho Árona Mendla, je próza Boženy Slančíkovej *Timravy Pódi* (prvá časť 1904, kompletne až 1930). V priebehu troch desaťročí práce na tomto texte sa pôvodne poviedka rozrástla do obsiahlej novely. Je to dôkaz autorkinej snahy o ucelenosť výpovede i urputného zápasu o prienik pod povrch zdánlivo „jednoznačnej“ témy – o prienik do židovskej mysle a duše. Hlavná postava Leopolda „Pódiho“ Reinherda nesie všetky znaky tragikomického hrdinu. Pri jej koncipovaní neváhala Timrava spochybniť a reinterpretovať mnohé „večné pravdy“ o židovskom natureli, prípadne ich použiť v parodickom duchu (Pódiho modlitba k žrebu). Pódi nie je zďaleka tým dokonalým „démonom zla“ – siete, ktoré spríada, majú trhliny; nie je vždy ani chladne kalkulujúcim pragmatikom – momenty euforického rojčenia sa ňho striedajú so samovražednými chůtkami („Rozličné city v ňom lomcujú. I hnev i bôľ i ľútosť i hanba.“ – Timrava, 1964, s. 186). Autorka ho necháva padať a vstávať, prežívať „pracovné“ úspechy i súkromné fiaská, aby ho v účelovo nepravdepodobnom relativizujúcom happy ende priviedla k vysnívanému šťastiu (?). Ani nie taký vzácny ako skôr prehliadaný Timravin zmysel pre humor, trpkú iróniu a sarkastickú skepsu preniká celým príbehom a je adekvátnym prostriedkom pre zachytenie zložitého, nejednoznačného a často protirečivého vzťahu medzi židovským jednotlivcom a slovenským dedinským spoločenstvom, či skôr masou. Timrava pritom veľmi zreteľne naznačuje hranice údajnej židovskej „všemocnosti“ (prietahy so stavbou novej krčmy) a presne lokalizuje aj miesto Žida v spoločnosti – nepatrí nikam. Obyčajní sedliaci ho ticho nenávidia, pretože sú závislí od jeho pôžičiek a alkoholu („Kňaz nedočká, ani rector, iba žid.“ – Timrava, 1964, s. 155); ich postoj sa pohybuje od odmietavého: „... žid, to vám je pľuhavstvo“ (Timrava, 1964, s. 155) až k zaliečavému: „Aký človek je on! Ako ani nie žid!“ (Timrava, 1964, s. 166). Súčasne sú však aj fascinovaní entuziazmom, s akým dokáže Pódi meniť svoj život (priam budovateľské nadšenie pri prevádzaní koryta potoka). Pre elitársku dedinskú inteligenciu je jeho fluidum nepríjemnou konkurenciou, a tak im zostáva len prázdne

pohrdanie a podvedomé napodobňovanie (rektorova svadba). Tradične využívaný kontrast židovskej krčmy a kresťanského kostola privádza autorka do roviny paradoxu: Pódi finančne prispieva na kostol, „nech vidia, kto im je pravý priateľ a kto chce s nimi žiť...!“ (Timrava, 1964, s. 165). Ani Pódimu však nie je súdené prekročiť tieň „večného cudzinca“; jeho velikášske gestá (kúpa koní, kosenie lúky, túžba stať sa gazdom) vníma okolie ako trápne a márne protivenie sa osudu („Židovi... batoh a sklenica“ – Timrava, 1964, s. 164). Jeho túžba stať sa moderným Židom nespútaným konvenciami a modlitebnými remencami sa prejavuje v komunikácii s okolím („bratia“, „kamaráti“, „pani kmotriková“); naráža však na obojstranný nedostatok úprimnosti. Pódiho príbeh prerastá hranice židovstva a má hodnotu univerzálnej ľudskej výpovede. Nie je iba o zúfalom hľadaní židovskej identity, ale aj o dôstojnosti a hrdosti – individuálnej i národnej. Žid „pyšne dvíhal hlavu i v handrách“, konštatuje Timrava (1964, s. 168), dôverne poznajúc „holubičiu povahu“ pospolitého slovenského ľudu („Pre nás nech sa robí, čo chce...“ – Timrava, 1964, s. 161). Timravin Pódi zostáva najplastickejším a psychologicky najprepracovanejším portrétom Žida v slovenskej predvojnovnej literatúre a zároveň príbehom o outsiderstve a zápase s ním.

O situovaní Žida v slovenskej spoločnosti vypovedá v druhom pláne aj Ján Čajak ml. vo svojom jedinom románe *Rodina Rovesných* (1909). Zakomponoval doň síce vedľajšiu, nie však nevýznamnú židovskú postavu. Adolf Spitzer je zosobnením moderného (malo)mestského úžerníka, ktorý svojím honosným zovňajškom i vystupovaním v ničom nepripomína hlučného a páchnuceho dedinského krčmára. Je to hráč veľkého formátu, ktorý nemusí žobrať o miesto vo vyššej spoločnosti – všade je „srdečne“ vítaný, pretože všetkých drží v hrsti. A hoci cíti potrebu dokazovať okoliu okázalými gestami, že „on nič nedá na rituálne predsudky“ (Čajak, 1962, s. 167), v intimite domova sa mení na starého známeho Žida v zamatovej čiapočke, snívajúceho svoj sen o skutočnom spoločenskom uznaní. Tento „starý praktik“ má rovnako iracionálne ambície ako jednoduchý krčmár Pódi – s tým rozdielom, že jeho sokom nie je Stern zo susednej dediny, ale Morgenstern z vysokých politických kruhov a že satisfakciou mu už nie sú peniaze alebo koč, ale pofidérny zemiansky titul. Politický dobrodruh Žitnický to dobre vie a dokáže udrieť na citlivú strunu („terajšia panujúca strana je antisemitská“ – Čajak, 1962, s. 220). Je veľmi relatívne, kto má vlastne koho v hrsti. Škoda, že Čajak sa dopúšťa pri tejto postave rovnakej nedôslednosti ako v celom románe: ambicióznym, ale až príliš široko koncipovaný projekt trpí polovičatosťou, nedotiahnutosťou niektorých zložiek; rovnako aj sľubne rozohraná figúra (zrejme?) splnila svoju úlohu a náhle mizne z deja...

Literatúra

ČAJAK, Ján. 1962. *Rodina Rovesných*. Bratislava : SVKL, 1962. 303 s.

KUKUČÍN, Martin. 1957. *Dielo I*. Bratislava : SVKL, 1957. 384 s.

KUKUČÍN, Martin. 1959. *Dielo V*. Bratislava : SVKL, 1959. 560 s.

PODJAVORINSKÁ, Ľudmila. 1892. Tvrdé lebky. In: *Národné noviny*, r. 23, 1892, č. 29-30, s. 2-3.

TIMRAVA, Božena Slančíková. 1964. *Ťažké položenie*. Bratislava : SVKL, 1964. 198 s.

OUTSIDER PRO MALOMĚSTO V ČESKÉ MEZIVÁLEČNÉ SPOLEČENSKÉ PRÓZE

Kateřina Homolová

Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Česká republika

Abstract:

The paper focuses on being outsider as a social and literary phenomenon. Be based on the Czech interwar social prose the gist of the paper shows one specific way of describing the social role called outsider as a combination of interior and exterior layer of exclusion. The author shows going out of naturalistic determination towards individualistic strutting against the fate. The main task of the paper is to present the basic conflict between „living“ outsider and „preserved“ small provincial town.

1 Outsider a maloměsto jako sociologicky a demograficky uchopitelné pojmy

Outsider je sociologickým slovníkem definován jako nevýznamný, nerozhodující subjekt. Je to člověk vyřazený ze společnosti, někdo, s kým se nepočítá. Takovému jedinci je vymezena sociální pozice omega – poslední, marginální místo, role neoblíbeného.

Maloměsto je možno chápat hned ve třech rovinách. Jednak jde o společenský, resp. demografický fenomén 19. a počátku 20. století. Toto životní prostředí, vynikající zejména svou neprodyšnou uzavřeností a rezistencí vůči progresivním trendům okolí, prožívá konstantní moratorium „už ne... a ještě ne...“ – není již vesnicí, ale není ještě velkým a otevřeným městem. Vedle specifického prostoru životního je maloměsto i příznakovou dimenzí myšlení. Jako literárně nosné dává téma maloměsta maximálně vyniknout rozličným a namnoze svérázným postavám a charakterům. Ukazuje jasně, kdo je na výsluní, kdo je jen trpěný a kdo již nárok na bytí v tomto exkluzivním prostoru nemá.

Velmi moderní a v pravdě také módní je literární zobrazování maloměsta (a boje individua s ním) na konci 19. století v prózách realistických a naturalistických, v nichž je uzavřené sídlo symbolem degenerace a zmaru. Doznívající literární tendence poukazující na svár pohodlnosti a pokroku (myšlenkového i materiálního) pak oživují maloměstskou melanž ve společenské próze meziválečné.

2 Společenská próza Karla Matěje Čapka-Choda

Karel Matěj Čapek-Chod (1860 – 1927) literárně publikoval od přelomu 80. a 90. let 19. století (v okruhu Šimáčkova Světozoru). Vynikal jako povídkář a romanopisec, který ve svých prózách uplatňoval dokumentární tendence a pozorovatelský smysl vytříbený svou žurnalistickou praxí. Jako typický představitel literárního realismu a naturalismu se soustřeďoval na tragikomické ztvárnění společenských procesů přelomu 19. a 20. století, k čemuž mu opět dopomáhala novinářskou praxí získaná podrobná znalost života v různých společenských vrstvách i neakademická pohledu na svět a proces tvorby/psaní. Čapek-Chod působil také jako výtvarný a divadelní kritik, sám je pak také autorem několika dramát.

Typickým znakem próz Čapka-Choda je tzv. dekorativní verbalismus, tzn. lexikální charakteristika postav, rozmanitost v užívání jazykových prostředků (obecná čeština, vulgarismy, slang, profesionalismy ap.) a též využití novinářských postupů ve výstavbě vět či v celkové kompozici díla.

K. M. Čapek-Chod vždy modeluje „živé“ postavy, ale současně také vnímá čtenáře, kterému jsou životy povídkových či románových postav určeny k „prožití“ a posouzení. Pro období nové vlny v naturalismu jsou aktuálními tématy otázky po smyslu života a hledání odpovědí na ně. Ruší se objektivní pohled na skutečnost a literární dílo začíná více komunikovat se svým příjemcem. Potřebě aktivizovat čtenáře odpovídá též kompozice kontrastu. Čapek-Chod jej aplikuje jak na rovinu jazykovou,

např. v protikladu postav mluvicích dialektem a těch, které jsou charakterizovány promluvami ve spisovné češtině, tak i na větnou stavbu, v řazení vět za sebou, kdy dlouhá souvětí jsou střídána větami pouze citoslovecnými. Tento postup lze přirovnat k dlouhému a přerývanému dechu střídanému jen zasyknutím nebo výkřikem.

Čapek-Chod je epický figuralista. Nezajímají ho příliš barvy jako prostředky epického ozvláštnění. Má sice smysl pro vizuální dojmy, ale vnímá je za spoluúčasti hmatu. Stejně tak nejeví zájem o přírodu, ve svých románech postupuje směrem k městskému epikovi.

3 Podoby outsiderství v románu *Řešany*

Román *Řešany* byl poprvé vydán v roce 1927 a je volným pokračováním a dovršením románu Vilém Rozkoč. Někdy se v této souvislosti též hovoří o *Řešanech* jako o románovém epilogu. Vyznívají jako pozitivistická odpověď na dominantní pocit marnosti předcházejících naturalistických románů Čapka-Choda. Důraz je položen na hledání a především na nalezení životních a uměleckých jistot, což dokládá autorovu snahu překonávat fatalistické pojetí společenského zla (osudové outsiderství za všech okolností) principy altruistické morálky (vývoj postav s cílem právě v románu *Řešany*).

Proč se rodné maloměsto K. M. Čapka-Choda stalo rámcem dalších osudů Viléma Rozkoče? Rozhodujícím pro volbu prostředí bylo právě ono specifické ovzduší maloměsta.

Vilém Rozkoč, umělec a legionář, je na cestě z fronty zpět domů. Vlák, kterým se vrací, má nehodu. Při čekání na odstranění překážky Rozkoč v halucinacích bloudí okolím, zastihne jej bouřka, pak se snaží marně vlak dohonit. Projeví se u něj onemocnění tyfem, a proto je umístěn do okresní nemocnice řešanské. Je tak „osudově vržen“ do maloměsta, které je mu matně známo (viz název kap. *Návrat*).

Na pozadí poznávání společnosti reprezentující „staroslavné *Řešany*“ sledujeme proces vývoje postavy od zajímavého cizince v odepsaného outsidera. Rozkoč si odbývá seznamovací rituál. Scéna této iniciace se celá odehrává na náměstí, kam vstoupil hlavní městskou bránou. Veškeré sdělování (i vzájemné mezi přítomnými obyvateli města) je pronášeno směrem k Rozkočovi a má jediný cíl: aby se též on svěřil o sobě. Vilém těm planým slovům naslouchá zcela bez účasti, ale ví, že jsou pronášena jen kvůli němu. Je tou horkou kaší kolem které všichni chodí. Příliš dlouhým mlčením Viléma Rozkoče je překročena určitá mez, kdy všechnu maloměstskou dvornost vystřídaly zjevné rozpaky – sladká smetana jaksi zkysla. (Čapek-Chod, 1957, s. 29) Poznávají v něm sochaře s jistým závazkem vůči jejich městu. Všichni vědí, že jde o „zpronevěřilého sochaře“. Pak podstupuje druhou část seznamovacího rituálu – v hospodě, kde do sebe pohroužený Rozkoč je nařčen, že přijímá poctu tak nevděčně, ačkoli by ho měla naplňovat štěstím. Ihned se změní smýšlení lidí o něm, proti mistru Rozkočovi-hrdinovi je tu najednou špitálník.

Vilém Rozkoč téká mezi vzdorem proti stereotypům a rezignací na ně. I zde je patrné, jak Chod jen pozvolna opouští naturalismu vlastní determinismus a fatalismus. Svého hrdinu tak ještě nechá prožít milostnou epizodu s jedním z místních děvčat, při níž však ironií osudu dochází k záměně dvou velmi si podobných sester.

Rozkoč – nově disponován i individuální zdatností a silou vůle – chce dát vale *Řešanům*. Vnitřní konflikt osobní vyřešil tedy až na pozadí tak silně kontrastním svou pasivitou, na pozadí maloměsta. Nalezl tedy negativní vymezení pro své hodnoty a aktivitu v rezistentní společenské konzervě řešanské. Vyzrává tedy jako „člověk, který pochopil hru osudu“.

Podoba outsiderství Viléma Rozkoče je tedy dvojitá. Vnější rovinu tvoří outsiderství pro maloměsto a všechny, kteří v něm žijí. Vnitřní rovinou Rozkočovy exkluze je pak bytí outsiderem sám pro sebe. Umělec zde opět figuruje jako ozvučná deska doby a společnosti, hříčka i oběť zmatků a chorob.

Vilém Rozkoč tím však nepřestává být hrdinou otevřeného prostoru, proto každé jeho jednání je událostí, konfliktem s uzavřenou konzervou maloměstské společnosti.

Jeho vnútorní outsiderství je v rezonanci s maloměstem ústupu. Původní městské hradby jsou více než dříve, myšleny, zakořenily v povahách obyvatel středu města jako obranný val proti rozpínavým tendencím pokrokových periferií. Čapek-Chod využívá pro poukázání na tento jev uměleckého postupu „průhled chodce“ (Hodrová, 1994, s. 94-102). Rozkoč prochází vývojem, stává se „jiným člověkem“, tzn. dělá, co na počátku nemohl vlivem typu postavy. Ocítá se proto v permanentním (a klíčovým) konfliktu s osobními hradbami vlastního vnitřního světa – charakteru.

Vrátíme-li se k definici outsidera a k tezi o sociální pozici omega, zjišťujeme, že maloměsto Řešany s Rozkočem – umělcem, aktivním jedincem, opravdu nepočítá. Vyřazuje ho ze svého idylického času (Bachtin, 1980, s. 368), ze svých nerušených rituálů, obsedantního lpění na tradici. Ovšem v postavě sochaře Viléma Rozkoče dochází k posunu – není pouze objektem, trpným příjemcem osudu, kterým by byl „smýkán tam, kam se nejméně nadál“. Stává se nově subjektem, který osciluje mezi osudovou determinací na jedné straně a vlastním volným vzepětím na straně druhé. Vykořeněnost hrdiny ze sociálních vazeb Řešanských umocňuje jeho „dozrání“. A tak se nálepka „outsider pro maloměsto“ stává impulsem pro překonání „outsidera v sobě“ a nalezení sebe sama.

Maloměsto Řešany, literární prostor, v němž nedochází ani k „setkáním“, ani k „odloučením“ (Lotman, 1990, s. 249-299), vytvářejí outsidera z člověka aktivního, myslícího, cítícího – tedy žijícího – a ruší tím outsiderství všech svých figurek a postavíček, které v jednotě povyšují vlastní slabosti na ctnosti. Tím, že Čapek-Chod odbourává naturalistický fatalismus a nechává Viléma Rozkoče překonat vlastní vnitřní hranice, posouvá i samotné maloměsto do role outsidera – outsidera pro člověka lidského. Není to tedy jen jedna podoba jednoho fenoménu v námi sledovaném textu (jednom díle jednoho autora), ale hned několik jeho podob a poloh – spojitých nádob meziválečného společenského obrazu.

Literatúra

FORST, Vladimír – OPELÍK, Jiří. 1985. *Lexikon české literatury. Osobnosti, díla, instituce*. Díl 1 : A-G. Praha : Academia, 1985. 900 s.

BACHTIN, Michail Michailovič. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s.

ČAPEK-CHOD, Karel Matěj. 1957. *Řešany*. Praha : Československý spisovatel, 1957.

HODROVÁ, Daniela. 1994. *Místa s tajemstvím. Kapitoly z literární topologie*. Praha : KLP, 1994. 211 s. ISBN 80-85917-03-3

KOVÁRNA, František. 1936. *K. M. Čapek-Chod*. Praha : Fr. Borový, 1936.

LOTMAN, Jurij Michajlovič. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990. 372 s. ISBN 80-222-01888-X

K STRATÉGII RELATIVIZÁCIE V PRÓZACH JOZEFA CÍGERA HRONSKÉHO A JÁNA HRUŠOVSKÉHO (PISÁR GRÁČ – MUŽ S PROTÉZOU)

Martina Petříková

Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove, Slovenská republika

Abstract:

To the strategy of relativisation in the proeses of Jozef Cíger Hronský and Ján Hrušovský (Pisár Gráč – The Man with the Prosthesis)

In the article we think about the opportunities of deformation of reality by relativising consciousness of the literary subject in the texts of Jozef Cíger Hronský and Ján Hrušovský. Expression of the reality is the result of subject's fight for the meaning of the world, for the natural sociability. We assume that solving the meaning of the world is achieved by the internal monologue and the dialogues with oneself, with people, with the world, and also with the thereafter. It is achieved by the processes of socialization in the prose Pisár Gráč and by the idealization and revival of the myth of women in the prose The Man with the Prosthesis.

I. K stratégii relativizácie v próze Pisár Gráč

„Ale keď ste mi to potom toľko nabovárali... No nebolo na tom ani zamak pravdy, veď sa mi pisár hneď ani len priborovit' neopovážil.“ Jozef Cíger Hronský – Pisár Gráč

Už názov Hronského románu-experimentu, *Pisár Gráč* (1940, 1969) sa spája s funkciou alebo rolou moderného človeka v spoločnosti, tentoraz zasiahnutej realitou 1. svetovej vojny, ktorá sa stala aj vojnou proti ilúziám subjektu o skutočnosti, o usporiadanom svete. Rozdrobovanie pevnej štruktúry spoločnosti, udržiavanej procesom reglementácie a modelujúcej „normálnych“, teda nie iných ľudí, ktorí mohli a mali preberať roly robotníka alebo vojaka a mali sa vzťahovať k identite „iného“ ľahostajne, neosobne (podľa Z. Bauman, 1995), zasiahlo aj identitu moderného subjektu pisára Gráča (hráča), rozprávača v 1. osobe a (anti)hrdinu zároveň. Vojnou poznačené vedomie a svedomie Gráča nachádza svoj výraz v nekonvenčnej štruktúre grotesknej prózy, v románe s tajomstvom, v mozaike fragmentárnych výpovedí: vnútorných monológov, dialógov so sebou a s ľuďmi, so svetom živých i so záhrobím, teda *v procesoch rekonštrukcie ľudskej identity, zápasu o integráciu osobnosti a v konštrukcii vízie sveta pre seba a pre iných ľudí*. A tieto procesy sú odpoveďou na znovu a znovu sa obnovujúcu Gráčovu otázku adresovanú ľuďom: „*Čo ste mi vy?*“ (s. 9), „*Kto ste vy?*“ (s. 17).

Vojnou poučený Gráč, ktorý demaskoval skutočnosť, lebo rozpoznal disproporciu medzi výrazom a významom, medzi vznešeným a nízkym, odhalil falošnosť hesiel a fráz i nepresnosť pojmov, teda zodvihol oponu v cirkuse svet, uzavrel krízu reality, ale aj (nerealizovaného) ľúbostného vzťahu vo svojom vnútri. Problém Ja – Ja, Ja – ľudia, Ja – svet... rieši z odstupu v čase („*Tak vám hovorím, že som dlho, dlho, celé roky o tom rozmýšľal, čo ste mi vy?*“, s. 9) vo svojej psychickej inakosti, oddelenosti od druhých, v prejave vavrnosti a uplatňovaním *stratégie relativizácie*, teda *s vedomím ambivalencie, paradoxnosti a protikladnosti hodnôt* (podľa P. Valček, 2000, s. 269), iróniou a sebaíroniou.

„Iba my (vojaci, dopln. M. P.) sme darebáci, nerobíme nič, postávame, postávame a z ničoho nič budeme hrdinovia. Či si to zaslúžime? Len si my sami nekažme to, čo je pekné.“ (s. 60)

„Vojakovi je dobre, keď cestuje, tak si nemusí hlavu lámať, čo a ako. Všetko mu napíšu a potom cestuje pobodlne s' a keľfor.“ (s. 116-117)

Vypätá (morálna) citlivosť Gráča, vedomie o Božích prikázaniach („*miluj blížneho*“, s. 52; „*ponaučam Miklúška na štvrté božie prikázanie*“, s. 89), tenzia ako následok poznania o uplatňovaní protirečivých hodnôt v spoločnosti a jej racionalizovanej kultúre sú príčinami, pre ktoré si nasadzuje *masku racionalizujúceho* → *relativizujúceho* ironika. V skutočnosti deformovanej pod tlakom mechanizmov

iracionality Gráč hľadá a odhaľuje (osvetľuje) pred čitateľom, fiktívnym adresátom svojich výpovedí, vzťahy príčinnosti a následnosti. Prostredníctvom *fiktívnych (re)konštrukcií* monológov, dialógov a listov, z odstupe od prežívaného („*temer po deviatich rokoch*“, s. 145), Gráč interpretuje životné situácie, vysvetľuje, usporadúva „*si svoje veci*“ (s. 54), speje k ich pochopeniu. Tým, že si nasadzuje masku a osvojuje „*si reč*“ (s. 78) z kasárenského dvora, zakrýva svoj strach pred svetom „*naruby*“ („*skutočne zavrčať sa bojím (...), lebo nemám – zuby*“, s. 8).

„*Pokým budem mocný – rozumej – pokým budem ošklivý, tak nebudem nadávať ani na tobo, kto mi tak strašne zohavil život. (...) U Greškoviča sa vždy budem veselo tváriť. Nedám sa dochytiť. Keby som sa pozabudol, hneď by sa začal Greškovič chechtat' a rebotal by sa mi do reči, do tváre, do všetkého, čo so mnou súvisí.*“ (s. 55)

Tým, že si masku skladá, sa oslobodzuje z jej moci pre cit spolupatričnosti, pre súcit („*ukázala sa na mne zasa stará a nedobrá vlastnosť, totiž, že som ľútosťný človek*“, s. 148), nachádza podobnosti a súvislosti medzi svojimi a cudzími ľudskými postojmi a životnými situáciami.

„*Musel som sa podrobiť rozhodnutiam osudu a nemôžem donekonečna odvracať sklony ľudí, ktorým sa zdám znesiteľným, ba sympatickým. Neráňte si domýšľať, že hovorí zo mňa nejaká hrdosť, ale už ma okolnosti donútili, aby som sa pokladal za priateľa mnohých ľudí.*“ (s. 55-56)

Svoju pracovnú funkciu definuje pisár (Gráč), teda ten, kto ovláda písmo a zaoberá sa písaním, prepisovaním, odpisovaním (podľa KSSJ, 1997), taktó: „*Mojmír Štelcer je Mojmír Štelcer a spol., súkromná inkasná firma s províziou na vymáhanie zaostalých splátok dôverčivých ľudí. Mojmír Štelcer je môj šéf, lebo mi v splátkach vypláca mesačný plat, a ja som jeho pisár, lebo mu prepisujem listy do správneho pravopisu.*“ (s. 9) Pisárovou úlohou je písanie, ktoré v súlade s úvahami P. Ricoeura (1997) chápeme ako odlúčenie udalosti od jej významu, inskripciu významu udalosti, inskripciu diskurzu, ako druh odcudzenia. V prípade Gráčovej pracovnej funkcie možno uvažovať o umŕtvení úsilia nájsť dohodu s dlžníkom nadobudnutím a potvrdením odstupe, zapísaním záznamu o dlžnej čiastke a prepísaním listov v súlade s pravopisnými princípmi dodržiavanými v administratívnom písomnom styku a so zámerom vymôcť túto čiastku v čase, teda ucho(vá)vaním *správy pre adresáta v čase*. Tento význam prisudzujeme aj Gráčovmu dlhu voči mŕtvemu Alojzovi Greškovičovi, lebo tento dlh voči Greškovičovi je dlhom aj v čase po jeho smrti a v tomto čase ho Greškovič vymáha.

„... a keď dostanem upomienku za zmeškanú splátku, tak mi to píše Alojz Greškovič, lebo jeho firmovú tabuľu ešte nesňali, žije ešte pán Alojz v nejakom obchodnom zázname, i keď má tam nedobrá poznámku. A zapísaný je ešte i v pozemkovej knihe, lebo čosi v nej pomotal a teraz to nemá kto rozmotat'. – Hja, zúmožný človek nemôže len tak uvrznúť z tohto sveta!“ (s. 9)

„*Tento môj záväzok verne a svedomite dodržiavam, o čom svedčia poistenky od Vás, ktoré si starostlivo opatrujem a ktoré som už aj pred súdom ukázal. Ale Vám zato nič nezazlievam, vôbec sa nehnívam, veď musím uznať, nebobému človeku nie si je tak ľahko všetky veci na pamäti držať.*“ (s. 18)

Avšak oproti pracovnej funkcii Gráča môžeme uvažovať o jeho životnej potrebe prehovoriť, vyrozprávať sa (z viny mlčanlivosti), rekonštruovať komunikačné väzby v systémoch Ja – Ja, Ja – svet, teda aj vo vzťahu k potenciálnym adresátom, k neviditeľnej verejnosti. Môžeme hovoriť o prejave *rezistencie voči odcudzeniu*, o úsilí prekonať odcudzenie odstupe znovupripomínaním (si) udalostí, ich vedomou rekapituláciou, pretože zasiahli citovú pamäť, teda posunmi v čase, hľadaním (vhodných) slov (porozumenia, ale aj poučania), neustávajúcimi hľadaním významu výpovedí i činov. Tieto procesy pripomínajú pokus o *transkripciu etického a filozofického presahu* životných udalostí pod vplyvom ich znovuprežívania a hodnotenia, ba aj spolehodnotenia.

„*Ale toto Miško Greškovič naozaj nehovorí, lebo sa bez slova díva ponad stôl, no ja mu rozumiem a viem, že chcel by to povedať a navlas si to tak myslí. I ľúto mi je, že začala sa takáto nemá reč, a snažím sa ho v duchu ako-tak uspokojiť.*“ (s. 25)

„*Haló!... Pán Greškovič starší!... To som ja, pisár Gráč, nespoľahlivý človek!... Nie, nemýľte sa, to som ja! Áno, to ja revem, ja grobianim. Teraz som taký. A keby ste sa na mojej biede boli tak ušklabovali, keby ste sa na mňa boli toľko a tak výsmešne dívali zato, že sa mi zle vodí, že som Vás nemohol okradnúť ani o česť, ani o hodváb, tak ani ja by som sa nebol zdržal, ó, ja by som nebol tak dlho váhal a bol by Vám položil prsty na krk!... (s. 51)*

„- *Milý pán nebobý Greškovič, (...) píšem i Vám tento nemilý list. Ráče ho prijať ako dobrú radu od človeka, ktorý nikdy nebol múdry, lebo nikdy nemlčal a myslel si, že príkazy božie sú pre ľudí. Dújam, že sa vymeríme: celkom vyhyniete z tohto nášho sveta a zasa sa budeme o tom rozprávať, ako prší dážd' a ako lenivo sa miňajú dni na našom spoločnom dvore.*“ (s. 52)

Gráčov zámer prehovorit', v ktorom sa odráža kolízia medzi jeho subjektívnymi očakávaniami a skutočnosťou a v ktorom sa zrkadlí aj jeho nemožnosť riešiť problémy vzťahového štvoruholníka (Gráč – Jana – Alojz Greškovič – Michal Greškovič – Gráč: láska – žiarlivosť – nenávisť – priateľstvo), ako aj konflikt vo vzťahu k realite (vojny neumierajúcej v človeku), sa naplňa v expresívnej výpovedi o skutočnosti, v iracionálnej (zveličenej) reakcii subjektu na skutočnosť, v slovnej hypertrofii, v absurdnej komunikácii s mŕtvym, teda s úradmi, v komunikácii fragmentárneho charakteru, ktorej hrozí rozptýlenie významu, ale zjednocuje ho sebauvedomovací a integračný proces:

„... lebo mne nikto nerozumie, a preto mi nikto nerozumie, lebo som nesúci človek, nezačínam veci od koreňa. A ľudia sú veľmi dôkladní, všetko chcú od koreňa vedieť a konať.“ (s. 29)

„Aj ruky, aj oči musel som si dosiaľ požičiavať, nuž ťažko mi písanie šlo, ale už mám všetko svoje a píšem Vám, že sa mám dobre. Teraz som sa naozaj vyľiečil a už mi vari nič nebude. Keď človek veľmi ochorie, tak sa dlho musí liečiť.“ (s. 185)

S potrebou prehovorit' sa spája aj zaujímanie produktívneho (konštruktívneho) odstupu, ako aj produktívneho postoja voči hodnotám a udalostiam v živote („Mnohí ľudia nie sú zlí, ale sú veľmi nešťastní, a tomu treba porozumieť“, s. 195). Gráčova interpretácia hodnôt, postojov, činov a udalostí vedie k odhaľovaniu neobvyklých spojení (vysoké – nízke, drsné – nežné...) a prekvapivých podobností (korešpondencia so záhrobím – korešpondencia s úradmi, mŕtve – živé...), vedie k odhaleniu ich významu, k ich metamorfóze vo svetle porozumenia, vzájomnej blízkosti. Vyjadruje príklon k mysleniu a pozornosti, zacielenej na neviditeľné, čím sa Hronského umenie stáva *umením vznešeného* (pozri W. Welsch, 1993, s. 65).

Tragické vyrastá z individuálneho ironického gesta subjektu, zo spôsobu reflexie života s povahou *psychologickej obrany pred životom*. Vyplýva z vedomia o sprofanovaní hodnôt vlastenectva, národovectva, cti, dôstojnosti, hrdinstva... No napriek tomu vyznieva román Pisár Gráč optimisticky, pretože zápas o význam sveta, o jeho víziu vyhráva Jozef Gráč naplnením úsilia o sebaapresiahnutie (od otázok k ľudom), o prirodzenú sociabilitu, o obnovenie vzájomnej blízkosti, no predovšetkým s vedomím o spätosti¹ človeka s prírodou:

„... a bez pochopenia nových časov budú odchodit' na druhý svet. Aj pričlnívi pisári nie sú vždy spoľahliví: mnoho je v nich nervozity a netrpelivosti. Filozofiu Ondreja Zubricu, prostého človeka, nikto nepomútil. Zubrica vedel, že ide domov orat'...“ (s. 199).

II. K stratégii relativizácie v próze *Muž s protézou*

„Človek precítil vo svete, ktorému nerozumie, a preto sa ho pokúša vykladať.“ *Carl Gustav Jung*

Uvažovanie o dôvodoch krízy tematizovanej situácie a sprievodného psychického stavu literárneho subjektu, Seeborna z prózy *Muž s protézou* (1925, 2000), ako aj o ich dôsledkoch, nepresvedčivo (?) zdôvodnenom, akoby nemotivovanom (iracionálnom) konaní a správaní sa mužského protagonistu, uvažovanie o (psychologickej) motivácii literárnej postavy a o (literárnych) motívoch, predpokladá hľadanie súvislostí medzi vedomým (racionálnym a vôľovým) a nevedomým (inštinktívnym → intuitívnym), medzi individuálnym (emocionálnym komplexom) a kolektívnym (archetypom) ako bázou jedinečných (iných vo vzťahu ku kolektívu alebo kolektívnych ako vlastných, zdedených vo forme archetypu, pozri M. Petriková, 2003, s. 23) vedomých alebo nevedomých prejavov Seebornovho bytia a jestvovania. Tie možno interpretovať na základe poznania o súbore motívov relevantnej prózy, predovšetkým motívu (duše ←) srdca (→ nevedomia), motívu (mysle, vôle ←) mozgu (→ vedomia) a motívu protézy.

Pôsobenie negatívnych vonkajších podnetov znásobenej intenzity (rozvrat sveta, rozklad života, rozpad vízie o svete) a podnetov pretrvávajúcich z minulosti (zranené city), tlak vyvíjaný na senzibilný subjekt, vedie k jeho psychickej deformácii, k prejavom a kultivácii prejavov sadomasochizmu zameraných proti sebe (*mŕzákovi s protézou*, Hrušovský, 2000, s. 13), proti (milovanej ↔ nenávidenej) žene, ženám (*odvekému protivníkovi*, ibid., s. 56) za zmenených (vojnových) podmienok a okolností života, nastolených v mene nacionálnej ideológie a privolávajúcich ideológiu smrti. Hovoríme o podmienkach a okolnostiach, ktoré bránia rastu človeka, jeho spontánnosti a tvorivosti, a ktoré vedú

k (z)mechanizovaniu, schematizovaniu konania a správania, k presadzovaniu deštruktívnych tendencií v živote.

„Hľa, okolo mňa zúrivé pustošenie a ničenie ľudských životov, aké dejiny nezaznačili. Svet sa ide vyvrátiť od základov, štáty zanikajú, spoločnosť sa rúca, áno, dejú sa veci úžasné, obromujúco príšerné, celé ľudské pokolenie zachvátilo šíalenstvo vzájomného vraždenia, za najvyššiu cnosť sa pokladá čím väčšie krviprelievanie, státisíce denne hynú na všetkých svetových frontoch – a ja to všetko nepozorujem, pre mňa je to všetko bezvýznamné, labostajné, ako keby ani nejstovalo a mňa sa už vôbec neťahalo. Áno, necítim s tým všetkým nijakú vnútornú spojitosť. Dynastia? Vlast? Národ? Veľkosť chvíle? Patriotizmus? Totožnosť záujmov? Tomu ja nerozumiem, mne je to všetko cudzie, vzdialené, ja s tým nemám absolútne nič do činenia, moja súvislosť s týmito vecami je len vonkajšia a celkom mechanická.“ (s. 66)

„Je brozné pomyslenie, že z týchto silných, životu sa tešiacich chlapov zhyne na bojisku podľa približných štatistických výpočtov dobrých dvadsaťpäť percent a že niet nijakej moci na svete, ktorá by od nich túto záhubu odvrátila. Každý štvrtý človek je odsúdený na smrť, áno, každý štvrtý z nich kráča do pažeráka zániku, neodvratne, nezastaviteľne, podľa strašných zákonov vojny, zistených na základe chmúrnych skúseností. A najbroznejšie na tom je, že pri pohľade na týchto zdravých, silných landlerov mieša sa do mysli už i predstava zmračených, bnujúcich tiel...“ (s. 19)

Sadomasochistické tendencie literárneho subjektu (Maximiliána von und zu Seeborna) sú príčinne podmienené viacerými podnetmi. Medzi nimi snahou uniknúť pred skutočnosťou, pred osamelosťou, bezmocnosťou vo svete a neistotou vo vzťahu k svetu, zámerom prekenuť ohraničenie svojho ľudského bytia (predtucha smrti – vedomie konečnosti ľubostného vzťahu), snahou ovládnuť vlastné životné (duševné, duchovné) prejavy, útrapy srdca (duše ← citová pamäť) a mozgu (vedomia ← nevyhnutné myslenie, svedomie), premenlivosť (náladovosť a bláznivosť, ibid., s. 11), nepredvídateľnosť, nestálosť a intenzitu (*extázu*, ibid., s. 13) citov, ale aj snahou ovládnuť a pokoriť iných, predovšetkým Míniu dušu, zvecniť ju ovládnutím jej tela a podrobiť sa smrti, neodolať jej, rezignovať, ohraničiť svoje bytie pred nádejou, životnými prejavmi (prirodzenej → neprirodzenej) lásky, tentoraz izoláciou od sveta, prerušovaním vzťahov so ženami → prerušením vzťahu k Míne pod tlakom individuálnej (emocionálnej) skúsenosti-zážitku a v nadväznosti na aktivizáciu odvekej (archaickej) dichotómie (muž – žena, duch – telo, vysoké – nízke, orol – mačka...) v Seebornovom vedomí a nevedomí.

„Či nie sme my chlapi, všetci bez rozdielu, otcovia i synovia, manželia i milenci, oklamani i klamajúci, do priazne pojatí i odmietnutí, spolurpiacimi a spoločný osud znášajúcimi bratmi? Či nám nie je všetkým bez rozdielu už od prvopočiatku údelom byť večným objektom uzurpátorských nábehov ženy? Či nechceme každodenne sebestru, zlomyselnosti, falši a skrivodlivosti našich najbližších i najdrahších: matiek, manželiek, milieniek, dcér? Či nemusíme byť prichystaní na každom mieste a každú minútu na nový úskok tohto svojho odvekeho protivníka, ktorí prichádza s mäkkou rúčkou a so sladkým úsmevom zasadiť nám dobre namierenú ranu na mieste najboľavejšom? Ó, ženy! Ó, dych pravekov! Ó, matky, manželky, milenky, dcéry, i vy všetky ostatné neznáme: vanie z vás puch dluhvalných búštin, z ktorých ste sa bližili šelmovitým krokom, plné krásnych i strašlivých inštinktov, neľútostné, bezcítne a milosti neznejúce.“ (s. 56)

Vedomie o nezmieriteľnosti protirečenií (vysoké – nízke, silné – slabé, mužské – ženské), ktoré plynie z morálneho predsudku a pripomína Nietzscheho filozofiu, sa rozširuje ako vedomie ambivalencie o protichodné city a postoje k ženám, žene (Míne).

„Prvý... druhý... tretí... štvrtý...“

Klačí na zamatovej podnožke a skláňa blavu tak pokorne, ako keby ju tlačili veľké, ťažké briečky. Cez farbistú mozaiku okna padajú na ňu zlaté, modré i zelené flaky, zlaté na čelo, modré na šiju a zelené na zopäté ruky. Botticelliho sladkoústa, bledá Madona.

Mína sa modlí. Tíško a nikým nepozorovaný prikľaknem k nej, chránený hrubým stĺpom pred zvedavými zrakmi v blavnej lodi. V tú chvíľu bol dóm takmer prázdny a také ticho vládlo pod jeho mohutnými klenbami, že bolo počuť tikot dvoch srdc: jedného úbohejšieho a druhého zprotézy, stokerát úbohejšieho.“ (s. 45-46)

„Mína je v nebezpečí hovoriť tupo a surovo, ako každá žena, keď ide o jej vlastnícke právo na muža. V takýchto chvíľach niet rozdielu medzi ženami drsnými a jemnosťnými, medzi ženami so spoločnosťou a ženami jednoduchými: najspodnejšie, ale aj najskazennejšie inštinkty vybuchia, hoc aj nie rovnakými slovami, ale s rovnakou nenávisťou a s rovnakou bezohľadnosťou, vždy surovo, podráždené a blúpo. „Tú tvoju berečku“ vyslovila Mína s tým istým hanebným opovrnutím ako svojho času Erna Míniu označenie „dáma“. A je len rozdiel medzi spoločenským stupňom oboch dievčat!“ (s. 47)

Nezmieriteľnosť protirečenií sa stupňuje a vyhrocuje, ale paradoxne aj zmierňuje, relativizuje (dôsledne, vedome a programovo uzatváranom ↔ nevedome a neprogramovo prežívanom) mileneckom vzťahu Seeborna a Míny.

„Tendencia k relativizovaniu protikladov predstavuje (totož, dopln. M. P.) vyslovenú osobitosť nevedomia (...) v prípadoch (nazdávame sa, neúmerne, dopln. M. P.) vyostrenej morálnej citlivosti“

(Jung, 1992, s. 43), vypätej citlivosti (voči nedostatočne zdôvodnenému pôsobeniu bolesti, voči sadizmu plynúcemu zvonku), čím pôsobí v prospech zachovania života, dočasne vyrovnáva napätie (vedome pomenovateľná – vedome neovládateľná iracionalita) životnej situácie.

Pôsobenie nevedomia v prospech bytia subjektu je následkom neúčinnosti rozprávačskej stratégie relativizácie vedomia ambivalencie iróniou (zacielenou voči ženám, stavu spoločnosti) a sebaíroniou.

„A prečo chcem byť Pečorinom? A prečo je to skvostnou myšlienkou? Hovorme, cisársky a kráľovský poručík Maximilián von und zu Seeborn! A neráňme tak zľostne nobou dupkať, lebo sa prebudí hviežda sol'nohradského javiska zo svojho okřídleného sna a potom bude naozaj zle. No? Pán poručík?

Ažda sa len nechceme rovnakým odplácať?

Fuj! Aká podlá, nepekná myšlienka! Nebol by som hodен nosiť kabát jebo veličenstva.

Nezmysel. Mstiť sa Míne, že sa v dvanástej hodine chopila zdravého rozumu? Hlúposti. A bezbraničná nekonzekventnosť. Lebo veď kto sa mstiť? Ten, kto chce takýmto spôsobom zacieliť akúsi ťažkú ranu? Nuž a ja? Oj, ako by som sa rád zatriasol nenúteným, obľušujúcim smiechom, ale bojím sa, že by sa mi chraptivo dral z bráda a Erna by sa zobudila.“ (s. 13-14)

Neoddeliteľnosť (spojitosť) „nevinnosti a rozkoše“ (Hrušovský, 2000, s. 72), duše a tela, svetla a temna, reprezentovaná postavou Míny, symbolom života (lásky) v protipostavení k symbolu smrti (vojny), vo vedomí Seeborna (s posunutým prahom citlivosti) je aj symbolom smrti (odoberania životnej sily) v protipostavení k symbolu života (krvi ako životnej sily), ktorú Seeborn prijíma a dočasne akceptuje, čo môžeme interpretovať ako chvíľkovú aktivizáciu a pôsobenie, prežívanie archetypu života (pretože „život osebe nie je len dobrý, je aj zlý“, Jung, 1992, s. 35) a archetypu zmyslu (pretože prejavy lásky vzbudzujú nádej, očakávanie večnosti, aj keď v konfrontácii s vedomím blízkosti smrti, očakávaním smrti vyznievajú neudržateľne).

„Vždy v podvečer vybehne ku mne, zarumenená, s vlnkým sviatom v očiach, panensky cudná i rozkoše nedočkáva... Sme slepi. Sme hluchí. Nič nevidíme a nič nepočujeme. Náš hlad po sebe je úžasný. Priam šialený. Niekedy by sme sa rozchmátali ani divé selmy, ústa máme zakrvavené, rozbrýzžené, tela pokryté modrastými stopami po skryvaných pazúroch. Tela sa nám miesia. Vtopiť by sme sa chceli do seba, vgnaviť do jednej bytosti, aby prestalo dvojaké ponímanie. A túžime aj po rozkoši zaniknutia. A chmácame, chmácame... Nepreboríme ani slova. Načo hovoriť. Niet čo povedať. Niet nad čím uvažovať.“ (s. 65)

Urážku (Hrušovský, 2000, s. 12) – zanechávajúcu v citovom profile Seeborna pocity krivdy, straty, nepochopenia, osamotenía, existenciálnej nerovnosti medzi mužmi a ženami – východisko situácie, ktorá preveruje ľudskú potencialitu a v ktorej sa prekonávajú ľudské obmedzenia, možno odčiniť cielenou (magickou) pomstou, alebo ju možno potlačiť → vytlačiť (z vedomia, citovej pamäti), zabudnúť na ňu a odpustiť.

Pomsta, ktorú pripravuje extatický subjekt a ktorá je zviazaná s pocitmi *najdivokejšej nenávisti* (ibid., s. 12), má nastoliť stav existenciálnej rovnosti medzi mužom a ženou v čase vojny, keď sú z rozprávačského zorného uhla nesúmerateľné Míni „malicherný kríž“ (ibid., s. 31) a Seebornove „strašné kalvárie“ (ibid., s. 31). Chvíľkový duševný stav extázy je podobný tranzu, „bytiu mimo seba“ (bližšie E. Fromm, 1997, s. 275), ktorý obmedzuje kontrolnú funkciu vedomia a v ktorom možno prekonať „tisíc najrozdielnejších, najkrajnejších a protipólnych pocitov“ (Hrušovský, 2000, s. 14), eliminovať pocity bezmocnosti, izolácie a existenciálnych konfliktov. Môže viesť k nájdeniu cesty k sebe samému a k prírode (pozri E. Fromm, 1997, s. 275). V literárnom spracovaní *Muža s protézou* sa stav extázy prechýľuje medzi svojimi dvoma formami, dosahuje sa v mileneckom (sexuálnom) vzťahu, napĺňaním túžby (*bladu*, Hrušovský, 2000, s. 65) po láske, po totožnosti s intrasubjektívnym presahom, ale pod tlakom zážitku nenávisti a deštruktivity nadobúda podobu *extatickej ničivosti* (Fromm, 1997, s. 275).

Extatickú ničivosť možno motivačne zviazať s ohrozovaním literárneho subjektu predtuchou smrti, s ubúdaním zmyslu a nádeje, čo nevedie k integrácii obsahov nevedomia (emocionálnych komplexov → zážitku lásky, ale aj archetypov → zážitku života) do vedomia, ale prerušuje proces individualizácie, v ktorom sa *individuum stáva tým, čím už vždy bolo* (Jung, 1992, s. 47). Naznačené posuny neoslobodzujú Seebornovo vedomie od protikladov, pretože „Oslobodenie od protikladov predpokladá ich funkcionálnu rovnocennosť, čo je v rozpore s naším kresťanským cítením“ (ibid., s. 43) a čo sa

v Hrušovského próze potvrdzuje funkcionálnym antagonizmom princípov smrti (→ zotratenia) a života (→ vykúpenia), rozkladu a večnosti.

Neintegrovateľnosť nevedomia v biblickom chápaní a vo vyjadrení motívom duše, osudom ktorej je „Nebo a peklo“ (Jung, 1992, s. 34), je podmienená ubúdaním osobnosti vo vyjadrení motívom straty duše, premeny Ja (na druhého, cudzieho), premeny srdca (na protézu), keď človek „sám sebe pripadá ako z olova, lebo nič sa nehýbe. To všetko pochádza z toho, že človek už nemá nijakú energiu k dispozícii (...) (a jeho osobnosť sa, dopln. M. P.) takpovediac rozpadne a jednota vedomia prestane; jednotlivé časti osobnosti sa osamostatnia, čím sa vymaňujú kontrole vedomia. Z toho vznikajú napríklad anestetické polia alebo systematické amnézie“ (ibid., s. 131). To znamená, že sa rozširuje priestor na presahovanie prahu citlivosti a pre presadzovanie krutosti. Citujeme:

„Áno, som teda už naozaj človekom s protézou namiesto srdca, a ak som o tom niekedy pochyboval, dnes už niet nijakých pochybností. Ó, teraz by som si už smelo mohol rozorvať brúď pred nočným návštevníkom z Kaukazu...“

Ibaže čosi vo mne i okolo mňa zmeravelo. Áno, mám čudný pocit, že som celý z olova, hýbem sa síce zvyčajne pružne a jednako údy i všetko vo mne ako keby bolo z olova, aj myšlienky mám ťažké a sivé ako olovo a celý priestor okolo mňa akoby bol vyplnený týmto chmúrnym kovom. A kamkoľvek idem, všade vlečiem so sebou túto broznú masu, ba mnohokrát sa mi vidí, že sa už rúti na mňa a chce ma na flak rozgnaviť. Tá sivá, olovená stena.“ (s. 70 – 71)

„Niečo iného sa stalo so mnou: keď som vkróčil dnu a zavrel za sebou dvere, ako keby mi niekto cudzí surovým násilím vytrhol z najtajnejších hĺbok to moje vlastné „ja“ a sám vstúpil dnu na jeho miesto – hovorím „niekto cudzí“, avšak predsa dávno povedomý... Áno, akoby jedno „ja“ vystúpilo a urobilo miesto druhému „ja“, urputnému, bezohľadnému a chmúrnemu. Tak dajako to bolo. A podivné: len čo sa to druhé „ja“ tu dnu umiestnilo, bol som to znova ja, len práve niečo olovené... Áno, áno, to olovo. Zdá sa, že už navždy ostane tu dnu i dovôkol to ťažké, sivé olovo.“ (s. 71-72)

Naznačené posuny vo vzťahu k motívu premeny literárneho subjektu prebiehajú na osi subjekt – objekt (podľa D. Hodrová, 1994) smerom k objektu v súvislosti s rezignáciou ako postojom k životu, ako dôsledkom poznania absurdity života, jeho neovládateľnosti, neovládateľnosti duše, neoddeliteľnosti protikladných princípov, ich nezlučiteľnosti v Seebornovom rozprávačskom vedomí.

Literatúra

BACHTIN, Michail. 1988. *Estetika slovesnej tvorby*. Bratislava : Tatran, 1988. 456 s.

BACHTIN, Michail. 1973. *Problémy poetiky románu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1973. 306 s.

BACHTIN, Michail. 1980. *Román jako dialog*. Preložila D. Hodrová. 1. vyd. Praha : Odeon, 1980. 484 s.

BÁTOROVÁ, Mária. 2000. *Jozef Čiger Hronský a moderna*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2000. 168 s.

BAUMAN, Zygmunt. 1995. *Úvahy o postmoderní době*. Praha : Sociologické nakladatelství, 1995. 164 s.

FROMM, Erich. 1997. *Anatomie lidské destruktivity*. Praha : NLN, 1997. 521 s.

HODROVÁ, Daniela. 1994. Postava-subjekt a postava-objekt. In: *Proměny subjektu*. Sv. 2. Red. D. Hodrová. Pardubice : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR a nakladatelství MLEJNEK, 1994, s. 109-137.

HRONSKÝ, Jozef Čiger. 1969. *Pisár Gráč*. Bratislava : Tatran, 1969. 208 s.

HRUŠOVSKÝ, Ján. 2000. *Muž s protézou*. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000. 83 s.

JASPERS, Karl. 2002. *Malá škola filozofického myslenia*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2002. 160 s.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

JUNG, Carl Gustav. 1992. *Archetypy a kolektívne nevedomie*. 1. časť. Preložila A. Münzová. Košice : Knižná dielňa Timotej, 1992. 263 s.

Krátky slovník slovenského jazyka. 3. vyd. Bratislava : Veda, vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 1997. 944 s.

MIKO, František. 1964. *Estetika výrazu*. Bratislava : SPN, 1964. 296 s.

ORTEGA Y GASSET, José. 1994. *Eseje o umení*. Bratislava : Archa, 1994. 74 s.

PETŘÍKOVÁ, Martina. 2003. Od motívu strachu k (autorskej) stratégii emocionalizácie (Interpretačná sonda do próz Jany Bodnárovej). In: *Slovo o slove*. Roč. 9. Red. L. Sičáková. 1. vyd. Prešov : Pedagogická fakulta PU, 2003, s. 22-27.

RICOEUR, Paul. 1997. *Teória interpretácie: diskurz a prebytok významu*. Bratislava : Archa, 1997. 136 s.

SCHNEIDER, Norbert. 2002. *Dejiny estetiky od osvietenstva po postmodernu*. 1. vyd. Bratislava : Kalligram, 2002. 344 s.

VALČEK, Peter. 2000. *Slovník literárnej teórie. A – J*. 1. vyd. Bratislava : Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2000. 280 s.

WELSCH, Wolfgang. 1993. *Estetické myslenie*. Bratislava : Archa, 1993. 168 s.

ŽEMBEROVÁ, Viera. 2004. *Kontinuita a kontext textu*. Prešov : Náuka, 2004. 468 s.

Poznámky

1 T. W. Adorno chápe „skúsenosť vznešeného ako sebauvedomenie človeka zo svojej vlastnej spätosti s prírodou“ (podľa W. Welsch, 1993, s. 87).

OUTSIDER V CENTRU. HRDINA DRAMATU „BÍLÁ NEMOC“ (1937) JAKO POSTAVA PARADOXNÍ

Agnieszka Janiec-Nyitrai

Filozofická fakulta Masarykovy univerzity v Brně, Česká republika

Abstract:

In the text “Outsider in a centre. A hero of Čapek’s play The White Disease as paradoxical character” the author analyses different forms of being outsider. The main character, Dr. Galén, is not a typical outsider, because he devotes his life to heal people and to save the society, but on the other hand he considers himself to be somebody especial, who has the right to decide about human life. The results of analysis show that the main hero of Čapek’s play is ambiguous and controversial. The author tries to find the roots of Dr. Galén’s failure.

1 Úvod

Téměř všechny hrdiny beletristických prací Karla Čapka spojuje jeden základní rys – stojí na periférii společnosti. Důvody k tomu mohou být rozmanité. Od společnosti je záměrně vzdaluje například falešné přesvědčení o vlastní genialitě, jak je tomu v případě hlavního hrdiny poslední Čapkovy knihy „Život a dílo skladatele Foltýna“ (1938), nebo jsou ze společnosti vyřazení proti své vůli, jako titulní postava románu „Hordubal“ (1933), který v cizině ztratil svou identitu a přestal patřit ke svému rodišti. Někteří hrdinové jsou obdařeni schopnostmi, jež je od ostatních vzdalují, jako nesmrtelná Elina Makropulos nebo geniální chemik inženýr Prokop. S tímto typem hrdiny se setkáváme rovněž v menších prózách, stačí připomenout hlavní hrdinku povídky „Na zámku“ (1917), která prožívá mučivé pocity alienace a izolace v aristokratickém prostředí. Zdá se, že se k této matrici hodí také postava doktora Galéna, na první pohled zcela zapadající do řetěze Čapkových hrdinů-outsiderů. Během pozornější četby však záhy zjistíme, že v této pestré mozaice zaujímá Galén zvláštní postavení a jeví se jako figura velmi složitá, o čemž svědčí už samotné polemiky, jaké vyvolala premiéra Čapkovy hry v roce 1937¹.

Cílem tohoto referátu je nastínit postavu doktora Galéna v kontextu outsiderství a prozkoumat, zda hlavního hrdinu „Bílé nemoci“ můžeme za outsidera vůbec považovat, a pokud ano, v čem se jeho outsiderství projevuje a realizuje.

2 Nekoherentní outsider?

Etymologické vysvětlení slova outsider je jednoduché a poukazuje na osobu, která stojí vedle. Může označovat někoho, kdo je neznámým, nepodstatným, nerozhodujícím o ničem subjektem, někým vyřazeným ze společnosti, který pohrdá jejími pravidly. Zároveň se pod tímto pojmem skrývá označení pro člověka nezasvěceného, který se záměrně izoluje od ostatních, není neangažovaný v tom, co se kolem něho děje.

Pokud zaměříme pozornost na hlavního hrdinu dramatu, zjistíme, že Čapek při konstruování této postavy použil nevšední metodu. Povrchní četba nás přesvědčí, že se hlavní hrdinovy rysy až překvapivě shodují s učebnicovými atributy, jimiž by měl být typický outsider vyzbrojen. Doktor Galén už svým cizím původem je předurčen k tomu, aby ke společnosti nepatřil stoprocentně, aby se s ní neztotožňoval, ale zároveň právě této společnosti nezištně pomáhá a slouží jí. I přes dřívější pokusy, jakým byla asistentura v klinice doktora Lilienthala, zvolil život v ústraní, jako typický outsider provozuje svou praxi na perifériích, ale přitom se v klíčovém okamžiku dostává z periferie do samotného středu událostí. Je tedy porušená rovnováha systému centrum – periferie, ten, kdo byl mimo centrum a neměl na něj vliv, se teď dostává do role rozhodujícího činitele. Galén je se svými ortodoxními postoji mimo společnost, ale

¹ Podrobně tyto polemiky popisuje a hodnotí Viktor Kudělka v knize „Boje o Karla Čapka“, Praha 1987, s. 106-120.

tyto postoje jsou současně výsledkem jeho lásky k bližním, ochoty obětovat svůj život právě této společnosti. Hrdina osaměle bojuje proti světu, zdá se, že ho nikdo nepodporuje, ale zároveň jeho názory sdílí, i když nepřímou, většina lidí. Stačí se tady zmínit o Matce, Maršalově dceři či mladém Krügovi. Poslední symbolická scéna dramatu, kdy rozružený dav doktora Galéna rozšlape, pouze potvrzuje Galénovo outsiderství, ale zároveň ověřuje jeho odhodlání nést pomoc ostatním, jeho příslušnost k lidskému rodu, jeho humanitu, která ho nutí obětovat vše, včetně svého vlastního života. Vidíme, že autor tyto zjevné příznaky outsiderství postupně zpochybňuje a dokonce vyvrací. Už po tak krátké analýze docházíme k závěru, že Galénovo outsiderství není tak zcela samozřejmé a tato otázka je mnohem složitější než se na první pohled může zdát.

Hrdina Čapkova předposledního dramatu je geniálním lékařem, který při použití minimálních nákladů, jaké mu poskytuje praxe v malé nemocnici na předměstí, objevuje lék proti zákeřné nemoci, s níž marně zápasí největší špičky lékařského světa. Galénovy mimořádné schopnosti mu však neslouží k tomu, aby se stavěl nad ostatní. Právě naopak, důsledně se přibližuje k těm nejchudším pacientům, k těm nejkrutěji postiženým. Jeho genialita ho od bližních neodcizuje, nestaví mezi ně zeď, naopak, pomáhá mu s neobyčejnou empatií vcítit se do jejich tragické situace. Od typického outsidera ho odlišuje rovněž jeho postoj k sobě samotnému. Svým bojem Galén neusiluje o nalezení své identity. Není megaloman, který pod záštitou nesení pomoci druhým léčí své vlastní komplexy. Jeho popudy se zdají být vyloženě altruistické. Nevede válku s odvěkým řadem, naopak – snaží se bránit základní právo člověka, právo na život. Staví se tím do pozice idealisty – revolucionáře, spasitele lidstva, který, aby dosáhl svého cíle, musí bohužel proti ostatním tvrdě bojovat. Paradoxně vystupuje proti lidem pouze proto, aby je spasil. Zamítá právo na život barona Krüga, ředitele továren na zbraně, aby takto zachránil životy jiných lidí. Jeho činy jsou však rozporuplné – přece tím, že vykoupí celé lidstvo, nezničí zlo obsažené v každém člověku.

Dalším typickým rysem outsidera je neomezená touha po svobodě. Jinak je tomu v případě doktora Galéna, který je dobrovolným vězněm svého poslání, který je svázán svým přesvědčením. Jeho osud neřídí touha po svobodě, ale po splnění své mise. Galénovo outsiderství není spojeno s negací hodnot, je tomu právě naopak, jedná se tady o udržení odvěkého status quo, o boj za základní hodnotu – za samotný lidský život. Galén se tady projevuje jako konzervavec, který je paradoxně i revolucionářem totálním, to znamená radikálně směřujícím k prosazení své vize budoucnosti, kdy se lidé nebudou vzájemně vraždit během válek. Zároveň je pro něj typické fundamentalistické přesvědčení, že kvůli prosazení své pravdy může obětovat životy jiných lidí. Galén se právě kvůli své lásce k lidem stává mimolidský, jak tvrdil Václav Černý stavěje Galéna do stejné řady jako Maršála či barona Krüga. Podle slov Černého *se Galén ocitl mezi dobro a zlo, přesně tam kde stojí maršál, a termíny lidskost a právo ztrácejí u něho význam* (Černý, 1939, s. 51). V světle uvedeného tvrzení je doktor Galén přece jen nihilistou, což jsme výše popřeli říkajíc, že bojuje o základní hodnotu, jakou je život. Galén, ve chvíli, kdy odmítá zachránit barona Krüga a Matku, přestává být člověkem, protože si neoprávněně dělá nárok na to, aby disponoval lidským životem. Jeho láska k lidstvu vede k pohrdání člověkem, což je vidět ve scéně rozhovoru s Otcem nebo baronem Krügem, kteří ho marně prosí o lék. V této souvislosti vidíme, že hrdina Čapkova předposledního dramatu je něco více než outsider, protože prostě patří k jinému druhu bytostí než lidé. Galén se svými činy staví do pozice Boha, je vybaven naprosto božskými atributy – rozhoduje o životě a smrti, dává a bere život. Jeho chování evokuje další otázku, zda dobro, k němuž jsou lidé nuceni, představuje ještě nějaký smysl a skutečnou hodnotu.

Galén se svým chováním sám dobrovolně, ve jménu vyšších idejí vyřazuje ze společnosti, protože, jak psal Arne Novák v kritickém článku věnovaném *Bílé nemoci*, je prostě *nelidským odpadlíkem od skutečného a vlastního poslání vědy lékařské* (Novák, 1936 – 1937, s. 320). V mylném přesvědčení, že by se lidský život měl chránit „ve velkém“, za každou cenu, porušil základní pravidlo lékařského umění – léčit každého, bez ohledu na jeho ideologické zázemí, na jeho původ či na jeho zaměstnání.

3 Maršál – Galénovo zrcadlo

Kontroverzní, individualistická postava doktora Galéna by nebyla úplně dokreslená, pokud by se nenacházela v kontextu postavy Maršála. Čapek záměrně konfrontoval (Čapek, 1956, s. 266) tyto postavy jako představitele dvou protikladných, vzájemně se vylučujících názorů. Setkání těchto dvou kontrastních, a přece jen doplňujících se sil je střetnutím dvou pravd, dvou velkých idejí. Pouze díky přítomnosti prvního protagonisty vidíme velikost a přesvědčivost názorů druhého. Maršála lze také považovat za outsidera, je to osamělý diktátor, který žije pouze svým snem o velkém, nepřekonatelném národu. Je zastáncem ideje velkého národa a je schopen obětovat v jejím jménu lidské životy. Maršál chce zachránit národ, Galén lidstvo. Oba hrdinové dokážou existovat pouze v interakci, Maršál je zrcadlem Galénovy velikosti, stejně je tomu naopak – díky Galénovi si můžeme uvědomit velkolepost Maršálových plánů. Jak Maršál, tak doktor Galén jsou schopni zasvětit svůj život ideji, a dokonce obětovat sebe. Jsou si nápadně podobní se svou tvrdohlavostí, ortodoxií a autoritativností.

4 Sto tváři doktora Galéna

Postava doktora Galéna je bezpochyby kontroverzní. Stačí připomenout epitety, jakými je Galén v Čapkově textu doprovázen. Samotný autor Galéna považuje za postavu tragickou, která podle Čapkových slov *přejala morálku boje a stála se teroristou míru* (Tamtéž, s. 267). V textu se mnohokrát setkáváme s přívlastkem „neúprosný“ nebo „utopistický vyděrač“. Doktor Galén je rovněž nazýván fanatikem, naivním člověkem, hrdinou, vlastizrádcem, bláznem nebo dokonce bezcitným padouchem.

Galén nestojí vedle, stojí vlastně zcela uprostřed děje, řídí osudy světa, je přítomen klíčových okamžiků. Ale zároveň svým silným sociálním cítěním, svým krutým vnitřním dobrem je nepřijatelný pro společnost. Stává se vyhoštěncem a je považován za fanatika. Společnost nechce být takovým člověkem vykoupená. Toleruje totiž přítomnost outsiderů, ale nechce připustit, aby jejími osudy velel někdo takový. V tomto kontextu by bylo třeba připomenout názory Josefa Máčka (Máček, 1937, s. 414-421), který si všiml mesiášských příznaků Čapkova hrdiny. Galén je ateistický mesiáš, kterého jedinou vírou je víra v lidstvo. Paradoxně právě tato víra ho odsoudí k outsiderství, a nakonec mu způsobí mučednickou smrt. Čapkův hrdina, i přes své lidské, empatické založení, v sobě nosí prvek božství, od obyčejného smrtelníka ho odlišuje jeho genialita. Žije ve světě a vedle světa zároveň, čímž je potvrzen paradox této komplikované postavy. Galén je vyvolený, aby zachránil lidstvo, ale boj prohrává. Zaslepení idejí záchranu lidstva ho dehumanizuje, čině z něho dokonce postavu podobnou ne člověku, ne bohu, ale čertu, což naznačil Miroslav Rutte, podle něhož je Galén *zavilým běsem, jenž natropí stejně zla jako jeho diktátorský protinožec* (Rutte, 1938, s. 188).

Složitost a rozporuplnost Čapkova hrdiny zesilňuje inkoherece mezi jednáním a chováním. Doktor Galén se na jedné straně jeví jako nerozhodný, nesebejistý hrdina, zároveň však jeho činy překvapují odhodlaností, ba dokonce krutostí a vypočítavostí. Zbavuje ho to typické svatozáře mladého bouřliváka – idealisty a snílka, čině ho rovnocenným Maršálovým soupeřem. Nepůsobí křehce, emočně labilně nebo slabě jako mnozí hrdinové-outsideri s naivním úsměvem a hipisáckou písničkou na ústech. Není bezbranný, má moc a velmi dobře si to uvědomuje.

Tragédie doktora Galéna spočívá v tom, že se jako jedinec staví sám proti tomu, co je v něm, proti lidem, s nimiž je srostlý na život a na smrt. V člověku tkví prostě odvěká touha zabít, bojovat o svá práva. Člověku nestačí jen žít. Galén ve své bezohlednosti je paradoxně právě stoprocentním člověkem, který pro svou ideu také vraždí. Vraždí tím, že pomoc smrtelně nemocným odmítá. Jeho ideje se tím pádem obrací proti němu samotnému, což vrcholí otřesnou scénou na konci dramatu. Dav tím, že zabil doktora Galéna, zabil sebe sama. Doktor Galén sám spáchal sebevraždu tím, že se rozhodl použít sílu a násilí v boji proti zlu. Tím zpronevěřil vlastní ideály a stál se podobným Maršálovi. Galén je krutým spasitelem, jehož tragická smrt nepřinesla vykoupení, ale byla úplně zbytečná. Je outsiderem, který chtěl zachránit centrum a byl centrem pohlcen.

Literatura

ČAPEK, Karel. 1956. *Bílá nemoc*. In: *Hry*. Praha : Československý spisovatel, 1956. 446 s.

ČERNÝ, Václav. 1939. Poslední Čapkovo tvůrčí období a jeho demokratický humanismus. In: *Kritický měsíčník* 2, 1939, s. 49-56.

KUDĚLKA, Viktor. 1987. *Boje o Karla Čapka*. Praha : Academia, 1987. 175 s.

MACEK, Josef. 1937. Bílá nemoc. In: *Naše doba* 44, 1937, č. 7, s. 414-421.

NOVÁK, Arne. 1936 – 1937. „Ne, prosím, to bych nemohl...“. In: *Lumír*, roč. 63, 1936 – 1937, č. 6, s. 318-321.

RUTTE, Miroslav. 1939. *Mobyly s vavřínem*, Praha : Fr. Borový, 1939. 281 s.

KONOTACE OUTSIDERSTVÍ V CHARAKTERECH POSTAV DĚL KARLA ČAPKA

Antonín Šimůnek

Divadelní fakulta Akademie múzických umění v Praze (student), Česká republika

Abstract:

The outsider, or a character possessing of the outsider, is one of Čapek's most familiar heroes. Čapek's approach to the outsider is strongly connected with his Humanism and Christian ethics. Čapek's outsider always keeps his fingers crossed, but simultaneously demonstrates isolation and individualism as the road to failure.

Přehlížíme-li široký zástup postav z děl Karla Čapka se zřetelem k outsiderství, najdeme mnoho výrazných hrdinů, kteří rysy outsidera mají. K charakteru řady Čapkových postav patří osamělost, neschopnost začlenit se mezi druhé, neschopnost najít mezi druhými místo. Řada postav je obětí neporozumění, bariéry, která odděluje je a okolní svět. Nacházejí se v prostředí, kterému nerozumí a které nerozumí jim. Jsou uzavření, sami se vyčleňují ze společenství druhých, nebo jsou tímto společenstvím vyčleňováni.

Nejmarkantnějším příkladem outsiderství je Hordubal ze stejnojmenného románu. Člověk, který ztratil místo ve společenství vesnice i vlastní rodiny a kterého od jeho okolí odděluje neproniknutelná zeď. Hordubal žije uzavřený ve svém nitru. Svému okolí by se chtěl otevřít, ale nějak to nejde. Hordubalův osud je tragickým příběhem neporozumění, vzdálenosti mezi lidmi, vzájemného míjení.

V postavě Hordubala je mimo jiné zachycena i psychologie outsidera. Mezi ostatními nenachází místo, a proto sám sebe pojímá jako výjimečného (je „amerikán“, je bohatý). Často by chtěl ostatní trumfovat (popere se v hospodě, vyhodí Štěpána přes plot, chce začít obchodovat „po americku“). Když se mu ani to nedaří, touží pouze po tom sejít ostatním z očí.

Kromě Hordubala jsou ale outsidery i Polana a Štěpán Many, zbylé vrcholy partnerského trojúhelníka. Oba překročili řád společenství vesnice a toto společenství jimi opovrhne. Manyova cizota je zvýrazněna i jeho odlišným původem, chováním a vizáží. Nenávisť obyvatel Kryvé se naplno projeví u soudu. Polana je tu nemilosrdně pranýřována jako zločinec i jako hříšník.

Příznačná je ale nejistota čtenáře, kterou autor podtrhuje v autorském doslovu k noetické trilogii. Byli Polana s Manyou opravdu vypočítaví a neřestní? Nebyli zoufalci vedení nešťastnou láskou?

Při pátrání po outsiderství můžeme nahlédnout i do další části trilogie:

Případ X je muž bez jména a bez tváře. Člověk, který spadl z nebe, člověk odjinud. V povídkách milosrdné sestry, jasnovidce a básníka se rýsuje jako osamělý člověk, který nenalézá místo mezi druhými lidmi. Nemá smysl života a cíl, a tak utíká. Schází mu blízkost, láska. Není snad outsiderem v přesném slova smyslu, ale konotace outsiderství v jeho charakteru nacházíme.

Protagonistu závěrečné části trilogie, Obyčejného života, za outsidera jistě označit můžeme. Už jako malý chlapec se touží vyrovnat chlapcům ze sousedství, získat si jejich kamarádství, ale neúspěšně. Uzavírá se tedy do svého světa, do své ohrádky se slepicemi z hoblinek. Celý život prožije osamocený – v románu se neobjevuje postava žádného přítele ani kamarádu. Není-li jedním z ostatních, snaží se být lepší než oni (podobně jako Hordubal). Tak se rodí jedno z jeho pomyslných já – „ten s lokty“, člověk, který zasvětil svůj život kariéře a postupu. A dotáhl to až na ministerstvo.

Zmiňovaný Hordubal je součástí linie postav, která prochází několika Čapkovými díly. Mnoho společného s ním má vězeň Záruba z povídky Propuštěný z Povídek z jedné kapsy. Stejně jako Hordubal,

i Záruba je osamělý podivín. Za léta samoty ve vězení si odvykl mluvit. Není mizantrop, naopak touží po druhých, ale odděluje ho od nich neprostupná hráz.

Hordubalovi je podobný i horník Adam z První party. Další uzavřený nemluvný podivín. Nedokáže najít cestu k vlastní ženě, kterou ale velmi miluje. Výrazně tu cítíme Hordubala. Na rozdíl od něho má ale Adam (a konečně i Záruba) sympatie některých jiných postav. Jeho příběh je přesto tragický a i ve své nešťastné smrti v dolech je sám. Stejně jako Záruba, který se oběsí ve vazební cele.

Postavou, která „hordubalovskou“ linii outsiderství uzavírá, je Bedřich Foltýn ze Života a díla skladatele Foltýna. Spojení Hordubala a Foltýna je možná poněkud překvapivé, ale společného mají mnoho. Oba žijí v iluzi: oba jsou uzavřeni ve svém vnitřním světě, realitu zkreslují a svého bludu se křečovitě drží. Ať jde o věrnost Polany u Hordubala nebo o uměleckou genialitu u Foltýna. Tragédií Hordubala je, že nerozumí druhým a oni jemu; tragédií Foltýna je, že nechápe sám sebe.

Stejně jako Hordubal (a Záruba i Adam) i Foltýn směřuje neodvratně ke smrti. I on umírá tragicky a marně (svůj život zasvětil svému diletantskému a epigonskému dílu). Outsiderství Foltýna je podobně jako outsiderství Hordubala a Adama dokreslováno i vztahem se ženami, který provází nejistota a nezdár.

Foltýnovo outsiderství se živí a upevňuje pózou výjimečnosti – umělecké geniality. Kdo se cítí být výjimečný, je u Čapka sám. Jinak než u Foltýna a v jiném kontextu se to ukazuje v případě Prokopa z Krakatitu.

Prokop je osamělý individualistický rek, který proplouvá prostředími a vztahy, aby mohl plně rozvinout své schopnosti. Při cestě za sebeuplatněním bez zaváhání opustí milující upřímnou dívku i vášnivou princeznu, aby se nakonec našel v náručí žvatlajícího kouzelného dědečka. Jeho pošetilý úprk je tedy hledáním sebe sama, zároveň připomíná útěk případu X z Povětromě; zapomíná na druhé, je sám.

Individualismus je tedy v Čapkově pojetí jakýmsi „outsiderstvím naruby“. Individualista se sám vyčleňuje ze společnosti, nepočítá s ostatními. Nakonec budí lítost, jako člověk, který ztratil cestu, člověk osamělý. Ať ze strany kouzelného dědečka v Krakatitu, nebo milosrdné sestry v Povětromi.

Obě zmíněné postavy, Prokop a případ X, jsou součástí Čapkovy kritiky individualismu, kterou představují postavy Loupežníka, Prokopa a případu X. Loupežníkovi ještě jeho osamělý boj, romantická revolta vůči druhým, vychází – nenápadně ho však zpochybňuje postava Loly a poslední dialog z Profesorem. Prokop je Loupežníkovi výrazně podobný. Je romantický, téměř mýtický hrdina bez původu a zázemí, který s nadpřirozenými schopnostmi bojuje proti každému, kdo ho omezuje. Jeho boj však už vyznívá marně, spíše jako pubertální trhání s sebou na řetězu. Případ X, který má s oběma individualistickými zbojníky mnoho společných rysů, už představuje neodvratný pád člověka.

Postavou, v jejímž charakteru se přímo pojí individualismus a outsiderství, je Emilia Marty z Věci Makropulos. Díky svojí nesmrtelnosti se cítí být povýšená nad všechno lidské, opovrhne lidmi s jejich hodnotami a snaženími. Ukazuje se ale být politováníhodnou troskou člověka, která budí lítost, nikoli sympatií. Pomine-li kouzlo obdivu, probouzí v druhých jen odpor. Stojí naprosto sama mimo společenství lidí.

K outsiderům a zároveň osamělým individualistům patří i doktor Galén z Bílé nemoci. Je to altruistický idealista, plně se obětuje svojí práci a prosazení své ideje míru. U ostatních postav nenachází pochopení. Je jimi podceňován, marginalizován, vysloužil si přezdívku „doktor Děťina“. Svoje osamocení však nevnímá jako hendikep. Je individualistický bojovník (podobně jako Prokop). A právě v tom je jeho nedostatek – Galén ve svém upřímném boji za humanistický ideál nemůže uspět, nedokáže-li pro tento boj získat druhé. Příznačně zahyne ušlapán davem.

Sám Čapek uvádí, že otázka hrdinství doktora Galéna mu dala podnět k napsání První party. (Buriánek, 1978, s. 189) V tomto románu je boj záchranné party horníků založený na sehrané společné práci. Úspěch, ba dokonce přežití party horníků, záleží na dobré práci každého z nich. Myšlenka díla

psaného tesne pred vypuknutím války říká: „Uspět můžeme jenom, budeme-li postupovat ruku v ruce společně.“ V románu to objeví i Standa Púlpán. Na začátku je to outsider, který nemá mezi horníky rovnoprávné místo. Z nedostatku sebevědomí se považuje za nadřazeného a zároveň se snaží udělat něco, aby si ho ostatní všimli. Dospívá právě až tehdy, když objeví společenství „partáků“. Teprve když najde a pochopí svoje místo mezi druhými. A teprve s nimi má jeho práce hodnotu a smysl.

V První partě se v semknuté partě horníků paradoxně objevuje několik postav outsiderů. Vedle Standy je to zmiňovaný Adam. Dále dozorce Anders, který autoritativností a pedantérií zastírá svoji drobnou postavu. Nebo zedník Matula, opilec, kterému se všichni smějí, protože se nechá šikanovat od vlastní ženy. Je ale příznačné, že při společné práci se celá parta semkne a každý v ní má své místo.

Outsiderství Standy Púlpána je pozicí osamělého mezi cizími. Ve stejné pozici se nachází zmiňovaný Hordubal, Záruba nebo Galén. Dalším příkladem může být Alquist z R. U. R. Jako jediný z managementu závodu R. U. R. cítí nebezpečí, které pokrok symbolizovaný roboty přináší, a stahuje se do ústraní. Zároveň je posledním člověkem, který přežil vzpouru robotů.

Outsidera osamělého mezi cizími představuje také Olga v povídce Na zámku z Trapných povídek. Olga stojí proti arogantní a nelidské šlechtické rodině a jejím zaměstnancům. Pozici osamělého mezi cizími má i Matka ve stejnojmenné hře. Je obklopená muži, jejichž hodnoty nechápe a kteří nechápu hodnoty její. Neustále jí opakují „mami, tomu ty nerozumíš“ ...

Problematiku outsiderství v Čapkových dílech jsme obhlédli z několika úhlů. Závěrem můžeme říci, že postava outsidera nebo postava s prvky outsiderství je jedním ze základních typů Čapkových hrdinů. Tematika outsiderství u Čapka a jeho pojetí tesne souvisí s Čapkovým humanismem a s křesťanskou etikou. I outsider je lidská bytost se svojí nekonečnou hodnotou a hloubkou. Ozývá se to zejména v Hordubalovi. I ten poslední si zaslouží soucit, pochopení a místo mezi druhými. Může to být podivín Hordubal, stejně jako nevěrná Polana, může to být plagiátor a diletant Foltýn, zpustlý dobrodruh případ X nebo vrah Záruba.

Outsiderem je často postava, která má autorovi blízký pohled na svět, která v sobě nese autorovo základní já. Je to například Alquist, doktor Galén nebo Matka. Svým outsiderům tedy Čapek drží palce, ale zároveň ukazuje osamění a individualismus jako cestu k neúspěchu; například na Galénovi.

Individualismus vede k samotě, poštilosti, nedokáže najít cíl svého úsilí. Naopak jak ukazuje První parta, jedině ve společenství, ve kterém se uplatní každý, lze uspět. Každý má právo na místo mezi druhými. A jedině mezi druhými můžeme najít smysl života.

Literatura

BURIÁNEK, František: *Karel Čapek*. Praha : Melantrich, 1978. 299 s.

BUZKOVÁ, Pavla: *České drama*. Praha : Melantrich, 1932. 258 s.

ČERNÝ, Václav: Poslední Čapkovy tvůrčí období a jeho demokratický humanismus. In: *Kritický měsíčník*, Praha : Fr. Borový, 1939. 464 s.

HODROVÁ, Daniela: ... *na okraji chaosu : poetika literárního díla 20. století*. Praha : Torst, 2001. 865 s. ISBN 80-7215-140-1

HOLÝ, Jiří: Doslov. In: ČAPEK, Karel. *Loupežník, R. U. R., Bílá nemoc*. Praha : Československý spisovatel, 1988. 335 s.

HORA, Josef: Závěr románové trilogie Čapkovy. In: *Poesie a život*. Praha : Československý spisovatel,

1959. 453 s.

KLÍMA, Ivan: *Karel Čapek*. Praha : Československý spisovatel, 1965. 161 s.

KOLÁR, Jaroslav: Čapkova hra o mládí. In: ČAPEK, Karel. *Loupežník*. Praha : Orbis, 1955. 65 s.

KRÁLÍK, Oldřich: *První řada v díle Karla Čapka*. Ostrava : Profil, 1972. 209 s.

MATUŠKA, Alexander: *Člověk proti zkáze : pokus o Karla Čapka*. Přeložila Jiřina Kintnerová. Praha : Československý spisovatel, 1963. 271 s.

MUKAŘOVSKÝ, Jan: O Karlu Čapkovi a jeho Krakatitu. In: ČAPEK, Karel. *Krakatit*. Praha : SNKLHU, 1958. 330 s.

NEUMANN, Stanislav Kostka: Karel Čapek: Loupežník. In: *Projevy a stati V*. Praha : Odeon, 1971. 559 s.

OPELÍK, Jiří: Obyčejný život čili Deukalion. In: *Struktura a smysl literárního díla*. Praha : Československý spisovatel, 1966. 226 s.

PÁVEK, Miloš: Sen života a život ve snu. In: *Česká literatura*, 1967, č. 2, s. 143n.

POHORSKÝ, Miloš: Torzo románu. In: *Česká literatura*, 1974, č. 1, s. 63n.

STEJSKAL, Václav: Utopie na neutopoické thema. In: Čapek, Karel. *Krakatit*. Praha : Československý spisovatel, 1957. 309 s.

OUTSIDERSTVO V TVORBE RUDOLFA SLOBODU

Ludovít Valuch

Filozofická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku (študent), Slovenská republika

Abstract:

The aspect of outsider plays an important role in works of Rudolf Sloboda. The reader encounters it almost throughout all Sloboda's writings. In this contribution the aspect of outsider is focused in author's debut, novel Narcis. Perceiving the main protagonist as an outsider has several reasons. Some of the attributes that form quality of the protagonist as an outsider are these: leaving of hometown, clash between labour in factory on one hand and the main protagonist's intellectualism on the other hand, his position in society and others.

Aspektu outsiderstva v tvorbe Rudolfa Slobodu venovali pozornosť už mnohí kritici či náhodní recenzenti. Napriek uvedenému faktu je však možné k diskutovanej téme predložiť niekoľko postrehov či poznámok, ktoré budú inšpirované najmä autorovým knižným debutom z roku 1965, románom Narcis.

Urban Chromý, hlavná postava diela, ako outsider, vydedenec. Do takýchto kategórií je Urban zaraďovaný nielen súdobou kritikou, ale aj autormi neskorších prác. Outsiderstvo hlavného hrdinu je tu považované za jeden zo základných znakov výstavby Slobodovho románu.

Medzi základné faktory konštituujuce outsiderstvo hlavného hrdinu možno zaradiť ambivalentný vzťah k domovu, panenstvo, nevyriešenú otázku osobného vzťahu k transcendentnu, rozpor medzi sociálnou rolou a vnútorne nevyšpecifikovaným sociálnym statusom, rozvinutý intelekt tvrdo protirečiaci prostrediu, do ktorého sa Urban dostáva. Je však Urbanove outsiderstvo skutočne nezaradením sa, nezačlenením do širšieho kolektívu? Je Urban naozaj outsiderom? Hoci sa čitateľ v diele takmer pravidelne stretáva s Urbanovými spoločensky nekonštruktívnymi, samotárskymi, miestami agresívnymi prejavmi správania, nachádza aj stopy spoločenskej akceptácie a prijatia. Tak napríklad pri Urbanových spomienkach na povinnú vojenskú službu sa uvádza: „*Svojím originálnym vystupovaním a zmyslom pre priateľstvo si čoskoro získal obdivovateľov.*“ (Sloboda, 1965, s. 55) Podobne je v poslednej časti románu, Návrat, čitateľ svedkom Urbanovho lúčenia sa s pracovným kolektívom, ako aj so spolubývajúcimi na izbe, ktoré má ľudský podtón, s akousi medzi riadkami vyjadrenou spoluúčasťou. Urban Chromý je teda schopný aj konštruktívnej sociálnej interakcie.

Prejavy outsiderstva však v románe zaberajú omnoho väčší priestor. Z veľkej časti sú motivované vekom hlavnej postavy či presnejšie problémami, ktoré pred človekom Urbanovho veku vyvstávajú akosi automaticky. Nakoľko Urbanova motivácia k zanechaniu štúdia filozofie, odchodu z domova a dobrovoľnému rozhodnutiu manuálne pracovať zostáva v priestore celého textu diela zahmlená, možno vychádzať takpovediac len z indícií prítomných v texte. Tie vedú k vysloveniu predpokladu, že pri motivácii Urbanových rozhodnutí sa „*jedná o otázku vysporiadania sa s požiadavkami života, ktoré často náhle prerušia sen detstva.*“ (Jung, 1994, s. 96) Zo zmätku tohto životného obdobia vedie často cesta opretím sa o hodnoty spoločenskej výkonnosti, užitočnosti, takže východiskom rozporu býva obdobie, ktoré možno nazvať budovateľským nadšením mladosti. Jung píše, že takéto smerovanie vedie „*... k zakoreneniu do sveta, ale nie k ďalšiemu rozvoju ľudského vedomia, teda tobo, čo sa nazýva kultúrou. V mladom veku je však táto orientácia normálna a každopádne lepšia ako zotrvanie v tom, čo je iba problematické.*“ (Jung, 1994, s. 98) A práve tu vzniká prekážka riešenia Urbanovej situácie. Odmieta sa prispôbiť spoločenským konvenciám, tejto „*normálnej orientácii*“ a snaží sa nájsť odpovede na otázky usporiadania spoločnosti a svojho miesta v nej, vzťahu k Bohu, k domovu, k ženám. Zostáva v tom, čo je problematické. „*Veľmi by som chcel byť spokojným mužom, ktorý si dá po smene zapísať vykonanú prácu a teší sa na odmenu. Čaká ho žena, deti, a keď tie nie, tak víno alebo iné radosti. Každému je príjemné zarábať, sporiť si na auto, no mne sa to hnuší...*“

Soňa si kupuje po každej výplate platne a hneď si ich prebráva. Všetci sa tešia, že si niečo kúpi... do frasa, prečo by to nemalo byť krásne! Kto mi natĺkol do lebky, že to nie je krásne, kedy som na to prišiel?' (Sloboda, 1965, s. 207) K takémuto odlíšeniu sa pripájajú ďalšie osobnostné špecifiká, ktoré posúvajú hlavného protagonistu do polohy outsidera. Rozdielnosť medzi osobnosťou citlivého intelektuála a sociálnou rolou, ktorú by mal ako robotník prijať, ústi až do existencionálnych rozporov: „*Čo si počnem medzi kvalifikovanými robotníkmi so svojimi humánnymi roľníckymi ideami?*“ (Sloboda, 1965, s. 204) Ešte pred touto otázkou si Urban uvedomuje: „*Som nič – pred sebou som nebol ničím ani vtedy (pred zanechaním štúdia – pozn. LV), no dnes som smet' aj pred inými.*“ (Sloboda, 1965, s. 204) Pre dokreslenie situácie je potrebné nevynechať Urbanovu finančnú situáciu, ktorá by sa dala charakterizovať ako neustále oscilovanie medzi požičovaním si peňazí a čakaním na zálohu, resp. výplatu. Hoci nie explicitne uvedené v texte, pravdepodobne aj otázka finančného zabezpečenia musela na sebavedomie mladého človeka, ktorým Urban bol, negatívne vplyvať. Z uvedeného je však zrejmé, že Urban, hoci existenčne tiesnený, dával prednosť riešeniu existencionálnych otázok, akou bol napríklad aj vzťah k transcendentnu.

Transcendentnu, pretože rozhodnutie Urbanovej dilemy nesmerovalo jednostranne ani k ateizmu, ani k Bohu. Čitateľ je svedkom neustáleho prikláňania a odkláňania sa či už od jednej, alebo druhej možnosti riešenia duchovného smerovania hlavnej postavy. Vzťah k transcendentnu svojším spôsobom ovplyvňuje outsiderstvo hlavného hrdinu. Striedanie vnútorných polôh a neschopnosť stotožniť sa s jedným či druhým „riešením“, naznačuje aj priezvisko hlavnej postavy Chromý. Metaforicko-reflexívna časť kapitoly Horúci augustový deň rozpomienok obsahuje tento text: „*Potom sa Urban našiel doma a tlkol orechy. Tu si mnohé ujasnil. Predovšetkým, že nie je zamilovaný a že nikdy nespál so ženou...Pripravoval sa na akúsi neznámu lásku, chcel jej slúžiť, byť dobrým človekom a katolíkom... vtom ho ktosi volal do kostola a Urbanovi sa nechcelo. Vyhovoril sa nezrozumiteľne, lebo sa príliš sústredil na rozpoznanie tváre, ktorá mu šepkala, ako je hen za kostolom krásne, že tam vonia agát, tráva...*“ (Sloboda, 1965, s. 46) Urbanova fantázia pokračuje ďalej, keď uvádza, že sa za kostolom stretol so ženou, ktorá ho miluje. Uvedomuje si však, že to nie je pravda a následne sa čitateľ dozvedá, ako s bratancom za kostolom masturbovali a neprestali, ani keď zvonili poludnie. Urban teda dúfal v lásku, prepájal vieru v Boha s čistým vzťahom k žene. Keď sa však čitateľ stáva svedkom nenaplnenia ideálu vzťahu k žene, Urban presúva ťažisko do zmyslovej polohy, ktorá je súčasne aj odklonením sa od cesty „dobrého katolíka“. Nezrealizované naplnenie vzťahu k žene zosúva cit do zmyslovej polohy, ktorá, hoci len v obraznej rovine, dostáva Urbana za kostol, teda mimo kolektívu. Následne však Urban „... *predsa šiel na generálnu svednosť a konečne mu odľahlo.*“ (Sloboda, 1965, s. 47) Hlavná postava teda využíva inštitúciu cirkvi ako prostriedok návratu k milosrdnému Bohu. V kapitole Nádherne stretnutia s časom je v súvislosti s omšou prezentovaný náhľad odlišného charakteru. Urban konštatuje, že by rád veril v Boha, ale už neverí, hoci veril silno. Pokračuje ďalej: „*To, čo ľudia na omši priťabujú, je obyčajná chuť kľaňať sa a dostávať sa do extázy cez vonkajší balast, chuť po obradoch... celý obrad je pohanská záležitosť a nemá nič spoločné s Bohom. Vzťahovanie zástavy. Volebné právo... Skrátka mýty na zaslepovanie.*“ (Sloboda, 1965, s. 224) Urban tvrdí, že toto nepotrebuje, že nepotrebuje nič. Je spokojný. Racionálnou kritikou sa opäť vyčleňuje mimo „ľudí“.

V podobnej situácii, no z iných dôvodov, sa Urban ocitol počas svojej vojenskej služby. Opovrhoval odmenami, vychádzkami a inými radosťami života, ktoré by snád' iný mladík neodmietal. Domov sa mu nechcelo, nemal priateľku a fajčil striedmo. Nepísal listy a ani žiadne nedostával, mal záľubu v drhnutí záchodov a umývaní chodby. „*O lesk kachličiek sa dá oprieť, nikto nemôže povedať, že to je nezmysel, naopak, je to nevyhnutné, nepopierateľné, evidentné. Bol vari nihilistom?*“ (Sloboda, 1965, s. 55) – toto sú Urbanove myšlienky transponované do roviny rozprávača. Do opovrhovania kolektívom uznávaných hodnôt sa protagonista dostáva takpovediac opäť zamýšľaním sa nad zmyslom, resp. nezmyslom. Nie však optikou božského princípu, ale práve odtrhnutím, či odvrátením sa od vyššej entity, teda nihilizmom. Treba však podotknúť, že za stotožnenie s nihilizmom dáva Urban otáznik. Pavel Kouba o význame nihilizmu píše: „... *znamená pretrhnutie veriaceho puta k nadradenej inštancii, čo vedie k pokusu o absolutizáciu subjektu a nakoniec má za následok rozklad morálneho chápania sveta.*“ (Kouba, 2006, s. 141) Kapitola Pokus o smrť v duši, ako aj jej názov samotný, akoby potvrdzovala Koubove tvrdenie. Zčať možno metaforickými obrazmi, ako napríklad úvahou nad holubmi, stratou kufra či pokusom zabiť mačiatko. Pri sledovaní nevinne

poletujúcich holubov protagonistu zachvacuje závisť. Spojenie nevinnosti a letu kontrastuje s Urbanovou neschopnosťou vzlietnuť, nájsť sa. V pozadí sa pohybujú pocity viny spôsobené zanechaním štúdia, opustením domova a neustálymi pochybnosťami, či svojim počínaním nestráca čas. Hnev a závisť napovedajú o negatívnom smerovaní hlavného hrdinu.

Pre Urbana je kufor dôležitý „... nie pre majetok v kufri, je v ňom však tvoja minulosť, oprávňujúca žiť v duchu istých zásad. Ak by si stratil nitky – album, denník a korešpondenciu – musel by si sa nepochybné rozhodnúť pre nový život.“ (Sloboda, 1965, s. 135) Teda kufor ako symbol oporných stĺpov, návodu ako žiť, slov napísaných a prečítaných. Čitateľ sa dozvedá o dôležitosti kufrom konotovaných významov a súčasne je pomocou náznavu postavený do roviny ich straty. Hlbšie v texte náznak nadobúda reálne kontúry: „Dvíbneš ruky a zrazu nevieš, kam si si položil kufor. Pozeráš, pozeráš, no kufra niet... Po chvíli, v ktorej sa ti súčasne zakrútila hlava a zdvihol žalúdok, si zbadal, že kufor si nechal v Žiline na stanici.“ (Sloboda, 1965, s. 143) Akcentovanie slova pozeráš vyvoláva dojem hľadania strateného, bezradnosti. Urban dvíha ruky nielen smerom ku kufru, ale aj k významom s ním spojených. No kufra niet. Istoty sú stratené. Celá situácia sa posúva do roviny banálnosti reality všedného dňa, keď je Urban rád, že si v skrini nechal väčšinu bielizne, baranicu... Teda akési nevyhnutné praktické zmierenie.

Ďalšiu analógiu možno nájsť v obraze s mačiatkom, ktoré „Malo poodlamované fúzy a na bruchu bolo poranené. Možno chcelo preliezť plot a napichlo sa na sklo alebo na čosi železné.“ (Sloboda, 1965, s. 166) Teda mačiatko bez svojho orientačného zmyslu, poranené, podobne ako Urban, pri preliezaní plotu, pri prekonávaní horizontu. Urban preklínal gazdu mačiatka, ak by bol poriadny, pomohol by mu. Nepomohol by Urbanovi Boh, ak by bol poriadny? Urban sa snaží mačiatku ujsť, no keď žalostne zamňauká, dovoľí mu pritulíť sa. Vtedy si uvedomí, že ak by bol na jeho mieste, bol by rád, ak by ho zabili. Preto púšťa na hlavu zvieraťa kameň. Mača zamňauká a ujde do neďalekého porastu.

Frustrácia z nenaplnenia očakávaní a nádejí smeruje Urbana Chromého do ďalších outsiderských polôh. V kapitole Pokus o smrť v duši Urban obviňuje spoločnosť, či lepšie štát, pretože mu neumožňoval uplatniť svoju schopnosť rozvinúť sa v plnohodnotného človeka. Od obviňovania spoločnosti a distancovania sa od nej Urban prechádza k úvahe o Dane Prikrylovej, ktorú možno v tradičnom ponímaní označiť ako symbol čistej ženy prenesený do modernej doby. Vzťah s Danou Urbanovi nepriniesol ani citové, ani sexuálne uspokojenie. Neuvažuje o nej nijako lichotivo, hovorí o „... hnusných nobách a stupídnom, imbecilnom ksichte Dany Prikrylovej.“ (Sloboda, 1965, s. 165) Deštruktívne úvahy kulminujú v bode, keď sa Urban zamýšľa nad možnosťou Daninej vraždy. Tie však nie sú realizované. Vzťah Dany a Urbana končí chladným rozchodom. Nádeje mladého muža sa menia na hnev voči spoločnosti, v ktorej nenašiel uplatnenie, ako aj voči Dane, teda žene ako takej, pri ktorej nenaplnil ani lásku, ani sexuálnu túžbu. Zaujímavá je paralela s obrazom pri kostole, keď predstava o nenaplnenej láske viedla k náhradnému uspokojeniu v masturbácii, teda telesnom akte. Podobne Urban postupuje aj v tomto prípade, keď vraždu Dany nahrádza spoločensky prijateľnejším rozchodom a následným pokusom o nadviazanie známosti so Soňou, v tradičnom ponímaní symbolizujúcou ženu skúsenú, mravne voľnejšie založenú. Treba podotknúť, že ani tento Urbanov pokus nie je úspešný.

Text kapitoly je pretkaný množstvom protichodností, ako napríklad v otázke náboženstva. Celý chaos často smeruje do agresívnych prejavov smerujúcich či už proti ľuďom, alebo veciam, ktoré Urbana obklopujú. Bezvýchodiskovosť situácie možno ilustrovať nasledujúcou ukážkou: „Dostal si strach z budúcnosti. Nebolo výhľadov. Nemal si nádej, že by sa tvoje pocity mohli zmeniť. Dostal si sa do pekla, v ktorom niet harmónie, lepšie povedané, tí, ktorí ťa presviedčali o harmónii, zmizli v rozhodnej chvíli bez stopy. Všetci tí tlčhubovia, Kristom počnúc a Tolstým končiac.“ (Sloboda, 1965, s. 163)

Ret'azcom Urbanových nezodpovedaných otázok a neuspokojení sa už od úvodných častí románu vinie motív domova. Urban uvažuje, prečo domov opustil, prečo by sa mal vrátiť, ako aj prečo by mal ostať v Čechách. Aj vo vzťahu k domovu sú Urbanove city ambivalentné. Svoje rodisko miluje čisto a vrúčne, napriek tomu však Urbana od návratu domov odpudzuje poníženie. Poníženie spôsobené zanechaním školy, odchodom z domova, presvedčením o zbytočnosti času stráveného v Čechách... Súčasnne však Urban pociťuje, ako sa podobá svojmu dedovi. Namieste je citácia explicitu: „Urban si vo

vestibule vyhladal odchod osobného vlaku do Zoboru a pomyslel si, že roky, ktoré prežil mimo domova, sú jeho prebrou.“ (Sloboda, 1965, s. 297) Aj keď poníženy, vracia sa Urban do rodiska, ktoré je v jednej z metaforicko-reflexívnych častí textu vykreslené ako ríša, v ktorej „...*sa nikomu neublíži, takým, čo si v pomýlení zvolili cudziu cestu, sa u nás nič nepripomína, nikto nevie, že ten alebo ten mal byť čímsi iným.*“ (Sloboda, 1965, s. 198) Ambivalentnosť domova sa teda na rozdiel od ostatných motívov dokresľuje pozitívnym príznakom ticha, akéhosi porozumenia.

Outsiderstvo v románe *Narcis* sa javí byť viac motivované vnútornými pohnútkami hlavného protagonistu, ako odmietavými postojmi okolia. Urbanova odlišná hodnotová orientácia, ako aj rozporný, no úprimne hľadajúci vzťah k transcendentnu majú za následok vyčlenenie na perifériu sociálnej skupiny. K miestami až asociálnym prejavom správania vedie Urbana aj neuskutočnená sexuálna iniciácia, dopĺňaná rozporom medzi sociálnym statusom hlavnej postavy a želanou sociálnou rolou. Dôležitý je fakt, že ani sám Urban nevie, akú rolu by chcel zastávať, čo značne sťažuje spoločenskú adaptáciu. Dopad frustrovaných sociálnych potrieb podporujú aj neustálené životné tempo, alkohol či zlá finančná situácia. Disharmonickosť situácie akoby podčiarkovala bezvýchodiskovosť Urbanovho outsiderstva. Z prostredia v cudzej zemi, kde sa mu nepodarilo adaptovať sa, vedie cesta Urbana len dvomi smermi: domov alebo do ďalšej cudzej zeme. Hoci sa domov rovná poníženiu, súčasne je aj jedinou istotou, ktorá Urbanovi zostala. A práve preto si vyberá túto voľbu.

Rozklad základných istôt, nemožnosť poznať pravdu, outsiderstvo. Outsiderstvo ako odcudzenie sa, samota medzi ľuďmi. Základné príznaky dnešnej doby. Slobodova snaha o prepojenie racionality a intuície, jedinca a kolektívu, snaha ísť za poznaním akoby vyjadrovala úlohu súčasného človeka. Na záver, možno trochu vytrhnuté z kontextu, slová Tomáša Štraussa: „*Hľadanie ideálnej harmónie, eliminovanie akýchkoľvek jednostranných krajností a celostná programová orientácia sú pritom dodnes hlavnou a nenaplnenou humanitnou úlohou našich dní.*“ (Štrauss, 2007, s. 93)

Literatúra

HAMADA, Milan: *Básnická transcendencia*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1969.

HOCHTEL, Igor: *Narcis v súdobej kritike*. In: *Romboid*, 1997, č. 5-6, s. 106-111. ISSN 0231-6714

KOUBA, Pavel: *Nietzsche*. Praha : Oikoymenh, 2006, ISBN 80-7298-191-9

JUNG, Carl Gustav: *Duše moderného človeka*. Brno : Atlantis, 1994, ISBN 80-7108-087-X

PRUŠKOVÁ, Zora: *Rudolf Sloboda*. Bratislava : Kalligram, 2001, ISBN 80-7149-395-3

SLOBODA, Rudolf: *Narcis*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1965.

SPONVILLE, André Comte: *Improvizácie*. Bratislava : Sofa, 1999, ISBN 80-85752-61-1

ŠTEVČEK, Ján: *Súčasný slovenský román*. Bratislava : Tatran, 1987.

ŠTRAUSS, Tomáš: *Toto posrané 20. storočie*. Bratislava : Kalligram, 2007, ISBN 978-80-7149-955-8

INAKOSŤ POSTÁV V BALLEKOVEJ NOVELE ÚTEK NA ZELENÚ LÚKU

Magdaléna Palaščáková

Gymnázium sv. Edity Steinovej v Košiciach, Slovenská republika

Abstract:

Otherness in the novella Útek na zelenú lúku Ladislava Balleka.

In my contribution I try to introduce characters in the novella Útek na zelenú lúku on using explication. Their distinction and voluntary outsidersness manifest itself in uprootedness from home ground and a desperate attempt to be different from the all of us. Main character takes role of a rank outsider of the own, on the other side his hidden sensitivity made his became an involuntary stranger. I tried to point out the above mentioned faetures.

„Pavúk je pyšný, keď lapí muchu. Nieкто iný, keď chytí zajačika, iný keď do siete uloví rybkú, tretí, keď chytí kanca alebo medveďa – a ja chytám Sarmatov.

Či nie sme všetci rovnakí lúpežníci?“

Marcus Aurelius (Ballek, 1967, s. 7)

„Učedníci preukázali mu dôstojnej úcty a vykonali cirkevnú službu latinsky, grécky i sloviensky a uložili ho v katedrálnom chráme.

I pripojili sa k otcom svojim i patriarchom i prorokom i apoštolom, učiteľom, mučedníkom.

A ľud, zhromaždiac sa v nesčíselnom množstve, sprevádzal ho sviecami, oplakávajúc dobrého učiteľa a pastiera, mužovia i ženy, malí i veľkí, bohatí i chudobní, slobodní i poddaní, vdovy i siroty, cudzinci i domáci, nemocní i zdraví, všetci, lebo bol pre všetkých všetkým, aby všetkých získal.“ (Ballek, 1967, s. 122)

Kompozične rámcujú dve kontrastné motta Ballekovu novelu. Charakterizujú hrdinu na jeho počiatku, v prenesenom slova zmysle ako „lúpežníka“ poľujúceho na ľudí. Sám sa stavia do pozície outsidera, dobrovoľne, ba až túžiac po tejto charakteristike seba od okolia. Je poľovníkom reakcií, ktorými rozohráva fiktívnu hru na ceste životom. Strieha na nepredvídané pokusy nadviazať kontakty s neznámymi, ktorých stretáva. Keď mu nieкто skočí komunikatívne na lep, zmizne, stanúc sa lúpežníkom či zlodejom súkromia. Ostáva tak na osamotenej pozícii sám pre seba, odstrčený z kolektívu vďaka vlastnej iniciatíve cez pohrdanie ľuďmi. Nahľadáva všetko a všetkých, smeruje k ničomu, nič svoje milujúce okolie, poškodzuje srdcia žien, najmä matky a manželky. Uteká do vzduchoprázdna, od seba i od druhých. Rozohráva nebezpečný pokus s charaktermi vo svojom okolí, tváriac sa ako antihrdina, odpadlík, nahľadávač istôt – typ outsidera z vlastnej túžby. Na dominantnom (kvantitatívnom aj kvalitatívnom) priestore novely sa naozaj Taro Vulkán predstavuje ako bezcharakterný a egoistický nihilista.

Pokiaľ sa nedostane do úzkeho hodnotového stretu s Pokorným, podliehajú jeho hre všetci. Pokorný z nej takpovediac iným pohľadom na život uniká. Obaja sú outsideri končiaci život pre jeho neznesiteľnosť, snažia sa uniknúť životu, ktoré majú, aby sa stal iným.

Druhý výrok, ktorý rámcuje text v jeho závere, oslavne opisuje obrovskú stratu a pochovávanie ohlasovateľa kresťanstva na našom území – Metoda. Naznačuje snáď druhú skrytú stránku (anti)hrdinu, vyplavuje na povrch iný pohľad na život Tara. Epitaf pripomínajúci záver vynáša Tara ako oslavovaného všetkými. Žeby paradox či len skrytá legendárne vyznievajúca narážka na svet zo strany autora? Na začiatku pohanský výrok rímskeho cisára a filozofa o lúpežníkoch sršiacich túžbou po love a v závere oslavná kresťanská legenda trúchliaca nad smrťou toho, ktorý bol „pre všetkých všetkým, aby všetkých

získal“, teda aj obeťou lovu.

Rámcujúce citácie majú adekvátne paralely v prelínaní sveta kresťanského zmýšľania klerika Pokorného (Symboly kresťanstva, ako už spomínaná legenda, ktorá hovorí a opisuje život svätého. Symbolom Ježiša sa stáva stretnutie kňaza nesúceho nocou monštranciu. Bývalý študent teológie Pokorný ukazuje svoju kresťanskú vieru už len obeťou, ktorú vykonal pri starosti o bratovu rodinu. Samotná záverečná obeta, je paradoxne taktiež kresťanským symbolom) a sveta Tara Vulkána, ktorý nemá nič spoločné s náukou cirkvi. Celou novelou sa prelínajú tieto dve paralelné cesty: Tara Vulkána, živelného pôžitkára, a Pokorného, obetujúceho vlastný život pre rodinu brata.

Stretnutie týchto extrémne odlišných svetov dostáva zmysel v naplnení hodnôt jedného z nich – Tara. Prežíva svoj život na horizontále, nepozastavuje sa nad dôsledkami svojho blúdenia a neproduktívneho života. Postupuje dopredu bez hlbšieho ponoru do podstaty skutočností. Len prechádza povrchom vecí, nesnaží sa zastaviť a pochopiť. Veľmi zjavným príkladom na toto zisťné užívanie si a ubližovanie okoliu sa prejavuje v jeho hre so ženami, keď po zblížení so svojou manželkou Nelou utečie bez slova rozlúčky vlakom preč od nej. „Vošiel do prázdneho oddelenia. Otvoril oblok a znudene pozrel von. Zbadal, že na perón vybehla žena a zmätene pobehovala okolo čiernej súpravy. Bola to Nela“ (Ballek, 1967, s. 79).

„Odišiel od ľudí, odchádzal od nich, lebo po rokoch dospel k presvedčeniu, že už kvôli nim nemôže nič krásneho a netradičného vymyslieť, lebo mu už nevytvárajú onú klímu, pre ktorú vyrástol. Všetko sa pekelné zmenilo“ (Ballek, 1967, s. 97).

Druhý plán Tarovej osobnosti, hlboký ponor do jeho vnútra, vraví o rozčarovaní nad prázdnotou sveta, ktorý práve jemu nerozumie. Týmto sa nedobrovoľne dostáva do pozície outsidera, oproti svojmu predchádzajúcemu dobrovoľnému či už zámernému ubližovaniu ľuďom, cez ktoré sa dostáva na okraj spoločnosti. Táto vertikálna psychologicky pretína povrchnosť vo vzťahoch k iným so silným zaťažením na vlastné ja. Kontrastne s Pokorným, ktorý má tieto sféry akoby prehodené: svoje ja posunul do úzadia, do popredia postavil svoju pomoc okoliu. Iskrenie, ktoré nastane pri konfrontácii dvoch presne opačne zameraných svetov sa prejaví hneď v úvode, keď Tara – stopára, zvezie Pokorný. Obaja protagonisti sú vyhostencami vo svete, ktorý žijú. Majú snahu premeniť svet na niečo iné a stávajú sa pre okolie neprirodzenými. Následne predstretý dialóg pôsobí pre oboch mučivo.

„Nakoniec ten hlas bol aj slušný. Šofér bol veľmi čisto oblečený a veľmi čistý, a tak sa ani inak nedalo. Čistého človeka si nedovolí hocikto ignorovať, a to nemohol ani cestujúci, hoci sa správal dosť svojrázne na tmavú noc v rovine.

Kam?- spýtal sa šofér, aby vedel.

Do diaľky, - odvetil spolucestujúci.

Ďaleko?

Ešte neviem...

Potom mi povedzte.

Nezmenili hlasy.“ (Ballek, 1967, s. 11)

Symbol čistej bielej košele Pokorného sa dá vyložiť nielen na rovine nezašpineného oblečenia, ale hlavne ako symbol čistého človeka. Vnútorne čistého, ktorý prežaruje čistotou na povrch. Preto Tara nemôže mlčať. Ticho pôsobí v takejto situácii ťaživo, ešte viac mučí dialóg, ktorý od neho vyjadrovanie sa ku konkrétnym otázkam, na ktoré on sám hľadá odpoveď. Šofér v ňom nahľadáva pokoj svojím pokojom, odstraňuje a zároveň púta svojskou originalitou či inakosťou, ktorou sa líši od zvyšku Tarovho sveta.

Paralely ich vzťahov sa stretávajú počas najvypätejších okamihov novely. Tak, ako dve motta rámcujú text, tak dve postavy paralelne prežívajú svoje odlišné aj podobné životy. Pretnutie vertikály a horizontály vytvára bod stretu. Prvý stret na ceste s nádejou k vytváraniu nových hodnôt alebo búraniu starých tradícií, ktoré mučia Tara. Druhý stret vedie k vyústeniu osudov oboch tragických postáv.

Približuje neistotu prichádzajúceho konca, ortieľ je vyrieknutý. Prichádza záhadná a nepredvídaná smrť Pokorného, ktorá ukáže Tarovu pravú, ukryvanú tvár.

„ - Taro? Taro! - vykrikoval Daniel a potom sa rozbehol.

Taro, vieš, že práve... Taro, Pokorný sa zabil.

Netáraj, - povedal Vulkán.

Prisámbohu.

Čo sa stalo?

Vraj išlo o akýsi chvíľkový stav... Predstav si, že vběhol do zákruty najväčšou rýchlosťou a nevyberal...“ (Ballek, 1967, s. 120)

Taro sa nevie spamätať, prehodnocuje svoj bezútešný prázdny život, svoje úteky i návraty. Ostáva sám. Rozplače sa, veľký Taro Vulkán sa rozplače. Tieň smrti na neho doľahol, bolelo všetko prázdnotou, ostal stáť uprostred preťatého života, ktorý už nedával zmysel, prebudil v sebe skrývané city. Druhý stret čakal na naplnenie.

„ Starú dušu už nemal. A novú ešte nemal pripravenú na smrť človeka.

Taro bol vysoký, mocný chlap. Bol zdravý ako čerstvo razený dukát.

A ostávalo mu päť minút života.“ (Ballek, 1976, s. 121)

Neznesiteľnosť pokusu nadviazať kontakt so životom privádza Taro ku gestu v ústrety smrti. Našiel sa, a preto sa musel rozlúčiť so životom. Neznesiteľná bolesť ho úplne pohltila. Filozofia egoizmu, prázdnota vlastného rozhodnutia, odvrátenie sa od tradícií ho sklamali. Nový svet však vnímal oveľa horšie. Bolesť, ktorou sa naplňa jeho vnútro, nie je schopný prekonať. Stret so smrťou Pokorného ho poláme, rozhádže, poruší istoty. Definitívne utečie zo sveta bez nádeje/beznádeje.

Meno ako symbol vyjadrujúci osobnosť postavy outsidera

Taro Vulkán svojím menom navodzuje strach – inakosť mena. Vulkán, sopka sršiaci lávou, ničiaci všetko vo svojom okolí. Vulkán, prírodný kolos, živelnosť, neuchopiteľná majestátnosť vyčnievajúca von, všetko podstatné ukryvajúca v hĺbke, sa preválí navonok. Vychrlením vnútra však umrie, zničí svoju tajomnú silu i sám seba. Vulkán, symbol neuchopiteľnosti, agresivity pre okolitý svet, nekomunikatívny kolos prírody.

Pokorný, kanonik, nedoštudovaný kňaz, živiteľ rodiny. Prijímateľ života tak, ako príde, vnútorne prežívajúci a hľbiaci sa do práce a obety, ktorú podstúpil pre druhých. Pokorný, taký ako hovorí celý jeho postoj k okoliu, pracuje, pomáha, ochotne prijíma obeť. Keď prejaví vzburu, umrie. Prestal by byť pokorným.

Tarova žena Nela, vyjadrená s pomocou slovnej hračky ako neha. Podáva kontrast ku živelnému Vulkánovi. Nehou si však vulkán neprípúta k sebe, nehou ho odháňa. Neprijíma jeho živelnosť.

Prírodzene autor používa ako symboly aj farby. Čierna farba tradične poukazuje na záhadnosť, temnotu, čiernu noc. Beloba a čistota vyjadrujú vnútornú nedotknutosť osôb, ich neporušenosť. Takéto čierno-biele delenie dobra a zla je časté a nie príliš originálne.

Názov „Útek na zelenú lúku“. Motív úteku od iných k sebe, od seba k iným, sme už spomínali a budeme sa ním podrobnejšie venovať pri interpretácii priestoru novely. Symbol zelenej lúky ako otvoreného priestoru na jednej strane a ohraničenosti lesom na druhej. Zelená farba ako farba nádeje a pokoja približuje cieľ hľadania na otvorenom priestranstve naplnenom nádejou a pokojom. Taktiež frazeologizmus „začať na zelenej lúke“, od začiatku, zabúdajúc na minulosť s novou nádejou v plachtách. Dochádza k oxymoronu, keď Taro umiera na začiatku novej cesty za nádejou. Útek tak nadobúda definitívny ráz, existenciálny pokus o únik od všetkého, navždy. Pokoj zelenej farby sa

premieňa na večne zelený pokoj vnárajúci sa útekem do večnosti, nenávratné precítenie prázdnoty života.

Ponor do útrov rozbúrenej duše typickej pre outsidera

„Taro pripomína hráča cynickej životnej hry, provokujúceho ľuďí k úprimnosti, aby ju napokon sklamal iróniou alebo odstupom... Táto hra je duchovným experimentom... Výsledok experimentu v tomto prípade je, že sa Tarova hra rozbije o pravdivosť postavy, čo má za následok jej sebazničenie, samovraždu.“ (Števček, 1987, s. 205)

Taro nie je pripravený vnímať a pochopiť smrť. Jeho duša sa ešte len prebúdzá k citovému vnímaniu, nepohlí takú bolesť predloženú životom. Ukazuje nepochopiteľné gesto životu, ktoré ho privádza k smrti. Stráca niekoho, kto tu bol pre neho. Práca s Pokorným ho naplňala, aj keď ho od seba odohnal. Stráca poistku druhej osoby. Celý čas potláčaná duša neprežije svoje zrodenie.

Mysel, intelekt je u Tara vysoko rozvinutý. Balansuje na hrane pri rozoberaní vzťahov vo svojom okolí, pravdaže zo svojej rozumárskej pozície. Rozohráva psychologickú hru s okolím, hru na „kto z koho“. Prejavuje sa pri chytaní ženských pohľadov vo vlaku, keď provokuje svojím spávaním a následne sa víťazstva vzdá, ide mu len o samotnú rozkoš z víťazstva. Ideové jadro novely je v kompozícii protichodne pochopených svetov: „ľudia sú v podstate zlí, a preto jediným možným spôsobom existencie je byť bezohľadný – Taro... Druhou je kresťansko-tolstojovská koncepcia neprotiveniu sa zlu násilím, vyplývajúca z presvedčenia, že ľudia sú v zásade dobrí – Pokorný“ (kol.: Literárne dielo Ladislava Balleka, 2003, s. 15).

Taro vedome ponížuje ľudí, ubližuje a narúša ich osobnosti. Povrchne prechádza po priestore s istotou intelektuálnej dominancie. Nebojí sa, žeby sa našiel voľakto, kto ho poníži. Berie na zreteľ len svoju koncepciu života, nezaujíma ho pocit iných. Žije sám pre seba.

Postava Tara Vulkána je permanentne na cestách. Nielen tých reálnych – autom, či vlakom – ide najmä o cestu myslenia. Myšlienkovito zatienuje svoje okolie, ale vyvierajú z neho pocity odcudzenia sa svetu, pretože je presvedčený, že ho všetci sklamali. V podstate klame sám seba on. Rozrúša povrch vecí, navodzuje konflikty búriaceho sa jedinca. Roznáša nepokoj, ktorý nosí v sebe. Jeho náprotivok v Pokornom ho irituje, lebo vnáša do prostredia pokoj, ktorý Tarovi nikto nemôže dať. Mysel obsahuje nahľodanosť červotočom sváru a pochybností. Rozumkárčenie, ktorému dôveruje, ho zrádza taktiež. Neprináša totiž požadovaný efekt záchrany pred „prázdnyimi ľuďmi“. Chyba bude zrejme niekde inde. Stráca sa v tom, čo ho malo zachrániť.

Dušu, tú si uvedomí v závere pri strate Pokorného, ktorý mu bol skoro priateľom, či skôr živým svedomím. Duša ho mohla zachrániť, ale jej náhle sebauvedomenie ho zabíja.

Priestor ako útek

Celý priestor v novele Útek na zelenú lúku je redukovaný na dva svety: svet vzťahov a ich deštrukcia, svet týkajúci sa útekov (tieto úteky sú aj skutočnými, aj imaginárnymi v retrospekcii minulosti a jej dosahu na terajší život postáv – Taro uteká od matky, Nely, imaginárne od otca neprítomného v texte, najmä však uteká kvôli neschopnosti uveriť ľuďom).

Motív cesty sa prelína s motívom úteku po tejto ceste. Cesta nemá cieľ, je blúdením s dôverou, že sa na nej nájde postrádaná podstata, hodnota či smerovanie bytia, ktoré dosiaľ postavy nenašli. Intelektuálne sú postavy na vysokej úrovni: Taro inžinier, Pokorný klerik. Základ z ktorého čerpajú hodnoty pre život sa rôznia, ale sú poučení. Mali by vedieť prežiť v porovnaní so svetom, ktorý im intelektuálne nestačí.

Práve to spôsobilo zmätok v nich. Očakávania, ktoré potrebovali nedošli k naplneniu. Tarova hra s ľuďmi taktiež nevedie k ničomu. Jeho cesta je bezcieľna a útek pred všetkými zjavný. Filozofovanie, psychologizácia vo forme naivnej hry s okolím nezachráni pred skutočnosťou nikoho. Priestor, ktorým

prechádza Taro nadobúda chaotický charakter: pôvodne pokojná noc šoféra sa zmení po príchode Tara, Nelin priestor, ktorý očakáva návrat manžela sa preplní nešťastím z nepochopenia, po jeho úteku. Taro sa zdá byť „bludičkou“, ktorá niekde na ceste od Ľudí stratila to jediné, čo ho opäť k nim môže doviest'. Stratil dušu, cit pre chápanie druhých.

Priestor vonkajší, „na úteku“, sme rozanalyzovali, lenže dominantnejším a nepostrádateľným je apel na vnútorný svet. Paradoxne Vulkánov svet vnútra je extrémne bohatý a citlivý na vnemy okolia, ale neverí mu. Parodizuje každý náznak pochopenia svojej osoby. Jeho vnútro je v kríze, ktorá vyviera z minulosti (tiene otca), prítomnosti (Nela, matka). Sám putuje, uteká, paroduje, hodnotí. Je výkrikom do ničoty. Z toho vyviera desivosť akou pôsobí na svoj svet.

Motivicky sa priestor dostáva do popredia vďaka existenciálnemu ponímaniu jeho entity v rámci kompozičnej jednoty celku. Celok novely súvisí s motívom cesty, motívom hľadania a túžby po nájdení pokoja, ku ktorému postavy nedospievajú. Motív naplnenia života nenachádza adekvátne splnenie v autorovej koncepcii a predstretom pláne postáv, ktoré nie sú ani schopné, ani dostatočne pripravené na nový začiatok. Definitívny únik je spasením, vykúpením a naplnením idey textu.

Poučenosť, intelekt, takpovediac aj vytesnenosť z prostredia „normálnych“ Ľudí pôsobí paradoxne v úplnom poňatí celku postavy Tara Vulkána ako hrdinu, ktorý má dospieť k určitému, svojimi znalosťami podmienenému, výsledku hľadania. Na ceste, na ktorej sme zúčastnení, nenachádza nič z toho, čo existenčne pre bytie potrebuje. Dohnaný k priepasti, do ktorej sa ženie sám, pochopí, čo všetko stratil (Nelu, kontakt s mamou, Pokorného – svoj charakterový náprotivok), čo všetko vnútorne rozkladá jeho samého (plán života bol iný, plán prebudenia svojej duše nepredpokladal za takýchto vyhrotených okolností). Ortieľ, ktorý nad ním visí, vyúsťuje smerom ku sebazničeniu. Gesto úteku nadobúda na jednej strane dokonalé a definitívne nezmeniteľné vyústenie Tarovho života, opozitne stavia pred otázku neschopnosti uskutočniť útek v reáliách života. Priestor úteku sa dostal do slepej uličky nezmyselnosti bytia. Hodnoty sa stavajú nabok, mimo centrum diania, opúšťajú priestor, nenachádzajú v ňom adekvátne naplnenie. Gestom smrti či chcenia naplniť tento útek inam, sa hodnotový rebríček búra. Mal Taro Vulkán hodnotový rebríček, nebolo jeho životným naplnením sponchybnovať práve tradičné hodnoty? Položme si však otázku z pozície Tarovho vnímania priestoru, jeho vnímanie priestoru. Prepojenie s hodnotami naznačuje nesčíselné množstvo únikov od tradične sprofanizovaného rebríčka hodnôt. Rebríčka, ktorý je navonok, nie je naplnený, je kvázi hodnotou. Taro vzdorom a hrou na buričstvo vyjadril krízu na pozíciu priestoru v okruhu najbližších: matka, manželka Nela. Priestor úniku je dôsledkom nepochopenia hodnôt, jeho prevrátenia rebríčka, keď na prvé miesto postavil svoje chcenie, nebdajúc na svet svojich blízkych. Paradoxne s uvedomením si omylu týchto nezmyselných únikov sa dostáva do priestoru ohraničenosti na „zelenej lúke“, kde „mu ostáva päť minút života“.

Spoločné znaky Mitanovej, Ballekovej a Jarošovej novely **Bytie postáv v texte**

Dušan Mitana (Patagónia), Ladislav Ballek (Útek na Zelenú lúku), Peter Jaroš (Popoludnie na terase): autori cez postavy ukazujúci na podstatu života, na jeho neustály pohyb, niekedy aj konflikt so sebou samým. Vnímaním postavy ako hybného činiteľa, na ktorom je postavená podstata diela sa kompozične uisťujeme, že okolo postáv sa točí svet autorovej myšlienkového naplnenosti a vyčerpáva sa prežívaním životnej stiesnenosti. Centrom všetkých troch noviel sú mužské postavy, hľadajúce svojím spôsobom existenčné východisko zo svojej momentálne neuspokojujúcej situácie. Mitanov Ivan Mráz hľadá pokoj uprostred chaosu, Taro Vulkán cynickým naplnením vzťahov so všetkými, hľadá (paradoxne to však vyzerá ako útek) cestu od seba k iným – od iných k sebe. Redaktor Ivan sa dostáva ku nečakane dôležitým rozhodnutiam zložitým prekonaním mladíckej nečinnosti.

Mitana s Ballekom sú si v zmysle aktívnej vzbury protagonistov, úniku z ich pôvodného rodinného života a v spracovaní tematiky podobní. Mitanov Ivan Mráz priezviskom naznačuje vzťah ku prostrediu, Taro Vulkán hovoriacim menom poukazuje nielen na majestátnu nadradenosť, ale taktiež na živelnosť

ukrytú pod povrchom. Obaja unikajú pred všetkými, čo ich pútať ku starému svetu tradícií. Únik z domova pred fantómom otca (Taro náznakovo, keďže jeho otec priamo v texte nefiguruje, Mrázov otec naznačuje dominanciu na domácom poli a „neomylnosť“ svojich rozhodnutí). Pri odchode z domáceho prostredia postrádajú však chápacie matky, nežne im pripomínajúce poslušnosť voči autoritám. Jarošov Ivan nespomína svoje domáce zázemie, nie je v ňom ukotvený, ale protagonistova priateľka Mira musí prehodnocovať svoje rozhodnutia ostať s otcom alebo s Ivanom. Ona má otca, ktorý, síce nepriamo, podnecuje Ivana k rozhodnutiu začať s Mirou spoločný život. Vo všetkých troch rodinách vidíme snahu mladých protagonistov o útek z prostredia, snahu o začatie novej samostatnej existencie bez „rád otcov“.

Ženské postavy vystupujú v textoch ako doplňujúce dokreslenie silných mužských postáv. Poznáme ich len do takej miery, do akej sú podstatné pre pochopenie ich mužských náprotivkov. Nechceme deliť prostredie noviel na ženský a mužský svet, len podotýkame, že autori vsadili na dominantné mužské postavy, na ktorých sa markantnejšie poukazuje buričstvo, neukotvenosť v prostredí, schopnosť úniku z tradičného domova kvôli tvorbe vlastného sveta, prehodnotenie princípov života a nastolenie nových kvalít vo vlastnom prostredí. Mužské postavy prudšie reagujú na zmeny, s pocitom nadvlády nad okolím môžu spochybňovať všetkých a všetko. Autorské dielne tak poukázali na systém vzbury zo strany mužského protagonistu.

Rozmýšľajúce postavy nesú v jadre životnej filozofie chcenie zmeniť cez svoj únik či zotrvanie, najbližšie okolie, vzťahy, pocity prázdnoty a nenaplnenosti života, chaos uprostred rýchle sa mňajúceho času. Hľadajú na ceste únikov svoje stratené ilúzie. Riešia síce situácie rozdielne, ale pod rovnakou taktovkou odtrhnutia sa od minulosti. Ivan Mráz – spisovateľ, Ivan – redaktor nachádzajú svoje šťastie v partnerke. Takmer spoločná práca so slovami (Ivan redaktor – Ivan spisovateľ), ktorá brúsi ich komunikáciu s okolím, sa často v podstatných hodnoteniach a rozhodnutiach nachádza na bode mrazu (Mrázu). Paradoxnou je neschopnosť ľudí, pracujúcich so slovom, vyjadriť svoje pocity, myšlienky slovami. Taro definitívnym únikom vyjadruje gesto proti životu, zatracuje ho. Ivan Mráz odchodom z domu od matky, kde už nepatrí, ku Viere, kde sa našiel, naznačuje kľúčovú zmenu vo svojom živote smerom k blízkosti s inou osobou. Ivan z Jarošovej novely Popoludnie na terase sa až v posledných riadkoch knihy odhodlá odpútať od svojho prostredia a vydáva sa na cestu za Mirou. Všetci autori používajú gesto rozhodnutia, vzbury a každý s ním naložil ako uznal zo svojej pozície rozdielne. Čo najlepšie využijúc svoje danosti, vložiac svoj intelektuálny kód, pocit vykorenenosti zo sveta a nepochopiteľného neprijatia zo strany nebúriacich a apatických prijímateľov nastupujúceho konzumu, plného plytkosti a povrchnosti.

Únik od seba k sebe a k iným

Základným symbolickým motívom našich troch noviel je symbol cesty – úniku. Autori postavili svoj filozofický únik postavy smerom naznačujúcim posun vo vonkajšom priestore: Ivan Mráz odchádza z domu, Taro Vulkán uteká od manželky, Ivan v závere uteká v ústrety Mire. Vonkajším priestorom cesty však iba naznačia vnútorné neuspokojenie so vzťahmi. Vnútorný únik cez vonkajšiu vzburu naznačuje aj silu vzbury. Vulkánova vzburá je najradikálnejšia, najdefinitívnejšia, tak zúfalá, že končí sebazničením, nemohúcnosťou nájsť cestu k iným. Jarošov i Mitánov Ivan vyjadria gestom úniku cestu k druhým, cez vyjadrenie nutnosti pokoja, zázemia, ktoré im poskytuje druhá osoba – žena. Najtragickejší protagonista Taro hneď v úvode novely načrtol radikálnosť rozhodnutia zahrávať sa s ľuďmi a svetom, ktorý ho oklamal/sklamal. Únikom nevyrieši existenciálne, myseľ nahlodávajúce problémy. Nepokladáme definitívne riešenie Vulkánovho nebytia za správnu voľbu. Komunikatívne je, paradoxne voči Jarošovmu a Mitánovmu subjektu, na najlepšej ceste ku druhým. Prekypuje inteligenciou, vo svojom vnútri je bohatý, ale sa nechce dorozumieť. Taro odmieta symbol cesty ako symbol riešenia problému. Jeho cesta je únikom, jeho únik je konečný. Cesta podstatným spôsobom narúša ním stanovené istoty odvrhnutia sveta. Na nej nechtiac zobudí dušu, ktorá bolí pod ťarchou prázdnoty (uvedomí si túto situáciu po smrti Pokorného) a zomiera.

Symbol cesty ako úniku, ale nájdania zmyslu, sa prejavuje u oboch Ivanov (Popoludnie na terase, Patagónia). Obaja na ceste nachádzajú podstatu svojho života, nájdu cestu k iným cez pochopenie (možno len čiastočné) seba. Na rozdiel od Tara sa vydávajú na cestu kvôli ceste, ktorá je pre nich neustálym hľadáním iných, riešením životných peripetií a hľadáním podstaty cesty. Cestu ako únik od okolia chápu čiastočne. To znamená, že cesta je hľadáním, nájdením, cez cestu prídu k cieľu, ktorý je čiastočnou zastávkou na dlhšej ceste.

Filozofia unikania je teda naplnením postáv, náznakom vzbury a potreby zmeny. Existenčnými unikmi prenikáme do vnútra postáv, ktoré dosiahnu svoj cieľ rozličným pochopením (ne)naplnenia plánu zmeny, ktorú potrebujú pre ďalšiu existenciu.

Filozofia hľadania v podaní troch autorských dielní

Viliam Marčok sa v dvoch, od seba nezávislých, článkoch vyjadril o Mitanovej Patagónii a o Jarošovom Popoludní na terase, ako o novelách, kde sa nachádza „neznesiteľná ľahkosť bytia“ (Mitanova neznesiteľnosť In: Marčok, Viliam: *Autori a ich svety*. Matica slovenská, Martin 2006. Jarošova neznesiteľnosť In: Marčok, Viliam: *Mladý Jaroš – problémy identity človeka a prózy*. In: Kol.: *Život a dielo Petra Jaroša*. Spolok slovenských spisovateľov, Literárne informačné centrum, FF UKF. Nitra 2000). Túto hypotézu sme už na predošlých stranách prehodnotili a dali jej sebe vlastný nový rozmer. Ballek sa nachádza na hrane medzi životom a smrťou. Neznesiteľnosť tejto napäto jemnej situácie sa prelína paradoxom, keď nás celým románom Tara svetonázorom pohrdania, cynizmu, na záver desivo prekvapí a doženie ku slzám. Nie však v negatívnom zmysle slova. Prekvapí nás hĺbkou ukrytou na dne znovunájdenej duše. Celá jeho životná ideológia padla do prachu, roztrieštla sa na „zelenej lúke“. Živelný posunok k životu je charakteristickým svetonáhľadom postáv na ceste. Únik sa stane únikom až svojím riešením či gestom naznačujúcim zmenu, ktorou boli vyhnaní protagonisti na cestu. Filozofia putovania, hľadania, je príznačná pre mnohé postavy 20. storočia. Vyviera z pocitu vzájomného sa odcudzenia ľudí, nepochopenia a neschopnosti komunikovať, prázdnoty a povrchnosti vzťahov cez rúško „hollywoodského“ úsmevu, či skôr komediálnej grimasy. Maskujú sa za liberálnosť, konzumnosť, politikárčenie, vraj nezmyselnosť rodinného života, voľnosť vzťahov, sa spoločnosť, ktorá nevnímala jemné signály, už pred viac ako tridsiatimi rokmi, dostala do chaosu, ktorý predpovedali a na ktorý poukazovali Jaroš, Mitana i Ballek. Neprijali sme ich pomocnú ruku naznačenú gestom vzbury alebo neznesiteľnosti „ľahkosti bytia“, kvôli nepochopeniu výkriku volajúcemu po zmene, odsunutím tohto výkriku do ústrania. Viacvrstvové vnímanie textu, ponor do jeho axiologickej a filozofickej hĺbky, sa dá urobiť aj dnes. Veď autori filozofiou hľadania apelujú na cestu „Od seba k iným“. To je smer filozofie textov. Zlyhanie prichádza vždy, ale cesta ostáva (Ivanovia, priam rozprávkovy, pochopením komunikácie cieľ našli). Vyhnime sa definitívnym riešeniam, ktoré ostali visieť ako ortieľ nad nekomunikatívnymi a všetko spochybňujúcimi jedincami. Cesta je čiastočným cieľom uchopenia podstaty, ktorou je komunikácia navzájom, dovedie postavy tam, kde sa zdá byť ukotvená zmierlivosť života. Ak to nepochopíme, ostáva nám tragický výkrik Tara Vulkána.

Literatúra

BALLEK, Ladislav: *Útek na zelenú lúku*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1967. 127 s.

JAROŠ, Peter: *Popoludnie na terase*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1963. 130 s.

JURÍK, Ľuboš: *Rozhovory o literatúre*. Bratislava : Smeňa, 1986. 207 s.

KRNOVÁ, Kristína a kol.: *Literárne dielo Ladislava Balleka*. Banská Bystrica : Univerzita Mateja Bela, 2003. 119 s.

MARČOK, Viliam: *Autori a ich svety*. Martin : Matica slovenská. 2006. 329 s.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [<http://www.fhv.umb.sk/> / katedry / KSJL / fotogaléria]

MARČOK, Viliam: Mladý Jaroš – problémy identity človeka a prózy. In: Kol.: *Život a dielo Petra Jaroša*. Nitra : Spolok slovenských spisovateľov, Literárne informačné centrum, FF UKF, 2000. 176 s.

MITANA, Dušan: *Patagónia*. Bratislava : Smena, 1972. 93 s.

ŠTEVČEK, Ján: *Súčasný slovenský román*. Bratislava : Tatran, 1987. 307 s.

TOPOGRAFICKÁ A SOCIÁLNI PERIFERIE V BALCOVĚ PRÓZE HUSLE S LABUTÍM KRKOM

Jana Pátková

Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, Česká republika

Abstract:

Objective of my work is to draw attention to some of the fundamental paradigmatic principles of modeling the literary space and person of outsider in the Slovak prose of Július Balco. Balco discloses the symbolic level of power and fear functioning in the real society by separating the topos of the house from the purpose of the home as an authentic space for the life of a man. The authentic existence of the character thus inevitably relocates from the space of the house – to the road.

V sedmdesátých letech 20. století se můžeme setkat ve slovenské literatuře s relativně častějším zobrazováním žebráků, cikánů nebo tuláků, tedy outsiderů v širokém slova smyslu. Jejich pout' krajinou se u některých autorů stala metaforou pro zobrazení cizince ve své vlastní zemi. Zobrazování postav z periferie společnosti v normalizačním období otevřelo tak zapovězené téma odcizení. A důvody pro opakované použití daného obrazu bychom mohli hledat i v oblasti mimoliterárních odkazů. Ty však nebudou předmětem dané práce.

První problém nastává s vymezením hlavního tématu románové novely a jeho včleněním do kontextu slovenské literatury sedmdesátých let. Rakús k této sporné otázce poznamenává, že Július Balco přišel: „s témou netypickou pre mladú slovenskú prózu – jej epické priečelie tvorí život cigánov, nazieraný z časovej dištancie.“ (Rakús, 1993, s. 111). Avšak v širších souvislostech nelze přehlédnout Balcovo problematizování chybějícího domova a vytváření alternativních prostorů pro život mimo centrum. Kdybychom se zaměřili na poznání širšího literárního kontextu 70. let, mohli bychom v textu identifikovat řadu konstant, které tvoří společný základ s dalšími krátkými prózami daného období. Například byl v průběhu 70. let vícekrát tematizován život lidí z okraje společnosti. A byl to právě Stanislav Rakús, který v roce 1976 obrátil pozornost k sociální periférii, když vydal svoji prvotinu *Žobráci*. Motiv cesty rozvíjený v Rakúsových *Žobrácích* skrze obraz putujícího Leba a motiv cesty v Balcových *Huslích s labutím krkom* vybízí k tematickému srovnání. Oba texty spojuje nejen motiv cesty a tuláctví, ale i intenzivní prožitek odcizení od vlastní society žebráků a cikánů. Ján Bludovič právě tak jako Berci Bagáro jsou lidé patřící opět na samotný okraj společnosti. Oba se ocitli mimo domov, na cestě. Motiv cesty v obou textech přerůstá v širší podobenství o svobodě. Jejich tuláctví má ovšem odlišné kořeny, každý se vydává na cestu z jiných důvodů a cesta má pro ně pochopitelně jiný význam. Balco prostřednictvím Berciho putování světem zobrazuje cikánský život jako plnohodnotnou alternativu k životu v centru, protože jeho postavy patří ke společnosti, která je postavena na zcela odlišných hodnotách. Július Balco zobrazuje skrze postavu Berci Bagára a primáše Fabrícia dva protikladné způsoby života uvnitř cikánské osady, každý z nich je svázán s odlišným systémem hodnot, každému přísluší jiný prostor k obývání. Balcovy *Husle s labutím krkom* jsou opět (tak jako Rakúsovy prózy sedmdesátých let) vystavěné na protikladném modelování literárního prostoru. Balco se ovšem neomezuje jen na zobrazení protikladu cesty a domu, ale prostřednictvím kontrastní pouti Berciho a Melichara konstruuje dvě podoby cesty jako výraz odlišného prožívání okolního světa. Funkce postav v textu je úzce propojena s podobou otevřeného nebo uzavřeného prostoru. Nabízí se celá řada dílčích rovin pro komparaci Balcových *Huslí s labutím krkom* a Rakúsových próz ze sedmdesátých let, některé z nich budou ještě postupně odhalovány.

1 Tuláci: otvorený priestor

Postava Berci Bagára, jež je uvedená do príbehu v rámci kapitole, je večným tulákom bez statického domova, ktorý je odsouzen k niekoľikerému odcizeniu. Rodem síce patrí k uzavretej societe ľudí, ktorí sa pohybujú na sociálnej periférii, ale z jej stredy bol záhy ako vyvrhnutý a podivín vylúčený. Útechu mu prináša len cesta a dočasne i najmladší syn Melichar, v ktorom stráda nádej na pokračovanie tuláckej histórie rodu. Berci je zaťažený na svojej poslednej ceste na sever, ktorá tvorí aktuálny pás vyprávania. V naratívnej situácii je už zjavné, že sa Melichar vydal iným smerom, než očakával jeho otec. Veškeré ostatné udalosti, odohrávané se najmä v osade alebo počas Melicharova putovania s housľami, sú nahližané z časového odstupe ako ťživá vzpomínka, z ktorej je treba sa vy(z)povídať, aby postava mohla dosiahnuť vnútorného smierenia. Spoločnosť mu robí hluchoněmý chlapec, ktorý by mal byť adresátom jeho rámci vyprávania, avšak je patrné, že Berciho bilancovanie má monologický ráz. Epický rámec Balcovy prózy má narozdiel od zbývajúcich kapitol/próz nekonfliktný ráz, zato housle sú príčinou väčšiny tenzivných pnutí v texte.

Sociálna vydedenosť postav doprovádza i periferie topografická a Berci sa nachádza – jak už bolo rečeno – na periférii dvojí. Jednak už sama cikánska osada leží vzdálená od života ve meste alebo na vesnici, i na svojich cestách Berci zpravidla miji tato sídla v dostatečnej vzdálenosti, a navyše je Berciho vydedenosť ešte znásobená umiestnením chatrče na okraj cikánskej osady. V charakteristike postavy dochádza potom k prolnutiu periferie sociálnej i té topografickej: „*Starý čudák – čierny havran si postavil hniezdo hneď pod košatou lípou pri ceste...*“ (Balco, 1979, s. 9). Charakterizačné prirovnánie (vlk, medveď, krkavec, havran) podtrhuje Berciho jinakosť, izoláciu i vydedenosť, ktorá je markantná ve srovnávaní s životom society. Dôležitou rolou hrajú i komunikačné vzťahy uvnitř cikánskej osady. U väčšiny jej obyvateľov prevláda názor, že Berci Bagáro je podivný tulák, ktorý „nedrží s osadou“. Kromě priestorového riešenia Berciho outsiderstva, autor prehľbuje jeho kontrastný profil ešte ďalším prostredníctvom chýbajúcich komunikačných väzieb. Všichni ľudia v osade sa podieľajú na živote uvnitř society, ktorá je svázaná s muzikantstvom. I ten, kto nehraje na hudbný nástroj, sa alespoň loajálne účastní muzikantského života skrze topos krčmy, ktorý je neodmysliteľne spojený s motívom hudby (Rakús, 1993). Hudba (respektive topos krčmy) a život v dome sú dve základné hodnoty, ktoré spájajú societu tzv. usedlíkov. Naopak tuláci na cestách, novodobí nomádi, putujú svetom bez jakýchkoľvek hmotných cieľov.

Prostredníctvom konštruovania literárneho priestoru autor odkrýva elementárne komunikačné väzby medzi Bercim a jeho rodinou: „*Nepotešil sa, keď ho prišli (Berciho deti, pozn. J. P.) navštíviť, a on nikdy nevstúpil do ich chatrč.*“ (Balco, 1979, s. 12). Můžeme tak predpokladať, že modelovaný literárny priestor je opäť propojený s komunikáciou, jak tomu bolo v Rakúsových prózach ze sedemdesiatych let. Priestor tak nemilosrdne určuje výlučné postavenie najmladšieho syna v rodinných väzbách. Pohádkový motív „otcovského záľubenia v najmladšom alebo jedinom synovi“, jež je u Balca opakujúcim sa tematickým východiskom (Rakús, 1993, s. 111), vytvára hierarchiu v rodinných vzťahoch. Podľa rady anticipačných momentů můžeme čtenár očakávať Berciho citové sblíženie len s najmladším synom Melicharom, ktoré by sa malo odohrať na jej spoločnej pouti svetom. Motív moře však odhaluje disproporciu v jej vnímaní okolného sveta. Fascinácia mořem sa odráža i v Berciho vyprávení, díky němuž je postava myšlenkami neustále na cestách. Zároveň pro Berciho je cesta skutočným a žitým domovom s magickou mocou revitalizovať životnú silu človeka, pro dospelého Melichara sa stal život na ceste krutým rozčarovávaním z ešte detských iluzií.

1.1 Topos cesty: spirála

Július Balco ve své próze Housle s labutím krkom konštruuje literárny priestor skrze základné archetypálne univerzálie. Nezameriava sa na protiklad domu a cesty, ale priamo modeluje dvojí topos cesty. Cesta postupuje všemi jeho prozaickými segmenty a nabýva rozmanitých podob: je zobrazovaná jako protiklad nekonečného pohybu po spirále a pohybu, ktorý predpokladá linearitu. Balcova krajina je protkána sítí križujúcich se cest, ktorá prirodzene oddeluje krajinu od obydleného priestoru. Autorův dôraz na množstvo križujúcich se cest tradične predstavuje cestu jako životnú pout' človeka a upozorňuje na

rozmanitosť lidských osudů. Cesta se zpravidla vine mimo veškerá lidská obydlí, dokonce se zdá, jako by se jim úmyslně vyhýbala, není tedy primárně důležitou spojnicí mezi jednotlivými lidskými usedlostmi. Místa, kterými postava prochází, jako by vzdorovala jeho paměti. Můžeme očekávat rozvinutí především těch symbolických a alegorických, než snad pragmatických, rovin pouti stěžejních protagonistů. Prostor u Balca nelze plně pochopit bez časového ukotvení, které důležitým způsobem doprovází a osvětluje prostorové zobrazení. Doba, po kterou se subjekt ocitnul na cestě, je odměřována rytmem ročních období. Charakter zobrazovaného prostoru ale napovídá, že v Balcově próze neplatí pro všechny postavy stejný čas. V zobrazení pouti jako pohybu po spirále je čas mytizován, prostor v něm podléhá rytmu ročních období, autor tak upozorňuje zejména na Berciho schopnost každé jaro revitalizovat své síly. Rovněž narativní situace vychází ze simultánního řetězení asociací v Berciho monologu. Čas v lineární pouti doprovází aktuální pohyb subjektu po linii s řadou anticipačních odkazů, jeho charakter bychom mohli označit za kauzální, důsledně podřízený logice sukcesivního vyprávění.

Přípodobňování Berciho postavy ke krkavci nebo havranu, v části nazvané Berci Bagáro, jednoznačně předznamenává i prostorové zobrazení jeho pouti jako ptačího kroužení. Berciho pohyb na cestě není lineární, ale má podobu vnitřní **spirály**, která je odhalována hlasem vypravěče: „*Len čo vbrkotali medzi prvé chalupy, hluchonemý chlapec zistil, že v tejto dedine už raz boli... Uvedomil si, že tento voz iba odjakživa križá po kraji, keď sa stále obracia v smere vetra?*“ (Balco, 1979, s. 68-69). Se spirálou souvisí i vstup, respektive přechod do jiného světa. Je třeba se ptát po charakteru těchto přechodových rituálů v Balcově textu. Podle Gennepa jde v přechodových rituálech zpravidla o přechod mezi krajinou živých a mrtvých, nebo se subjekt během iniciačních rituálů ocitá na hranici mezi dětstvím a dospělostí. Rovněž místa přechodu, na která odkazuje Balco ve své próze, mají symbolický ráz, ačkoli jejich smysl je už modifikován. Nejde ani tak o přechod mezi hraničními segmenty lidského života, jako o charakter života samotného. Hranici mezi životem a pouhým čekáním na život, pro Berciho nesnesitelným přebýváním, tvoří v citované části dřevěná vrátka, kterými se vstupuje do jeho chatrče. Topos vrátek vztahující se k Berciho postavě zde představuje vstup do skutečného světa, světa snění: „*Bolo mu to bránou do iného sveta, v ktorom stromy nie sú iba stromami, obloha iba oblohou, zem zemou a ľudia iba ľuďmi.*“ (Balco, 1979, s. 23). Naopak topos dveří, související s Berciho umírající ženou Kirešou, je skutečným přechodem mezi životem a smrtí. Rozdíl mezi životem na cestě a přebýváním v chatrči odkazuje na smysl jeho existence, v níž je pro něj primární sociální rolí pomáhat lidem; jejímu alegorickému zobrazení odpovídá hloubení studen. Pro Berciho je pohyb po spirále nekonečným prostorem snění, které mu umožňuje prožít život na okraji bez strádání, připravit se na svůj odchod ze života, smířit se tedy i se smrtí. Pro potvrzení smyslu jeho pohybu po spirále je třeba zároveň identifikovat nejužší místo, střed, který zpravidla doprovází každé zasvěcení. Na začátku Berciho poslední cesty na sever je explicitně vyjádřena situace, v níž se pro Berciho zastavil čas. Je to začátek jeho bilancujícího monologu na poslední cestě: „*Zdalo sa, že to trvá celú večnosť a netreba ísť ďalej. Zároveň akoby si uviedomoval, že je v strede víru...*“ (Balco, 1979, s. 25).

Hypotetické zjištění o Berciho pohybu po spirále má interpretační důsledky pro určení smyslu jeho cesty. Každé jaro se vydává Berci z osady na dlouhou cestu krajinou směrem na jih, přičemž jih tradičně zobrazuje naplnění života a souvisí s revitalizací lidských sil, zatímco sever symbolizuje smrt. Skrze obraz severu je anticipována v Balcově próze blízká se Berciho smrt v horách. Přestože se Berci celý život vyhýbá právě severním cestám, jakmile je připraven na konec svého života, vědomě odchází zemřít na sever do hor, kde ho už očekává nejmladší syn Melichar. U Balca se obraz vnější krajiny (hory na severu) významně prolíná s krajinou vnitřní, s Berciho vědomím naplněného a již uzavřeného života.

2 Muzikanti: uzavřený prostor

Prvotním kontrastním výrazem pro pregnantní vyjádření odlišného modelování otevřeného a uzavřeného prostoru v Balcově próze se stal protiklad Berciho svobodného kroužení v krajině a závislosti v několika podobách: služby houslím (Melichar, Gejza Hohoš, verklikár, Fabrício) a služby tělu (Fabrício). S důrazem na službu přichází i problém uplatňování moci, typický pro některé oficiálně vydávané texty v období sedmdesátých let na Slovensku. Východiskem pro zobrazení mocenského

postavení konkrétných postáv v textu se stal základní princip, podle kterého lze moc uplatňovat pouze tam, kde vládne strach. A strach má u Balca důsledně dvojsměrný pohyb. Nebojí se jen osadníci stárnoucího primáše, ale zároveň i Fabrício má strach z cikánů v osadě. Uzavřený prostor se v tomto kontextu vyznačuje především jejím konfliktním naplňováním.

2.1 Topos cesty: linie

Z Melichara se narodil od Berciho stává tulák se zcela odlišným systémem hodnot, který byl jen dočasně vnějšími okolnostmi přinucen k životu na cestě. Jeho cestu autor nezobrazuje jako nekonečný pohyb po spirále, ale jako lineární pout' spojující konkrétní místa, jimiž postava prochází. Cesta zobrazená jako **linie** důležitým způsobem posouvá děj vyprávění až k poslednímu bodu, kdy Melichar předčasně umírá. Jeho životní pout' má všechny rysy hledání životních jistot, je však tragicky rozštěpena mezi Berciho a cikánského primáše Fabrícia, u kterého po otcově odmítnutí Melichar našel útočiště.

Zpočátku ještě putuje Melichar společně se svým otcem Bercim a houslemi, ale po setkání s muzikantským cikánem Gejzou Hohošem se od otce odloučí. Jejich další cesta má společné epické zastávky, kterými jsou krčma a verklikárova chatrč. Epické rozpětí mezi toposem krčmy a toposem verklikárovy chatrče nevyplňuje intimita domova, nýbrž niterný pocit odcizení: „*Šli stále na východ popri veľkej rieke, pre Melichara to bol cudzí kraj.*“ (Balco, 1979, s. 52). Během cesty je jejich životní styl neustále konfrontován s životem v centru (topos domu), který je topologicky zobrazován prostřednictvím vysokých kostelních věží nebo skrze vůni, která se šíří v sobotu a v neděli z usedlostí. Jejich cesta postrádající smysl se nejvíce podobá bolestnému bloudění, z kterého nevyjdou ani tehdy, když naleznou dočasný cíl své cesty: verklikárovy housle. Melicharova cesta nevede vyšlapanými chodničky, ale často mimo tyto komunikační spojnice. Je tedy především místem náhodných setkání, u Balca, s lidmi ze stejné sociální vrstvy. Všechny tyto postavy (Melichara, Gejzu Hohoše i verklikára) spojuje absentující pocit domova a existenční závislost na cestě. Hlavní příčinu odhaluje těžce nemocný Gejza Hohoš, který rovněž jako postava přínaležející k cestě-linii předčasně umírá na rakovinu: „*Nemáme nikde hniezdo, v hniezdach to obyčajne smrdí. Majú nás za bludárov a tulákov, ale my neblúdime, len pokojne ideme, ideme a tak sa rýchlejšie míňa náš život...*“ (Balco, 1979, s. 66). Narodil od Berciho, který dokázal být doma na cestě, patří Gejza Hohoš i Melichar k lidem, kterým prostor domova významně chybí. Touha spatřit moře – hlavní smysl Berciho cesty – pro Melichara po jejím dosažení ztrácí význam. Okolní svět krouží kolem Melichara bez naděje na porozumění. Tato druhá Melicharova cesta, na které došel až k moři, proměňuje jeho osobnost, do osady se vrací už někdo jiný.

Všechny postavy, které se ocitly v Balcově próze na cestě-linii, jsou odsouzeny k předčasné smrti. Topos vlaku je v próze Husle především spojen s existenciální situací Gejzy Hohoše, zcela tu koresponduje s osudovostí jeho poslední cesty. Hohošova životní dráha však překvapivě nekončí s odjezdem osudového vlaku, ale Gejza Hohoš sehraje ještě poslední důležitou roli ve svém životě, nedobrovolně na sebe vezme zodpovědnost za Melicharovu smrt. Melicharova tragická postava plně odráží hodnotový protiklad mezi dvěma odlišnými způsoby existence, životem tuláka a muzikanta. Každý z nich souvisí s odlišně konstruovaným prostorem, s cestou v několikerych podobách. Pohyb po horizontálních souřadnicích koresponduje s životními cíly jednotlivých postav, vertikála zase sleduje jejich cestu ve vztahu k věčnosti. Autor udržuje diferenční zobrazení smrti i vzhledem k odlišným ztvárněním cesty. Z tohoto důvodu Berciho poslední kroky směřují na sever do hor a jeho pohyb po spirále je zakončen stoupáním, představou výšky.

2.2 Osada

Cikánská osada zahrnuje prostor několika hustě vedle sebe posazených chatrčí. Takto daná morfologie osady zaznívajících z úst vypravěče, naprosto přesně odkrývá charakter společnosti, jež prostor obývá: nejde o společnost závislou na cyklu agrárních prací. Prostor osady je z jedné strany uzavřen skálou, na její protilehlé straně se však osada zase otevírá v místech, odkud směřuje už ven mimo jejich obydlí důležitá cesta, spojující společnost cikánů s okolním světem. V těchto krajních polohách (u skály

a při cestě) mají postaveny své chatrče dva nesmiřitelní protivníci zobrazovaní prostřednictvím odlišného prožívání okolního světa. Zatímco Fabriciova chatrč je opřena o skálu na samém konci osady a požívá tak všech výhod chráněného obydlí, Berciho chatrč stojí co nejbližší cestě do světa, vydaná tak sice napospas všem příchozím, ale přece jen už blíž vysněným cestám. Kontrastní modelování prostoru není náhodné a vypovídá především o rozpornosti těchto dvou povah.

Prostor osady u Balca podléhá pravidlům uzavřeného prostoru s přesně daným hierarchickým systémem, v kterém jsou jako nejvyšší hodnota uctívány housle a hudba. Na opačném pólu se ocitnul tulácký život, spojovaný ve Fabriciových očích se zločinem. Podle Foucaultovy „teorie o vnějším prostoru“ bychom mohli prostor cikánské osady přiřadit k jeho tzv. pátému principu heterotopie, který vždy předpokládá „systém otevření a uzavření“ (Foucault, 1996, s. 83). Veškerá moc je zpravidla soustředěna v rukou jediné osoby. V cikánské osadě je takovou postavou primáš Fabricio, který skrze hudbu, jež zajišťuje osadě obživu, ovládá její podstatnou část. Berci je jedinou postavou v osadě, která se vědomě nejen vzpírá jeho moci, ale zároveň odmítá být i loajální vůči principům primášova života. Berci ačkoli je často váben ke vstupu do primášovy muzikantské společnosti, nepřijme od něj převlek muzikanta, který je nezbytným prostředkem identifikace s uzavřeným prostorem.

Paradoxně není život v osadě modelován jako alternativní prostor pro život lidí, kteří odmítli žít v centru (v textu je centrum zobrazeno skrze dvory, kterými putující cikáni procházejí). Cikánská osada totiž podléhá principům uzavřené společnosti. Její vnitřní život je zcela podřízen primášově moci a jejím prostorem vládne strach: „*Osada bola o chvíľu ako vymretá. (...) Ženy a deti sa krčili po kútoch, chlapi čupeli za dverami so sekerami v rukách.*“ (Balco, 1979, s. 95). V próze nazvané Primášova Šára je konstruován hierarchický systém mezilidských vztahů na principu uplatňování individuální moci. Primáš Fabricio, ačkoli sám je jedním z cikánů odsunutých na okraj společnosti, určuje pravidla pro život v osadě. Fenomén strachu je u Balca podřízen dvojsměrnému pohybu, strachu podléhají nejen cikáni v osadě, ale i sám primáš Fabricio, který se obává zejména jejich pomsty: „*Nebite ma, cigáni, nebite! Bola to vyložená sprostosť. Každý vtedy utekal od nebo čo najďalej.*“ (Balco, 1979, s. 91). Všudypřítomná atmosféra nedůvěry a špehování ničí předpoklady pro simulaci svobody v obývaném prostoru a směřuje k tragickému vyústění. Cikánská společnost v Balcově textu je postavena na základech příznačných pro přírodní (archaické) národy, které vycházejí z principů vlastnictví a směny. Pravidla směny v osadě udává pouze primáš Fabricio, který tak rozhoduje o životě a smrti druhých. Jeho moc je tlumočena prostřednictvím výměny vlastní dcery za vzácné housle, s kterými se Melichar vrátil ze světa. Směna mezi Fabriciem a Melicharem je obecně považována za spravedlivou až do okamžiku, kdy se Melichar rozhodne vrátit primášovi jeho dceru a vzít si nazpět své housle: „*Ráno povedz primášovi, že som si vrátil husle a jemu vraciam dcéru. Nezabudni mu to povedať!*“ (Balco, 1979, s. 96). V citovaném příkladu můžeme využít jednostrannost směnného obchodu, který odhaluje principy fungování uzavřené společnosti.

I v předchozí části byla poměřována otevřenost (respektive její svobodné fungování) společnosti vzhledem k životu v centru. Tenze nastává pokaždé, když jsou muzikanti konfrontováni s životem ve dvorech: „*Nadišla jar. Sedliaci orali a siali, nebolo komu vyhrávat.*“ (Balco, 1979, s. 88). Tehdy si uvědomují chybějící pevné zázemí intimního prostoru domova.

2.3 Krčma

Topos krčmy je už tradičně místem konfrontace, neodmyslitelným od života cikánské society, a v Balcově textu ještě navíc důležitým pro interpretaci smyslu Melicharova života. Také v Balcových prózách se objevuje krčma v několika podobách, ovšem téměř vždy s totožnou funkcí: je místem prezentace individuální moci. Ačkoli je krčma obecně považována za veřejný prostor, přístupný všem, který souvisí zejména se zábavou a s hudbou, u Balca tomu tak není. Krčma je závislá především na houslích a není otevřená všem bez rozdílu. Housle jsou navzdory svému uměleckému poslání zdrojem veškerých konfliktních situací, které se v krčmě odehrávají.

První konflikt nastává mezi Gejzou Hohošem putujícím spolu s Melicharem na jedné straně

a hostinským z jedného zájezdního hostince na straně druhé. Tato krčma u staré cesty je především místem předstíraných emocí. Autor v této první epické zastávce rozvíjí motiv proměny masek, jenž souvisí s odhalením nenaplněného života uvnitř společnosti a s konvenčními principy, na kterých společnost stojí. Hostinský jako představitel individuální moci, odmítne cikánům zdarma nalít víno. Gejza Hohoš poté, co rozbije Melicharovy housle, předstírá srdeční slabost, aby tak dosáhl původního cíle popít dobré víno. Postava hostinského a deklasovaného tuláka Hohoše představuje v textu důležitý protiklad mezi oficiální mocí a strachem. Mocenské pozice se během okamžiku karnevalově (Bachtin, 1980) proměňují, chytrácký Gejza Hohoš zneužil strachu hostinského a pod nátlakem si vymohl pozvání ke stolu. Využil přitom nejen svoje zkušenosti z cest, na nichž mohl sledovat určité stereotypy chování, ale zároveň i předvídal všeobecný strach z policie, který lze vytušit v pozadí řešení každého konfliktu i v osadě.

Krčmu v cikánské osadě ovládá zase primáš Fabrício, jak vyplývá i ze závěrečného střetnutí Fabrícia s Melicharem. Krčma poskytuje primášovi pevné zázemí: „*Konečne prišla táto chvíľa. Nikde by si nemohol byť týmito busľami istejší ako tu, v tejto ich krčme, medzi všetkými týmito cigánmi, v krubu svojej starej kapely.*“ (Balco, 1979, s. 116). Primáš Fabrício svým mocenským rozhodováním ničí veškerý intimní prostor v osadě, a tím posouvá komunikaci z intimní sféry do oblasti veřejné. Právě v krčmě dojde i k nečestné soutěži mezi Melicharem a primášem, v níž Melichar předstírá hru na smířenou, která má směřovat k opakované výměně Šáry za housle, respektive k jejich krádeži. Po svém opětovném návratu ze světa je Melichar také v této cikánské krčmě nešťastně zavražděn Fabrícem. Všechny tyto epické situace, jež se odehrají v krčmě mají jednoho společného jmenovatele, kterým jsou nepravé, předstírané emoce a všudypřítomný strach. Život lidí v krčmě je nahlížen jako neautentický. Tento názor plně koresponduje s Berciho přesvědčením, podle kterého je krčma nepřirozeným prostorem pro existenci člověka, v němž jedinec brzy ztrácí schopnost prožívat okolní svět.

3 Závěr

Július Balco ve své próze nepřímou zobrazuje na pozadí sledování Melicharova osudu rozdílný svět cikánské society a života v centru. Detailně zachycuje muzikantský a tulácký život cikánů, obecně lidí odsunutých na okraj společnosti, kteří zpravidla putují světem bez zázemí domova. Cikánskou společnost však nemodeluje autor jednoznačně jako svobodnou a nezávislou na životě v centru. Především si Balco uvědomuje vzdálenost obou těchto dvou kultur jako rozpor mezi archaickou a moderní společností. Obrovské trauma cikánské society u Balca spočívá v tom, že její existenciální cíle nejsou shodné s životem lidí ve dvorech, protože tato společnost na jaře neseje, na podzim nesklízí, rovněž nic nevyrábí, takový způsob života nezná. Motiv pudy důsledně souvisí s životem v centru, s jejich domovy, cikánské osadě je vlastnictví pudy lhostejné.

Balco zobrazil svět, v němž výrazně chybí intimní prostor domova. Cikánská osada plně podléhá primášově mocenskému vlivu, to je také primární příčina absentujícího domova. Svobodný zůstává pouze Berci Bagáro, který symbolicky přináší lidem v centru studniční vodu a s ní i očištění. Berci je také jedinou postavou, která se vzepřela primášově moci, protože nepocítuje strach. V těchto souvislostech můžeme také číst Balcov text jako alegorii společnosti, v níž je aktuální problém uplatňování moci a zneužívání strachu lidí odsunutých na periferii života. Také zobrazení dvojsměrného pohybu strachu v Balcově textu poměrně autenticky odráží princip fungování moci a strachu v reálné společnosti.

Prameny

BALCO, Július. 1979. *Husle s labutím krkom*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979. 122 s.

RAKÚS, Stanislav. 1976. *Žobráci*. Košice : Východoslovenské vydavateľstvo, 1976. 88 s.

Literatúra

BACHELARD, Gaston. 1990. *Poetika priestoru*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1990. 356 s. ISBN 80-

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [[http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria](http://www.fhv.umb.sk/katedry/KSJL/fotogaleria)]

220-0005-1

BACHTIN, Michail M. 1980. *Román jako dialog*. Praha : Odeon, 1980. 479 s.

ELIADE, Mircea. 1993. *Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování)*. Praha : OIKOYMENH, 1993. 102 s. ISBN 80-85241-51-X

FOUCAULT, Michel. 1996. *Myslení vnějšku*. Praha : Herrmann a synové, 1996. 303 s. ISBN 80-238-0471-5

GENNEP, Arnold van. 1997. *Přechodové rituály*. Praha : NLN, 1997. 201 s. ISBN 80-7106-178-6

RAKÚS, Stanislav. 1993. Nepragmatické intencie ako významový presah témy (Balcove Husle s labutím krkom). In: *Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou*. Levoča : Modrý Peter, 1993, s. 111-117. ISBN 80-85515-06-7

POSTAVY ALKOHOLIKOV A PIJANOV V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ PRÓZE

Zuzana Ištvánfyová

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

Alcoholics and drunkards in contemporary Slovak literature

The author deals with the phenomenon of outsidership in contemporary Slovak literature, being focused on motif of alcoholism and characters who seem to be outsiders because of their drinking problem. As it can be seen at the analysis of chosen texts by Dušan Mítana, Peter Pišťanek and Rudolf Sloboda, the authors have chosen various ways to shape their characters. The typologization of the characters has shown that while some alcoholics in literature are outsiders because of their drinking, more often it is something else that makes them not fit their society, and alcoholism becomes only a leitmotif accompanying other types of characters' outsidership.

*„Telo sa vo svojej životnej sile dá opit' oveľa jednoduchšie ako intelekt alebo pocity.“
Colin Wilson*

Alkoholizmus sa ako motív, resp. jedna z podôb outsiderstva v slovenskej literatúre objavuje v podstate od počiatku. Často mala literatúra reflektujúca alkoholikov plniť osvetovú funkciu, mala čitateľa odstrašiť, poučiť, varovať. Alkoholizmus v literatúre sa neskôr objavoval ako odraz spoločenskej situácie, ako dôsledok nízkej vzdelanosti, chudoby a iných sociálnych problémov. Súčasná slovenská próza vo svojej pluralite dospela k pomerne veľkému množstvu variácií a spôsobov zobrazovania motívu alkoholizmu a postáv alkoholikov. Problémovosť tohto fenoménu preto zákonite nie vždy tenduje len k tematizácii outsiderstva.

Keďže podoby alkoholizmu v súčasnej slovenskej literatúre majú viacero podôb, v našej práci sa nimi nebudeme zaoberať komplexne a vyčerpávajúco. Pokúsime sa skôr naznačiť možnosti zobrazovania a vnímania tejto problematiky v našej literatúre, a to prostredníctvom textov troch súčasných slovenských spisovateľov, ktorí (okrem iného) formovali podobu outsidera-alkoholika vo svojich prácach. Tými autormi sú Rudolf Sloboda, Peter Pišťanek a Dušan Mítana. Spôsob, akým svoje postavy, či už pijanov, alebo alkoholikov, zobrazujú, sa do značnej miery líši. Pritom treba uviesť, že všetci traja autori sa ľudsky vyvíjali na rovnakom území a v podstate aj v rovnakom čase (z politického hľadiska). Rozdiely zobrazovania outsiderov a „tých ostatných“ budú teda vyplývať aj z ich psychosociálneho ustrojenia – z ich osobností a životných skúseností.

Zdá sa, že motív alkoholizmu má svoje špecifiká, ktorých interpretácia má súvis aj s nastavenosťou spoločnosti mimo textu. Ak je napríklad svet mimo nastavený liberálne voči konzumácii alkoholu, bude isté množstvo požitého nápoja a istá pravidelnosť pôsobiť „normálne“ – únosne – v inom prostredí by však to isté množstvo a tá istá pravidelnosť znamenali biľag alkoholizmu a odvrhnutie okolím. Všetko závisí od nastavenej normy v spoločnosti, od toho, čo je považované za štandardné, „normálne“. Paradoxom potom je, že outsiderom býva človek (postava), ktorý sa pred svetom ani pred sebou nepretvaruje. Colin Wilson o tom píše vo svojej práci *The Outsider*: „Outsiderova úloha proti spoločnosti je pomerne jasná. Všetci muži a ženy majú tieto nebezpečné, nepomenovateľné impulzy, avšak zotrávajú v pretváraní – voči sebe, voči druhým – ich slušnosť, ich filozofia, ich náboženstvo sú všetko len pokusy zakrývať, predostierať niečo ako civilizované a racionálne, aj napriek tomu, že je to primitívne, neorganizované, iracionálne.“ (Wilson, 1956, s. 13, preklad autorky).

Je zrejmé, že Wilson sympatizuje viac s outsiderom ako s „tými druhými“. Kvalitou, ktorou outsider predčí všetkých ostatných, je podľa neho nevyčerpatelný hlad po pravde. Jedine on totiž pravdu neskrýva a neustále ju hľadá, preto býva pre svoje okolie nepohodlný a nedokáže sa vyrovnat' ani sám so sebou. Wilson ďalej uvádza, že v rámci tejto charakteristiky býva hlavný hrdina často nepomenovaný. Nič to však nemení na skutočnosti, že jeho konanie sa zvonku javí ako neprimerané, porušujúce všeobecné normy a pravidlá, pričom jeho cieľom je vidieť *za* tieto pravidlá a normy, vidieť skutočnú podstatu a pravdu života. Alkohol sa často stáva spúšťačom správania, ktoré je všeobecne považované za nevhodné, podľa Wilsona preto, že vidí ďalej a hlbšie, ako je dovolené. Postava potom nie je dôležitá ako individualita (aj keď tendencia od modernej literatúry smeruje práve k individualizácii), ale ako prostriedok na objavenie pravdy, na videnie *za* nánosy spoločnosti, náboženstva, filozofie atď.

Používanie postavy bez mena je z troch spomínaných autorov najčastejšie u Dušana Mitana. Príkladom môžu byť jeho mužské postavy v krátkych prózach (*Letné bry, Dohady, Posledný termín, O krk, Horúce popoludnie, V električke, Vianočná cesta, Psie dni...*). Takýto postup sa stáva nápadným najmä v poviedke *O krk*.

„„Boba, tak ma nesar. Si Peter Horský, nie?“

„Tuším nie. Ale môžeme to zistiť,“ hovorí **môj protagonista** a vyľabuje občiansky preukaz: „**Vidíš, akési iné meno,**“ ukazuje prstom a ospravedlňujeho krčím plecami.“ (Mitana, 2001, s. 60, zvýraznila Z. I.).

Nepomenovaná postava je outsiderom, dôležitým sa stáva jeho konanie a myslenie. Takého vyhýbanie sa pomenovaniu protagonistu poukazuje na jasný autorský zámer ponechať postavu „skrytú“ či anonymnú pred čitateľom. Ukazovanie mena v občianskom preukaze pôsobí ironicky, keďže čitateľ ho nemôže vidieť. Protagonista tak z čitateľského pohľadu nemá svoju menom potvrdenú identitu, nadobúda charakteristiku akéhosi utajeného svedka, pričom alkohol dáva absurditám v jeho literárnom živote aký-taký zmysel, vysvetlenie.

Postavy Dušana Mitana sú zväčša pijani a ich problém so zaradením sa do spoločnosti zväčša vyplýva z niečoho iného ako z ich vzťahu k alkoholu. Sú outsidermi, ktorí vidia *za* veci okolo seba, a preto sú aj spoločnosťou, resp. svojim okolím nezriedka odsudzovaní. Sú zvláštni, smiešni i takí „nijakí“. To, že pijú, nadobúda v Mitanových textoch charakteristiku typu pracujú, majú zelené nohavice alebo vedú spievať.

Dušan Mitana si na zobrazovanie vedomia týchto postáv (pijanov až alkoholikov) často volí mystifikujúci humor v spojení s tajomnými udalosťami. Zdá sa, že jeho postavy fungujú v spoločnosti, kde istá dávka alkoholu nie je považovaná za prehrášku voči normám. Práve naopak. V jeho textoch sa pije pravidelne a svet v texte je voči alkoholu benevolentný. Problém s alkoholom teda nie je skutočným problémom. Skutočným problémom je, keď sa postava odlišuje od ostatných niečím iným alebo keď si ostatné postavy túto odlišnosť vymyslia. Najčastejšie sa Mitanove postavy líšia od ostatných neschopnosťou alebo nechťou skrývať sa za spoločenské normy, to znamená tým, že sú až príliš sami sebou, tým, že sa ani nesnažia zapadnúť do masy.

Nie je to teda alkoholizmus, ktorý spôsobuje, že niektoré Mitanove postavy sú outsidermi. Alkoholizmus, resp. pijanstvo je len sprievodná vlastnosť týchto (anti)hrdinov a jeho zobrazenie je z čitateľského hľadiska vskutku zaujímavé. Často je alkohol, alkoholik či pijan vykreslený s použitím autorových šarmantných ironických poznámok. Namiesto vážnosti volí zľahčovanie a uvoľnenosť. Príkladom je marginálna postava učiteľa-alkoholika v poviedke *Vianočná cesta*:

„„Tvár mal chudú, žltú, strhanú. Iba nos bol pekný červený, pretkaný fialovými žilkami. Rozhodne nevyžeral na Ježiška, i keď v tej čiernej aktovke z bravčovej kože mohol niest' zo pár darčiekov. Odbadol som ho na pravidelne sa ožierajúceho učiteľa matematiky s dvoma žalúdočnými vredmi. Tipoval som, že v aktovke má plastickú bombu pre neposlušné detičky.

„Cítiť tu borovičku,“ okamžite prešiel k veci.

„Vidieť, že sa vyznáte,“ povedal som a podal som mu fľašu. Keď ju naklonil do seba, zdalo sa mi, že ju chce prehltnúť. Chvilu to klokovalo, potom ju vytiahol z brdla a ľútosťivo potriasol, akoby chcel vyžmýkať ešte nejaké kvapky. Bolo to márne. Vycedil pol fľaše úplne do dna.

„Ja som hneď vedel, že ste ožran,“ zľalichotil som mu. „Ale niečo ste tam mohli nechať.“

*Trocha ma potlačil k oknu a prisadol si.
„Strašne ma bolí žalúdok,“ povedal ospravedlňujúco.
Potešilo ma to. Tak som sa nemyšľal ani s tými vredmi.
„Koľko máte vredov?“ spýtal som sa.
„Dva. Tretí už praskol. Som učiteľ matematiky,“ podal mi ruku.
„A v tej aktovke máte plastickú bombu,“ povedal som.
„Ale nebovorte to nikomu,“ zasmýšľal varovne.“ (Mitana, 2001, s. 112-113).*

Je zrejmé, že tu Dušan Mitana nevykresľuje alkoholikov ako typických outsiderov, nie sú to ľudia mimo, resp. na okraji svojej spoločnosti. Je to skôr netradičné vnímanie alkoholizmu (ako by aj v ňom boli isté pozitíva) a v uvedenom úryvku sa tento vzťah transponuje cez použitie slovesa „lichotit“. Rozprávačova predvídavosť je komická. Mitana, ak zobrazuje alkoholizmus, resp. pijanstvo, najčastejšie pracuje s vedomím pijanov v benevolentnej spoločnosti, v rámci marginálnych postáv pijanstvo a alkoholizmus využíva ako zdroj humoru alebo mystifikácie.

Takýto zaujímavý prístup je najzrejmější v Mitanovom románe *Koniec hry* (1984), kde sa outsiderom stáva práve ten, kto nepije. Spoločnosť je teda zhovievavá k alkoholizmu, abstinentstvo jej však prekáža tak, ako to vidno na postave Petra Slávika:

„S ľútosťou zistil, že triezvy Slováč je odsúdený na samotu. Áno, stratil starých kamarátov a nových nezískal (vyrojili sa iba pochlebovači); presvedčil sa, že spoločenské postavenie abstinenta je nezúvideniahodné. Je to živel takmer asociálny. Nie je to podozrivý? Človek, ktorý bdie, keď ostatní spia, je všetkého schopný! O čom tak asi triezvy rozmýšľa, keď my pijeme. Určite kuje nejaké pikle, ten chlap je nebezpečný, pozor naňho, chce nás zničiť. Triezvy človek – hotová opica.“ (Mitana, 1984, s. 201-202).

Uvedený úryvok len potvrdzuje, že outsiderom sa stáva niekto podozrivý, niekto, kto by mohol vidieť za, kto sa nezhoduje s väčšinou – irónia Mitanovho písania je v tom, že takým človekom býva práve abstinent. Akoby sa tým autor snažil prikloniť sympatie čitateľa na stranu alkohol nezavrhujúcu. Pri skorších Mitanových prózach môžeme teda tvrdiť, že alkoholik či pijan nie je primárne outsiderom, outsiderom je niekto, kto nezapadá do svojho okolia (najmä kvôli svojej vnútornej inakosti), pričom motív alkoholizmu sa stáva „len“ akýmsi leitmotívom týchto jeho textov.

S postupom rokov, získavaním nových skúseností, kvalitatívnou premenou autora (i keď možno len zdanlivou) sa mení aj Mitanov postoj k svojim postavám a aj ich zobrazovanie. V románe *Zjavenie* (2005) vystupujú dvaja Dušanovia – dve postavy v dvoch paralelných príbehoch. Aj keď sú najprv odlišní a vo vzájomnom vzťahu nepriateľskí (v dôsledku situácií, v ktorých sa nachádzajú), neskôr (po prevrate) obaja prechádzajú duchovnou premenou a ich cesty sa stretnú na krste, ktorým sa obaja stávajú kresťanskými bratmi.

Čo však tejto premene predchádza je pre našu prácu oveľa dôležitejšie. Obaja totiž (aj keď bez toho, aby o tom vedeli) prežívajú veľmi podobné osudy (spojené s alkoholizmom), aj keď každý z druhej strany. Dušan Eliáš na vysokej pozícii Odboru vyšetrovania ŠTB a Dušan Jonáš ako spisovateľ. Obaja si uvedomujú absurdnosť doby, v ktorej žijú, a riešia to alkoholom. Dušan Eliáš:

„Čoskoro si uvedomil, že jeho právnická profesia je mu, až na malé výnimky, nanič; ba priam mu prekáža. Prirodzene, ľahšie sa páchalo zlo tomu, kto nepoznal všetky tie ustanovenia, voči ktorým sa previňoval, a vlastne ani nedokázal odhadnúť dôsledky svojej činnosti než jemu, premiantovi. Napriek tomu sa mu dlho darilo potláčať výčitky svedomia z pocitu, že sa spreneveruje svojmu vlastnému presvedčeniu, stále intenzívnejšie si však uvedomoval, že takýto stav nemôže trvať do nekonečna, a hoci nevedel, ako sa to všetko skončí, nepokoj a bezradnosť ho začínali rozkladat’.

Vtedy začal piť.

S alkoholizovanou hlavou šlo všetko jednoduchšie. Ľahšie sa produkovali nezákonné rozhodnutia, ľahšie sa vydávali príkazy na začatie trestného stíhania bez právnych podkladov, oveľa ľahšie vznikali návrhy na konečné opatrenia proti ľuďom, ktorí sa často previnili len tým, že sa narodili v nesprávnom čase, ale možno len v nesprávnej krajine. V jeho krajine.“ (Mitana, 2006, s. 48).

Tento Dušan je schopný sa svojho návyku vzdať a tak, keď sa jeho život aj napriek „aureole“ končí tragicky, možno si uvedomiť absurditu sveta. Na Mitanových postavách je však zaujímavé to, že nikdy nie sú jednoznačné, a tak ani Dušan Eliáš nie je najprv len hnusný „eštebák“ a alkoholik a potom svätý abstinent. Jeho obrátenie sa na vieru pôsobí pokrytecky, a to hneď z dvoch dôvodov. Prvým je, že vieru a Boha používa na manipuláciu ľudí a vo svoj prospech. Druhý dôvod, prečo pôsobí pokrytecky, je naznačený autorom už tým, že umiestnil postavy Dušana Eliáša a Dušana Jonáša popri sebe. Jonáš so svojimi neúspechmi, sklamaniami, depresiami, samovražednými myšlienkami, sklonom k zblázneniu sa, ale aj tým, že nedokáže prestať fajčiť a piť, pôsobí popri navonok dokonalom Eliášovi (ktorý je však paradoxne vo väzení) ako skutočný človek.

Outsiderom v románe *Zjavenie* je teda na prvý pohľad Jonáš – je tak trochu blázon, ktorý si vytvára vlastné náboženské učenie a hľadá medzi rôznymi náboženskými spoločnosťami, je alkoholikom (pričom všetci okolo neho odmietajú alkoholizmus), je mystifikátor, fabulátor a ešte kadečo iné. Keď si však uvedomíme, že Eliášovo usporiadanie života ku koncu románu je len zdanlivé, môžeme konštatovať, že na pozadí okolností je outsiderom aj on, a to aj napriek tomu, že svojím správaním sa snaží kopírovať obraz doby, v ktorej žije. Je teda zrejme, že tu máme dočinenia s outsiderom, ktorého neodsúdila spoločnosť – v prvom rade sa odsúdil do tejto roly sám. Mitanovi sa podarilo zobrazit' vedomie dvoch outsiderov, ktorí prechádzajú procesom premeny, aby si nakoniec uvedomili, že sa nemenia k lepšiemu ani k horšiemu, že sa len jednoducho menia. Zobrazovanie postáv-outsiderov a tematizácia alkoholizmu už, na rozdiel od predchádzajúcich textov, nie sú poznačené iróniou, komikou a mystifikáciou.

Ďalšiu zaujímavú podobu, ako možno pracovať s postavami alkoholikov, nám ponúka druhý zo skúmaných autorov. Ide o situáciu, v ktorej je jedinec najprv outsiderom z inej príčiny (nie kvôli alkoholizmu), svoj stav a marginalizáciu nevie zvládnuť, a preto sa obráti na alkohol, aby aspoň zdanlivo unikol. Stáva sa tak dvojnásobným outsiderom a tento stav býva zvyčajne literárne nezvratný. Konkretizáciou takéhoto typu outsidera by mohli byť postavy z novely Petra Pišťanka *Mladý Dónč*, ale len ak ich vidíme ako súčasť fabuly. Bezprostredný zážitok s *Mladým Dónčom* a jeho protagonistami je však iný, pretože čitateľsky uplatňujeme súčasne viaceré prístupy k postavám, nevidíme ich len v rámci ich epického posolania v deji, ale aj v spojitosti s ostatnými zložkami prózy a nepochybne aj v ich mimetickej funkcii. Po takomto pohľade na ich inakosť, je zrejme, že títo nepopierateľní alkoholici marginalizáciu vôbec nepoznajú. Žijú vo svojom svete, mimo spoločnosti a dokonca ani v prípade, keď hlavný hrdina má kontakt s ďalšími ľuďmi okrem svojej rodiny, nikto mu alkoholizmus nevyčíta, nikto sa nad ním dokonca ani nepozastaví.

Z pohľadu čitateľa, ktorý žije vo svete, kde alkoholizmus nie je „normálny“, však tieto postavy outsidermi sú. Kým rodičia a Ľudevít sú alkoholikmi prvoplánovo – bez alkoholizmu by viac-menej zapadali do „normálnej“ populácie – ostatné deti (Emil so zrastenými prstami, slepý Ondrej, Matúš s dvojitým zajačím pyskom i nemý Karol s jazykom prirasteným ku gambe, Vinco, čo ho musia držať v chlieve) sú postihnutí aj zdravotne (kvôli alkoholizmu rodičov) a aj bez závislosti na alkohole by mohli byť vnímaní ako outsideri.

Pri Petrovi Pišťankovi môžeme v tomto prípade uvažovať o postmodernizácii v literatúre. Dôležitá je však príčina, prečo sa autor rozhodol pre využitie motívu alkoholizmu a spôsob, akým to urobil. Znamená to, že v texte, ktorý môžeme považovať za postmoderný, pretože spĺňa stanovené podmienky na to, aby sme ho ako taký vnímali, môže motív alkoholizmu fungovať len ako sprievodný jav. Existujú však aj texty, kde sa motív alkoholizmu stáva prvoplánovým, na ňom je vybudovaný celý sujet, text, kde sa alkoholizmus stáva odrazom outsiderstva a naopak, text, kde je alkoholizmus zdrojom radikálnej irónie, palimpsestovosti či persifláže, teda text, ktorý je a priori „alkoholicky postmoderný“. Takýchto textov v slovenskej literatúre nie je veľa. Väčšinou ide len o sprievodný jav textu, ktorý je klasicistický, romantický či postmoderný iným spôsobom. Práve v takýchto textoch (teda tam, kde je alkoholizmus len doplnkom charakterizácie postavy) sa paradoxne alkoholik nestáva outsiderom. Neprotirečí totiž svojmu prostrediu, ale s ním korešponduje.

Práve novela *Mladý Dôňč* je textom, ktorý by sme mohli považovať za „alkoholicky postmoderný“, pretože nielen využíva metatextovosť, ale je aj vybudovaný na radikálnej irónii alkoholizmu. V istých momentoch je podobný Mitánovmu vykresleniu marginálnej postavy učiteľa alkoholika z poviedky *Vianočná cesta*, ale Pišťanek ide ďalej a zobrazuje Dôňčovcov v ich prostredí, ktoré ani netuší (a Dôňčovci už vôbec nie), že alkoholizmus by mohol mať niečo spoločné s ich zdravotnými, sociálnymi či inými problémami. Extrémizmus vykreslenia témy pôsobí na čitateľa uvoľňujúco a vtipne, pretože vidí, že postavy svoj stav nevnímajú kriticky a nechcú sa z neho vymaniť. Nepoznajú nič iné a Pišťanek vie ich inakosť (o ktorej oni ani netušia) dobre predať. Preto sa nemožno čudovať, že sa čitateľ len akoby mimochodom dočíta o nedbalosti Dôňčovcov takto: „V bezmocnej zlosti kopne do psa, čo sa zdochnutý vála v komôrke hádam už týždeň.“ (Pišťanek, 1993, s. 40), „Zopár sliepok sa bezcieľne tmolí po dvore, no ich čas je zrátaný. Jest' treba.“ (Pišťanek, 1993, s. 40), alebo o ich spôsoboch získavania „trúňku“: „Toto pálené som kúpil dolu, v Technokove, – pokračujú otec, keď prehltnú sústo chleba. – Vraj technický lieh. Boba tam, drabé to nebolo, tak som hneď za všetky peniaze kúpil.“ (Pišťanek, 1993, s. 42), „Kolk'o ráz som vám vravel, že mäso nekvasí! – osopia sa po chvíli na Matúša a Ondreja. – Ale vy tam (do kvasnej kade – pozn. autorky) tie zdochliny neprestanete hádzat! Začrú rukou do kade a vyťahnu z nej napoly rozloženú mačku. Starostlivo ju otrasú, aby ani kvapka cennej tekutiny nevyšla nazmar, potom ju štítivo odhodia ku kôľňam. Utrú si dlane do nobavíc a záľubne sa zabládia na pomýje.“ (Pišťanek, 1993, s. 88). Čitateľ takisto nemôže nepovažovať každodenné „raňajky“ u Dôňčovcov za humorne ironické: „Matúš so zajačím pyskom sa pomaly zvráti dozadu. S očami potiahnutými matnou prievitnou blankou padne naznak z lavice a ostane nehybne ležať. Má dosť, už je naraňajkovaný.“ (Pišťanek, 1993, s. 42), atď.

Metatextovosť možno v *Mladom Dôňčovi* vidieť na viacerých miestach. Ani nie tak postavy, ale prostredie, priestor až nápadne pripomína Timraviných *Ťapákovcov*. Podobne ako poviedka, aj novela sa začína ráno a v izbe sa stretávajú všetci. Aj u *Ťapákovcov* je „prítomná“ neprítomná postava bývalej hlavy rodiny, ktorá ako-tak spravovala a organizovala všetko. Kým u Pišťanka to je odídúvši dedo, u Timravy je to stará gazdiná, teraz už mŕtva. *Ťapákovcom* tiež „Úplná nedbalosť a flegma lípela na dušiach.“ Ale to je tak všetko. Pokiaľ u Timravy postavy ďalej nejakým smerom „smerujú“ a akosi konajú, aj keď sa nevyvíjajú a nie sú alkoholikmi, u Pišťanka vidíme, ako celá rodina Dôňčovcov padá na dno svojich (či autorových) možností, a udalosti súvisiace s Ľudevítom. Jeho fraňokráľovský príchod do sklárni, očarenie mestom, ako aj jeho strach zo „slunce-seno-jahodovských“ skokov z vlaku či naň, akýsi druh nevedomeného vnímania svojho okolia (napr. i rázusovského netvora zatvoreného v chlieve), až napokon uvedomenie si niečoho (možno svojej odlišnosti?) a odchod od rodiny. Či už sa naozaj vybral hľadať deda do Ameriky (v realisticknej poviedke je motívom odchod za zárobkom, tu hľadanie deda), alebo len tak odišiel, nevedno. A nie je ani nutné to vedieť, pretože na rozdiel od realistickej prózy, či inej, ktorá zobrazovala alkoholizmus ako problém, ktorý by bolo dobré riešiť, u Pišťanka sa s takýmto niečím nestretávame. Dôňčovci sa o spoločnosť nezaujímajú a ani Ľudevít by nemal dôvod z takéhoto prostredia odísť. Pišťanek teda nezobrazuje okolnosti, z ktorých postava túži odísť, pretože je nejakým spôsobom „osvietená“; Ľudevítov odchod do sklárni je pragmatický – treba peniaze na alkohol. Je zrejmé, že alkoholizmus v *Mladom Dôňčovi* nie je problémom pre postavy; oni sami sa necítia byť outsidermi. Sú outsidermi len pre čitateľov, ktorí fungujú v spoločnosti iných noriem a nedokážu sa od nich odosobniť.

Ako vidíme, Pišťankove postavy v novele *Mladý Dôňč* možno považovať za outsiderov len v rámci toho, že sú alkoholici a že naša spoločnosť alkoholikov istým spôsobom odsúva do roviny outsiderstva. Ničím sa však ako postavy nelíšia od iných postáv alkoholikov (alebo ľudí alkoholikov) v iných historických obdobiach písania literatúry či života. To, čo ich robí čudnými a smiešnymi, je spôsob narácie – je to rozprávač (resp. autor), ktorý vnáša do textu ten zvláštny pocit, tú atmosféru, do ktorej sa čitateľ s radosťou vnára. Možno teda uvažovať, kto je väčší outsider: Postava či autor?

U Pišťanka, podobne ako to bolo pri Mitánovi (učiteľ-alkoholik s vredmi a borovičkou ako liekom), sa v jeho textoch stretávame aj s utilitárnym pitím (pitie ako „liek“) na viacerých miestach v novele *Mladý Dôňč*.

„*Ruka ho páli od trúnku, čo vnikol do porezaného mäsa, ale to mu neprekáža. Práve naopak; alkohol mu vypáli všetky plagi z tela.*“ (Pišťanek, 1993, s. 41). Takéto vnímanie alkoholu jasne poukazuje na neznalosť rozprávača. Pravdepodobne aj kvôli navodeniu tejto atmosféry „neznalosti problému“ Pišťanek zvolil archaický spôsob narácie, kde sa otcovi rodiny oniká a hlavný hrdina sa volá Ľudevít. Otcova autorita je však len paródiou na zašlé časy, i keď *kedy* bolo to predtým, nevieme. Historické ukotvenie tejto novely nie je jednoznačné, a aj keď by sa dalo uvažovať o období, keď sa štátne stávalo súkromným (bufet v sklárni), nebudeme sa tým zaoberať, pretože pre zobrazenie outsiderstva to nie je primárne. Outsiderstvo bolo, je a bude vždy, mení sa len náš postoj k nemu. Čo bolo kedysi „in“, môže byť teraz „out“ a naopak.

V ďalších Pišťanekových prózach sa s alkoholikmi ako protagonistami nestretávame, jeho protagonisti sú však často pijanmi. Či už uvažujeme o Ráczovi, Žofrém, alebo Fredym, môžeme vidieť, že ich *inakosť* je silnejšia v iných charakteristikách a alkohol zohráva len úlohu, pri ktorej sa často všetko dovádza do extrémov. Alkohol a alkoholizmus dávajú čerešničku na tortu absurdity života.

Absurditu života pravdepodobne prežil aj Rudolf Sloboda a jeho postavy-alkoholici sú možno i kvôli tomu trochu iné, ako to bolo u Mitana a Pišťanka. Ak budeme postupovať od spoločnosti k Slobodovi, možno konštatovať, že debutoval o čosi skôr ako jeho dvaja kolegovia a či už to bolo tým, alebo bol jednoducho iný, zobrazil subjekty vo svojich textoch inak ako Mitana a Pišťanek. Dôvodom môže byť i to, že sám sa viackrát liečil kvôli alkoholizmu, pričom ani jeho závislosť nezačala „normálne“: „*V nejakej slabej chvíli sa mi zapáčila rola alkoholika a začal som seriózne zvyšovať dávky liehu, aby som sa ním stal čo najrýchlejšie. (...) Alkohol je však silnejší ako moja hra na alkoholika, a tak som si naň naozaj zvykol. A naozaj sa mi to vymklo z rúk.*“ (Sloboda, 1988a, s. 6).

To môže byť príčinou, kvôli ktorej Sloboda zobrazuje alkoholikov trochu vážnejšie ako predchádzajúci dvaja autori. Prvou odlišnosťou, od ktorej sa však odvíja všetko ostatné, je, že spoločnosť v Slobodových textoch nie je voči alkoholu ani ignorantská, ani benevolentná. Je to spoločnosť, ktorá alkoholika odsudzuje (tu môžeme vidieť vplyv autorovho subjektívneho vnímania seba a svojej spoločnosti), v ktorej sa aj sama postava alkoholika cíti byť outsiderom a aj čitateľ ho tak často chápe. Sloboda je teda jediný z trojice skúmaných spisovateľov, ktorý zobrazil vedomie outsidera-alkoholika – outsidera, ktorý je odsúdený spoločnosťou a aj on sa pre alkoholizmus odsudzuje. Hodnotiaci postoj je z oboch strán negatívny, a preto vyžaduje riešenie a zmenu takéhoto stavu, čo však vôbec nie je jednoduché.

Slobodova postava alkoholika Jana Bieleho sa vyskytuje, resp. migruje v prózach *Vernosť*, 1979, *Stratený raj*, 1983, ale aj v poviedke *Jar po dlhej zime*. V každom prípade sa však protagonistovo meno stáva významným príznakovým prvkom až v diele *Stratený raj*, kde sa Jano rozhodol začať nový život bez alkoholu (byť teda čistým – „bielym“), a to o to viac, že v diele sa objaví aj postava Ruda Čierneho, ktorý pôsobí ako protipól Jana Bieleho. Nastáva situácia, v ktorej Jano Biely (z vlastného rozhodnutia liečiaci sa alkoholik) stretáva nového pacienta, ktorého prijali v delíriu – v hroznom stave, kričiaceho a úplne vyčerpaného (ktorý sa tam teda nedostal z vlastnej vôle), ale ktorý už v diele nikdy neprehovorí a s nikým nekomunikuje. O to symbolickejšie potom pôsobí scéna, keď Biely ide s Čiernym na prechádzku – akoby sa stretol už očistený alkoholik so svojím druhým „ja“ (s tým negatívnym alter egom, s hrozbou recidívy).

Riešenie problému – alkoholizmu – a komplikácie, ktoré s ním súvisia, korešpondujú určitým spôsobom so samotným Rudolfom Slobodom (s tým, že aj on sa protialkoholickému liečeniu podrobil viackrát). Autor si vedel dobre predstaviť pocity liečiaceho sa alkoholika a v súvislosti so svojím dielom píše: „... román *Stratený raj* nie je absurdným artefaktom, ale takmer dokumentárnym odrazom mojej skúsenosti.“ (Sloboda, 1988b, s. 136).

Postava Jana Bieleho je aj preto postava, ktorá je zobrazená pomerne presvedčivo, a to nielen vo svojom konaní (ako to bolo u predchádzajúcich dvoch autorov), ale najmä vo svojom prežívaní, ktoré sa prejavuje prepracovanými vnútornými monológmi. Nie je to už teda o tom, ako sa alkoholik prejavuje navonok a aké smutné, komické, trápne či iné situácie z toho vznikajú, ide tu o vnútorné pocity

alkoholika – pocity viny, strachu, prázdna a pod. Jano Biely v románe Vernost' (1979) po požití určitého množstva alkoholu začne napríklad klamať a čitatelia vidia záblesky vedomia alkoholika vo chvíľach, ktoré by nikdy (ak by sa sami nestali alkoholikmi) nemohli zažiť:

„Za tieto ľži sa už Biely vôbec nehanbí, lebo štvrtý pohárik, to je jeho norma. Už sa nebude hanbiť za nič, môže klamať, koľko len kto bude chcieť. Len jedno nesmie: uraziť niekoho. To už by bol ozajstným alkoholikom. Tí vyvolávajú konflikty. To sú tí nevyliciteľní. Ale on, Jano Biely, má ľudí rád, aj keď je opitý, má ich rád. Vždy. Môže klamať, ale nesmie ich uraziť. Preto aj niekedy o sebe vyhlasuje, že verí v boha. Túto lož mu boh iste odpustí, ak je, ak nie je, ešte lepšie.“ (Sloboda, 1979, s. 139).

Keďže v tomto texte je Jano Biely marginálnou postavou, nie je možné venovať sa jeho vedomiu hlbšie. Je to však možné v románe Stratený raj (1983). Opäť je to Jano Biely, ale teraz už liečený a očividne so zmeneným psychologickým ustrojením. Sloboda sa zameriava na vnútorné pocity liečiaceho sa alkoholika, a tak sa konanie protagonistu stáva len základnou líniou textu, na ktorú sa nabaľujú hodnotovo-psychologické aspekty hlavnej postavy.

Zaujímavým spôsobom ako transponovať tieto hodnotovo-psychologické aspekty je nielen vnútorný monológ postavy, ale aj jej sny. Tie slúžia ako kód, ktorého dekódovanie umožňuje skúmať podvedomie postáv – čiže obrátené zrkadlo vedomia človeka. Sloboda predostiera sny svojich postáv pomerne často a tým dáva čitateľovi možnosť sledovať vedomie postavy viacerými možnosťami:

1. *konanie* – cez epické časti diela vrátane vonkajších prehovorov postáv (táto metóda odкрýva vedomie zo všetkých možností najmenej a úplne minimálne v prípade absurdného konania),
2. *čítanie* – cez vnútorný monológ a občasné vonkajšie spovede postáv (nazvime ho „explicitné vedomie“),
3. *sny* – treba ich dekódovať, čo však vyžaduje psychologickú fundovanosť a dobrú znalosť postavy („implicitné vedomie“).

V románe Stratený raj sa hlavná postava cez sny vyrovnáva s pocitmi strachu, vo sne prežíva pocity hanby a viny tak, ako to vidno v nasledujúcom úryvku:

„Jano sa v noci prebudil po broznom sne: pil pivo s kamarátmi, a to bolo jeho posledné pivo. Len čo vyšli z krčmy, kázali mu, aby sa vyzul, a išli ho obesit'. Šibenica stála pri poslednom dome v dedine. Bola celá kovová, natretá na zeleno. Janovi prišlo na um, že musí utiecť a skočiť zo skaly do rieky. Prebudil sa. Rozmýšľal, prečo sa mu zdala šibenica strašnejšia ako pád z vysokej skaly.“ (Sloboda, 1983, s. 133).

Vedomie je očividne nastavené protialkoholicky (je v protialkoholickej liečebni a závislosti sa snaží zbaviť nielen fyzicky, ale aj psychicky – čo je však náročnejšie) a pitie piva je hriechom, po ktorom musí nasledovať trest. Janovo rozhodnutie nahradiť šibenicu útekem a samovraždou možno chápať aj ako rozhodnutie prebrať trestanie na seba. Po prebudení sa zdá samotnému protagonistovi takého uvažovanie nepochopiteľné – vie, že existuje aj iná možnosť (abstinencia) – aj keď je nesmierne ťažká – vo sne si to však neuvedomuje.

V oboch prózach o Janovi Bielom táto postava vzbudzuje u iných postáv prvotne ľútosť a odpor (u Jana z Vernosti kvôli jeho alkoholizmu, u Jana zo Strateného raja kvôli jeho neohrabanosti voči ženám).

„Prvý“ Jano pôsobí agresívne a má negatívny vzťah k svojej manželke: „Ja na svoju ženu kašlem. To nie je človek. Tá ma naučila piť. Nútila ma sporit'. Potom sme to všetko niekde stratili. Totiž vkladné knižky.“ (Sloboda, 1979, s. 138). Zaujímavý je aj moment vysvetľovania príčiny jeho alkoholizmu. Presne korešponduje so situáciou Saba v próze Stratený raj a poukazuje tak na zmenu videnia (je objektívne) u liečiaceho sa Jana Bieleho.

V ďalších Slobodových dielach vystupuje postava vyliceného alkoholika „gazdu“ (postavu „gazdu“ použil aj Dušan Mitana na označenie Dušana Jonáša a je potrebné poznamenať, že sa na Slobodovho gazdu svojim psychologickým ustrojením aj pomerne podobá) a opäť sa potvrdzuje naša hypotéza, že postavy alkoholikov nebývajú outsidermi len kvôli svojmu alkoholizmu. Aj gazda je totiž svojim spôsobom outsiderom, a pritom už nepije. Outsiderstvo je u neho (podobne ako u Mitanovej postavy) spôsobené niečím iným. Je to outsiderstvo „sebazobrazením“, outsiderstvo, ktoré vzniká, pretože

postava sa cíti byť outsiderom, jej pocit sa mení na presvedčenie, čo ovplyvňuje aj jej konanie a v konečnom dôsledku spôsobuje, že ju ako outsidera vníma aj okolie.

Pri analyzovaných prózach sme dospeli k záveru, že zobrazovanie alkoholikov sa javí ako jedna z možností ozvlášťovania textu, a to najmä preto, že outsider (v našom prípade alkoholik, resp. pijan) predstavuje problematizáciu pre umelecký text takmer nevyhnutnú. Novela Petra Pišťanka *Mladý Dónč*, ktorú sme už vyššie označili ako „alkoholicky postmoderný“ artefakt, však v tomto kontexte predstavuje paradox, pretože jej hlavné postavy nemožno v rámci samotného textu (zámerne bez uplatňovania mimetického odkazovania mimo text) považovať za outsiderov. Outsiderom sa môže stať len postava, ktorá nekorešponduje so svojím okolím, je *iná*, či už ide o alkoholika v odsudzujúcej spoločnosti (Slobodove postavy – Jano Biely, gazda), alebo abstinenta v benevolentnej (Mitanove postavy – Dušan Eliáš, Peter Slávik).

Literatúra:

KADLEC, Oskár. 1993. *Encyklopédia medicíny, I. diel AA – AM*. Praha : Asklepios, 1993. ISBN 80-7167-008-1

KLENER, Pavel. 1996. *Velký sociologický slovník, I. svazek A – O*. Vydání 1. Praha : Karolinum, 1996. ISBN 80-7184-164-1

MITANA, Dušan. 1984. *Koniec hry*. Vydanie prvé. Bratislava : Smena, 1984. 301 s.

MITANA, Dušan. 2001. *Patagónia*. Levice : Koloman Kertész Bagala L. C. A., 2001. 89 s. ISBN 80-88897-72-6

MITANA, Dušan. 2001. *Psie dni*. Levice : Koloman Kertész Bagala L. C. A., 2001. 143 s. ISBN 80-88897-66-1

MITANA, Dušan. 2006. *Zjavenie*. Vydanie druhé. Levice : Koloman Kertész Bagala L. C. A., 2006. 224 s. ISBN 80-89129-79-X

PIŠŤANEK, Peter. 1993. *Mladý Dónč*. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993. 209 s. ISBN 80-220-0463-4

SLOBODA, Rudolf. 1979. *Vernosť*. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1979. 160 s.

SLOBODA, Rudolf. 1983. *Stratený raj*. Prvé vydanie. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1983. 152 s.

SLOBODA, Rudolf. 1988a. Abstinenti sú nebezpeční. In: *Literárny týždenník*, 1988, č. 5, s. 6.

SLOBODA, Rudolf. 1988b. *Pokus o autoportrét*. Vydanie prvé. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1988. 160 s.

WILSON, Colin. 1956. *The Outsider*. London : Victor Gollancz Ltd., 1956.

PREMENY OUTSIDERSTVA V KOLENIČOVEJ PRÓZE 90. ROKOV

Jaroslav Vlnka

Filozofická fakulta Univerzity sv. Cyrila a Metoda v Trnave, Slovenská republika

Abstract:

The aim of this study „Transformations of outsiderity of Kolenič’s prose writings of 90 – years“ was the analysis of Ivan Kolenič’s creation its comparison. His prose writings of 90-s are peculiar with the regard for social and political and cultural situation. The themes (particularly the outsiderity) this author is dealing with, are actual nowadays, too. The author characterizes a protagonist: outsider, young criminal, unknown writer, with his inside psychopathical world and experiences and his personal evolution to punishments or suicides.

1 Outsiderské súradnice na mieste úvodu

Ivan Kolenič v prozaickom debute *Mlčat’* (1992) i v celej svojej prozaickej tvorbe počas 90. rokov 20. storočia, v dielach *Porušenie raja* (1993), *Ako z cigariet dym* (1996) a *Jeden úsmev stačí* (1999), tematizuje osudy spoločenských outsiderov. Protagonistov týchto kníh spája biľag outsidera a život poznačený fatalizmom okrajových existencií.

Ako debutujúci prozaik sa Kolenič opieral o solídne básnické *renommé*. Jeho básnická prvotina *Prinesené búrkou* (1986) si vyslúžila pozitívne kritické ohlasy a spolu s nasledujúcimi zbierkami *Rock and roll* (1990) a *Pôvabné hry aristokracie* (1991) priťahovala mimoriadnu čitateľskú pozornosť. Táto provokatívna, nespútaná a subjekt oslobodzujúca poézia, odvážne prezentujúca jednoduché spôsoby búrania konvencií, sa zrodila v správnom historickom čase a na pravom mieste. V období politických premien na prelome 80. a 90. rokov 20. storočia, vo vtedajšom Československu, ktoré prešlo povzbudivou skúsenosťou tzv. nežnej revolúcie, ktorá sa niesla v slobodnom duchu nenásilia a priniesla nadšenie z uskutočňovania spoločenskej a kultúrnej transformácie. V tejto hektickej dobe však ideály čoskoro nahradila konzumná účelnosť.

Aj Kolenič sa vo vlastnej próze pokúsil prostredníctvom vzbury proti konvenciám prilákať čitateľov. Výraz outsiderskej odlišnosti s prvkami sugestívnej autoštylizácie sa stal prítlačlivým obchodným tovarom. Autor sa prispôbil spoločenským trendom, ponúkal iba to, čo väčšina čitateľov od autora očakávala: „senzáciu, napätie, sentiment, vzrušenie, zábavu“ a takisto „napínavý dej, ostrú charakteristiku postáv, jasné rozvrhnutie mravného svetla a tieňa“ (Širovátko, 1990, s. 29). Kolenič spravil rozhodný krok od umeleckej ku komerčnej beletrii, v ktorej zachoval diskurzívnosť – vtedy diskutabilných – autorských stratégií postmoderny.

V centre autorovho tematického spracovania stojí subjekt, výrazný protagonista, bizarná existencia zmietajúca sa v paradoxoch abnormálnej povahy, perverznej a extravagantnej outsider pohybujucej sa pôsobivom prostredí spoločenskej periférie, na ktorej sa ocitol výlučne vďaka vlastnej odlišnosti. Typ Koleničovho hrdinu/outsidera vychádza z klasického typu neuznaného génia alebo nadaného čudáka, ktorý bol pomerne frekventovaným protagonistom v slovenskej próze 80. rokov 20. storočia. Odlišuje sa však bytostným ustrojením a dôvodmi, ktoré ho odsunuli na vedľajšiu koľaj. Kým outsiderskí hrdinovia prózy 80. rokov sú prevažne malomestskí a dedinskí podivíni, ktorí žijú okrem spoločenskej periférie aj na okraji vlastných možností a z objektívnych príčin trpia za svoj ideologicky neprijateľný pôvod, zotrvávajú v pozícii, ktorá je hlboko pod ich rozumové schopnosti a zručnosti, hrdinovia Koleničových próz sú výlučne mestskými outsidermi, ktorých stvorila postkomunistická doba. Navonok sa ničím nelíšia od svojho okolia. Spravidla potvrdzujú výpoveď protagonistu poviedky *Psycho*: „V civilnom živote som ako ostatní – tuctový, priemerný človek s priemerným vzdelaním“ (Kolenič, 1993, s. 9). Navyše, autor vo svojich prózach, s výnimkou novely *Jeden úsmev stačí*, uplatňuje priameho rozprávača a miesto dominujúcej off-narácie v 80. rokoch uprednostňuje ja-rozprávanie. Týmto spôsobom príbehy

nadobúdajú charakter spovede, v ktorej na rozdiel od recepcného kliše nemusí ísť o úprimné vyznanie, ale o podčiarknutie osobnej nedôveryhodnosti a pochybnosti o subjekte.

2 Analytické sondy od mlčania k úsmevu

Najmä v novele *Mlčat'* (1993) vidno súvislosť s populárnou napodobovanou stratégiou postmodernej kinematografie, ktorá úspešne stvárňovala osudy charizmatičkých masových vrahov, napríklad v slávnom oscarovom filme *Mlčanie jahniat* (1992). Nečudo, veď mladá literatúra po roku 1989 sa viac než kedykoľvek predtým stala súčasťou multimediálneho priestoru a inšpiračné zdroje nachádzala skôr v audiovizuálnom umení než vo vývinovej línii literatúry. Napokon hrdinovia novely *Mlčat'* a poviedky *Psycho* zo súboru *Porušenie raja* sú brutálni psychopatickí vrahovia, pre ktorých je typická „extrémnosť prejavov“ (Chrobáková, 1992, s. 20), a ktorí dráždia obrazotvornosť a ponúkajú čitateľsky atraktívnu „hyperreálnu show“.

Príbeh Koleničovho „mlčania“ sa odohráva v priebehu desiatich dní a je zaznamenaný formou denníkových zápisov. Meno protagonistu a zároveň rozprávača autor zámerne signoval malými začiatočnými písmenami: „*jaroslav varga*“ a naviac ho transkriboval do rôznych ponižujúcich grafických podôb, aby zvýraznil jeho osobnú nedôležitosť a spoločenskú bezvýznamnosť. Na základe grafického prejavu neúcty, začína platiť známe latinské úslovie *nomen est omen / meno je znamenie*. Varga je mladý skrachovaný hudobník, saxofonista, ktorý neuspel v prijímačkách na umeleckú školu, poľutovaniahodný outsider márne sa pokúšajúci nájsť si zodpovedajúcu prácu a vytvoriť plnohodnotný partnerský vzťah. Je to mladík z rozvrátenej rodiny, prenasledovaný „*úbohým detstvom*“, ale aj nebezpečný psychopat so suicidálnymi sklonmi, potláčajúci nenávisť voči ľuďom. Naviac je to človek bez domova a pevných bodov, ktorý žije v robotníckej ubytovni, väčšinu času tráviac izolovaný v izbe.

Toto skrátene curriculum vitae naznačuje, že Varga je, podobne ako jeho nasledovníci v Koleničovej próze, najmä spoločenský outsider, sociopat, ktorý si nedokáže vybudovať štruktúru vonkajších vzťahov. Má ohromný komunikačný problém, ktorý sa verbálne pokúša riešiť úvahami o podstate reči, o pravom význame slov, o schopnosti jazyka zachytávať myšlienkové pochody. V reálnych medziľudských vzťahoch vždy končí v rozpore medzi vnútornou potrebou komunikovať a vonkajšou reprezentáciou vlastného mlčania. Tento rozpor sa zvýznamňuje paradoxným tvrdením na konci nejednej kapitoly knihy: „*neviem, prečo o tom hovorím*“, alebo „*potom už iba mlčím*“, či „*nechcem hovoriť, nechcem nič*“ alebo „*nepočúvajte ma*“ (pozri: Kolenič, 1992). Podobnú funkciu zvýraznenia rozporu medzi hovorením a mlčaním „zohráva“ aj Vargova hra na saxofóne v závere viacerých kapitol: „*Otvoril som puzdro, pospájal všetky časti saxíka a začal nablas, strašne rýchlo a strašne dobre hrať*“ či „*Sadol som si na nejaký múrik a začal hrať*“ (pozri: Kolenič, 1992).

Protagonista novely *Mlčat'* je už na základe vonkajšej charakteristiky, telesných znakov (má belasý jazyk, žlté zuby, dlhé masťné vlasy) a archetypov (je ryšavec), zaradený do kategórie neprispôsobivých individuí. V skutočnosti však ide o sémanticky viacrozmernú postavu. V čase pred vydaním knihy dlhovlasý mladík stelesňoval odpor voči spoločenskej morálke, konvenciám a malomeštiactvu a symbolizoval vytúženú slobodu. Skutočne, protagonista sa okrem vlastného komunikačného problému zaoberá aj hlbšími ontologickými otázkami, ale svoje úvahy bez odpovedí fatalisticky vedie do slepých uličiek. Nie je to už ten sympatický osamelec z prózy 80. rokov, ktorému spoločnosť neumožnila študovať a rozvinúť talent, lebo sa narodil v nesprávnom čase na nesprávnom mieste „nesprávnym“ rodičom. Naopak, Varga je outsider, ktorý stránku po stránke stráca sympatie čitateľov až pokým ich definitívne nestratí. Vytvára si okolo seba auru hnusu, ktorá v čase vydania knihy vyprovokovala kontroverzné kritické reakcie. „*Je v tom čosi od základu falošné*“, napísal v recenzii Pavel Vilikovský (Vilikovský, 1992, s. 21), Bančej sa zase nazdával, že sa v tejto próze „*vrší efekt na kliše*“ (Bančej, 1992, s. 20), kým Pavol Minár tvrdil, že „*menej by bolo viac*“ (Minár, 1992, s. 21).

Faktom zostáva, že v tematickej výstavbe novely *Mlčat'* je viacero zložiek rozpracovaných ad absurdum. V svojej utkvelej snahe šokovať, Kolenič už nič nenaznačuje. Ide do dôsledkov hraničiacich s nevkusom. Zarážajúce je historicky reliktné vnímanie ženy z hľadiska pudovosti ako vonkajšej

reprezentácie muža. Takto chápaná žena nie je „*autonómny subjektom*“, z „*tieňa a opovrhnutia*“ (Lipovetsky, 2000, s. 221) vystupuje len vo chvíľach mužovej telesnej túžby. Autor prostredníctvom alúzie na oidipovský komplex zručil aj tradične pozitívny mýtus matky. Starovekú predlohu mýtu o Oidipovi parodoval, aktualizoval a pripodobnil zvrátenej a nevypočítateľnej dobe na sklonku 20. storočia. Varga v náhlom afekte zavraždí milenca vlastnej matky, pretože ho (milenec Vargu!) vyrušil pri inceste! Vzápätí však dokáže rozoznať závažnosť svojho konania, ale nepocíti ľútosť, lebo už dávno pred týmto zločinom stratil zmysel pre realitu, schopnosť normálne žiť a komunikovať. Stal sa mlčanlivým outsiderom ponoreným do nevedomia, kde „*nejestvuje ani náznak reality*“ a „*nie je možné odlíšiť pravdu od fikcie vloženú do afektu*“ (Babin, 1994, s. 58). Trest nakoniec predsa len prichádza, v podobe literárnej smrti subjektu, ktorá „*súvisí s presunom filozofického uvažovania z paradigmy subjektu do paradigmy jazyka*“ (Minár, 1992, s. 20). „*Neviem, prečo pokračujem, neviem, prečo všetko rozmazávam, prečo sa vôbec trápim. Slovník sa mi scvrkol na niekoľko primitívnych slov. Nevolám sa Varga*“ (Kolenič, 1992, s. 115) – vyhlási protagonista v závere. Jeho slová vyznievajú ako zúfalý únik vydedenca z osudového predurčenia ním byť. Je to únik, v ktorom sa zrači paradox, stráca bipolarita autora a protagonistu a manifestuje márne úsilie zaznamenať realitu prostredníctvom literárneho diela.

V súbore poviedok *Porušenie raja* (1993) Kolenič zanechal experimenty s dehonestáciou mena, hrdinovia jednotlivých poviedok sú spravidla bezmenní, čím je ich postavenie na spoločenskom okraji od začiatku dané. V poviedke *Psycho*, autor pokračuje v tematizácii všedného dňa antihrdinu, ktorého spoločenské outsiderstvo vybudoval na pochybných základoch jeho kriminálnej podstaty: „*Som vrah. Zvratok tohto sveta. Mój život je pusť, vyprahnutý, nemám v ňom nijaké svetlé miesta, nijaké jasné okamihy. Som troska*“ (Kolenič, 1993, s. 5), priznáva hneď v úvode protagonista, ktorý tesne prilieha k rozprávačovi, čím sa ešte väčšmi vydeľuje z okolitého sveta a separuje od ľudí. V koncepcii tohto antihrdinu zámerne absentuje vzťah k literárnej tradícii. Protagonista jestvuje bez permanentného vzťahu k vlastnej minulosti, bez charakteru a svedomia. Jeho činom chýba vnútorné zdôvodnenie. Na rozdiel od Vargu je sériovým vrahom, ktorý svoje exekúcie vykonáva v stave zatemnenia mysle, pasívne sa poddávajúc nepríčetnosti: „*Nech si to so mnou robí čo chce, len nech je to konečne preč*“ (Kolenič, 1993, s. 15). Tento typ outsidera žije výlučne v prítomnosti a autodeštruktívne, bez najmenej pohnútky zaradiť sa do spoločnosti a bez predvídateľného konca.

Až nasledujúca poviedka, nazvaná *Porušenie raja*, vybočuje z rozprávačského stereotypu predchádzajúcich textov, vyznačuje sa ornamentálnym, pateticky inverzným štýlom narácie a prekvapivou realizáciou historického námetu. Jej dej Kolenič situoval do „*neurčitého kvázihistorického-ornamentálneho času*“ (Barborík, 1994, s. 42) skonkrétneného prostredím honosného kláštora zaľudneného postavami vyššej spoločenskej triedy a duchovnej elity, čo hľadiska tematického plánu vylučuje statickosť ich predestinácie. Tieto postavy prechádzajú dynamickým vývojom smerom k totálnej deštrukcii modelov správania, ktoré sú pre ich spoločenskú vrstvu typické. Ide o prekážky na ceste k ľudskej prirodzenosti, ktoré Kolenič borí „*manifestovaným radikalizmom a mladost'ou*“ (Barborík, 1994, s. 42). Prostredníctvom nespútaných sexuálnych prejavov, pod krúniérom dodržiavania spoločenských protokolov, odkrýva vo svojich postavách typicky ľudské prvky. Sestra Alžbeta, Jozef III., slečna Silvia, rytier Bocskay či jeho sluha Tót sa postupne zriekajú zväzujúcich foriem spoločenskej determinácie, aby objavili prejavy ľudskej prirodzenosti. Z hľadiska vlastnej sociálnej vrstvy, sa dobrovoľne stávajú outsidermi a ich outsiderstvo je autorovou realizáciou paternalistickej ilúzie – predstavy otcov (porovnaj: Barborík, 1994, s. 42), ktorí žili v totalitnej spoločnosti, o slobodnej existencii: „*Rozutekali sme sa na všetky strany, bežali sme, ubáňali, zasiahnutí nečakanou slepotou – až sme od vyslenia popadali v rôznych zákutkoch slobodného sveta – a so slzami v očiach božkávali zem*“ (Kolenič, 1993, s. 67).

Oveľa zemitejší typ outsidera predstavuje protagonista dvoch nadväzujúcich poviedok *Diletant I a Diletant II*. Tento kaviarenský povaľáč, alkoholik a začínajúci toxikoman, hulvát, zvodca a príživník v jednej osobe, nie je celkom bezperspektívnou individualitou. Kolenič vytvoril špecifický variant postavy pijana/ spisovateľa a rozpracoval známu tému zbytočného človeka. Autor evidentne nadväzuje na tvorbu niektorých predstaviteľov prozaickej „*generácie 56*“. Jeho permanentne opitý

spisovateľ/ bezmenný hrdina „Diletantov“ (ďalej ho budem nazývať „Diletant“) svojou bezstarostnou nezodpovednosťou pripomína Ivana Mráza z Mitanovej novely *Patagónia* (1972). V jeho predstieranom asociálnom životnom štýle spočíva podstata bohémneho života. V Mitanovej novele je táto životná prax aj verbalizovaná: „*Pre tvorivého človeka neexistuje stratený čas, hovoril som si a zdalo sa mi, že začínam byť tvorcom. To čo vyzeralo ako zabávanie, bolo možno obdobím najintenzívnejšej práce*“ (Mitana, 1994, s. 16). Hoci tento aspekt protagonistovej existencie zostáva v Koleničových poviedkach nevyslovený, fakt ich knižnej edície potvrdzuje jeho praktickú realizáciu. Diletant, ktorý žije v agónii záhaľčivého života, neustáleho alkoholického záťahu a sexuálnych orgií, opakovane deklaruje svoju túžbu: „*Vieš, – bučím jej do hlavy, – napíšem veľkú knihu. Preslávim sa ako novátor. Bude to delovka. Uvidíš*“ (Kolenič, 1993, s. 87).

„Diletant“ je oveľa väčší radikál ako Ivan Mráz, lebo sarkasticky a otvorene prezentuje záporný vzťah k samotnej podstate spoločenskej konformity, pričom vzťah k jej forme je indiferentný – je majstrom ignorancie. Skutočnosť, že dáva prednosť sociálnej a citovej neadaptabilite a zachovaniu nezintegrovaných zložiek vlastnej osobnosti pred spoločenskou uniformitou, stereotypom a systematickou prácou, z neho robí outsidera. A fakt, že sa neustále potrebuje odlišiť od bezdomovca Šloga, vyberajúceho kontajnery (viď: Kolenič, 1993, s. 74, 75, 87, 112, atď.), ktorý ako postava s istou periodicitou vibruje v Koleničových poviedkach, zase ukazuje smer, ktorým sa „Diletant“ snaží diferencovať od spoločenského priemeru.

„Diletantova“ spoločenská vzbura neznázorňuje bludný kruh, v ktorom sa pohyboval Mitanov hrdina v čase rozbiehajúcej sa socialistickej normalizácie, od spontánneho hľadania osobnej nezávislosti opätovne k spoločenskej adaptácii, zvýraznenej formou manželstva. Koleničov protagonistu páli všetko, čo ho púta s usporiadaným životom, odmieta a ukončuje medziľudské a partnerské vzťahy. Jeho život predstavuje rovnú cestu do nejasnej budúcnosti. Chýba mu aj Mrázov nadhľad a sebaironia, jeho životný pocit je viac blízky pocitu Slobodovho hrdinu z románu *Rozum* (1982). Tak ako v tomto diele aj v týchto Koleničových prózach je „*stále prítomný existenciálny pocit determinácie človeka*“ (Čúzy, 2006, s. 104). Úzkosť Slobodovho románového hrdinu má celkom hmatateľné príčiny. Naráža na ochromujúce politické usmernenia počas tvorby filmového scenára k pripravovanému filmu *Don Juan zo Žabokriek*, v období reálneho socializmu. Tento protagonistu patrí do skupiny inteligenciou a talentom disponovaných hrdinov, ktorým vonkajšie okolnosti a možno i socializmus neumožnilo plnohodnotnú realizáciu.

Na rozdiel od Mitanových, Slobodových alebo Juščákových, či Hlatkého nedobrovoľných outsiderov trpiacich neraz samovražednými sklonmi z úzkosti prameniacej v neprijateľných podmienkach, ktoré im pripravila realita 70. a 80. rokov, je príčina Diletantovej úzkosti ťažko identifikovateľná až patologická. Nemožno totiž s presnosťou určiť, či je to úzkosť vyplývajúca z bytia, alebo len bytie plné úzkosti. Inými slovami: otázka, či ničota protagonistovej existencie a zároveň bytia samého o sebe zapríčiňuje jeho alkoholizmus alebo je len dôsledkom alkoholizmu, zostáva u Koleniča nevyriešená. Kým Slobodov filmový scenárista prevažne z objektívnych príčin uzatvára svoje márne snaženia vtieravým samovražedným podnetom: „*Tie dlhé noci bez slov! Čo si asi vymyslím na svoj ďalší život? Mój stav, to už nie je skepsa ani hnev ani zúfalstvo. Som mŕtva duša a som horší ako všetci zločinci sveta... Som zabitý človek*“ (Sloboda, 1982, s. 255), Koleničov „Diletant“ takéto podnety čerpá z nejasnej subjektívnej hmloviny a vlastných trvalo neliečených defektov. Jeho samovražedné sklony vyrastajú z osobnostnej štruktúry: „*Som mŕtvy človek. Odporné monštrum bez charakteru... Stratil som boba*“ a prerastajú do presvedčenia: „*Čo môže pomôcť takému chlapi, ako ja? Čo môže pomôcť takému strokotancovi? Samovražda*“ (Kolenič, 1993, s. 9, s. 126).

Svet „Diletanta“ je egocentrický a „egodeický“, vystihuje ho aj spôsob pomenovania ľudí z jeho okolia. Opisné mená, ktoré autor dáva vedľajším postavám ako Vráskavá starena, Stará helikoptéra, Hnilozubý či Maniacka depresia, usvedčujú Koleniča ako spisovateľa kritikou voľne priradeného k barbarskej generácii. Nielenže napĺňa tézy „manifestu barbarov“, najmä heslo „*nikam nepatriť*“ (Manifest barbarskej generácie, 1993, s. 12), ale aj doslovne vytvára barbarský svet, „*svet mimo hraníc kultúry, do ktorého sa interpolujú predstavy o prirodzenosti*“ (Lotman, 1994, s. 17).

Prelomový význam v tvorivom vývine autora aj priaznivejšiu odozvu kritiky si vyslúžila až novela *Ako z cigariet dym* (1996), v ktorej Kolenič uplatnil ornamentálnu inverznú naráciu známu z poviedky

Porušenie raja z rovnomenného poviedkového súboru (1993). Dej tejto novely je situovaný do bližšie neurčeného prostredia aktuálnej prítomnosti, ktorá nesie znaky súdobých spoločenských premien (mafáni, policajti, podnikatelia, masážny salón). Sentimentálnym rozprávaním autor mení tvrdú realitu na prijateľnejšiu literárnu fikciu. Inverzným slovosledom, archaizmami a deminutívami modeluje prítlačlivú rozprávačskú manieru, ktorá pripomína hrabalovské pábění a faulknerovské mýtické rozprávanie. Hodnota tejto knihy nie je v tom „*čo hovorí, ale skôr v tom ako to hovorí*“ (Darovec, 1997, s. 23).

Protagonistom novely je Marcel, ktorý sa stáva outsiderom až v dôsledku životných okolností. Je správcom starinárstva, v ktorom sa nachádza vchod do ilegálneho verejného domu. Zápleтка príbehu je pomerne triviálna, vytvára ju neúmyselná zámena vzácneho originálu obrazu za jeho falzifikát. Podozrenie z tejto zámeny vysúva protagonistu do pozície outsidera/ štvanca, ktorého nechá majiteľ starinárstva Štolc prenasledovať. Marcelov únik je v konečnom dôsledku hľadaním, ktoré odкрýva druhý významový plán novely, ktorý tvorí vzťahová línia. Protagonista prechováva vzťah k dvom ženám súčasne. Éterická Anna Mária a živelná Perla Ružinovská alias Džekina zosobňujú dva aspekty ženského univerza. Kým Anna Mária reprezentuje duchovný ideál, Džekina predstavuje ženu – vamp, nebezpečnú, temnú fyzickú bytosť, vsadenú tajomných súradníc vlastnej existencie (porovnaj: Vlnka, 1997, s. 120-122). Pomer Marcela s Džekinou je pestovaný „*s najväčším vypätím síl až k poblteniu všetkých ostatných zúujmov*“ (Freud, 1969, s. 268). Annu Máriu môžeme chápať ako ideálnu predstavu, ku ktorej sa Marcel pokúša osobnostne priblížiť. Substanciálna jednota tela a duše sa delí medzi tieto ženy rovnakým dielom. Autor stvárňuje reziduálny obraz ženskosti, ktorý prilieha k štýlu ornamentálnej narácie. Predobraz takéhoto ambivalentného zobrazovania ženy Kolenič nachádza pravdepodobne v tvorbe slovenských expresionistov, možno práve v diele Jána Hrušovského *Muž s protézou* (1925). Jeho inšpiračná preferencia nie je vôbec individuálna, súvisí s návratom mladej ponovembrovej generácie k avantgardám, s hľadaním nových ciest a odvahou experimentovať.

Je zrejmé, že téma outsiderstva je v novele *Ako s cigariet dym spracovaná* len okrajovo. Objavuje sa ako jeden zo sprievodných znakov vzťahu Marcela k nedosiahnuteľnému ženskému ideálu. Koleničovi však umožňuje prezentovať svojráznu koncepciu outsiderstva, ktoré sa úzko spája s osobnou nezávislosťou: „*Cesta k pokoju najbláždenejšiemu vyznačená je snahou o utíšenie žiadzde spontánnej a svetom vykázaný človek jedine je slobodný*“ (Kolenič, 1996, s. 94).

Oveľa výraznejšiu pozornosť tematizácii života spoločenských outsiderov nachádzame v nasledujúcej novele *Jeden úsmev stačí* (1999). Manifestuje sa v nej outsiderom vlastná neochota akceptovať spoločenské pravidlá a ignorancia usporiadaných medziľudských vzťahov. Nositeľom tohto postoja je protagonista Noro Vonke. Predstavuje typ outsidera – svojhlavého dandyho. Je dôsledným skeptikom. Nič neočakáva od života, na ktorý hľadá z diaľky „*svojho osamelého osudu, ľahostajným zrakom ironického kritika*“ (Breiský, 1993, s. 8). Svojím životom naplňa Laforgueho krédo mať „*ďaleko od typickej duše*“ – *loin d'âme typique*. Vonke je životnými škrabancami poznačený spoločenský vydedenec aj skúsený búrlivák, ktorý sa ocitol v zložitej životnej etape po rozpade manželstva a strate zamestnania. V okamihu, keď sa zdá, že dosiahne úplné stroskotanie, vstúpi do jeho života osudová žena, s ktorou prežije dramatický vzťah (porovnaj: Vlnka, 1999, s. 112-113). Kolenič si pri vytváraní Vonkeho osudovej ženy podobne ako francúzsky výkladový slovník Petit Larousse vystačil so stručnou definíciou *la femme fatale* a stvárnil ženu, „*ktorá neodolateľne pritahuje*“. Jela je štylizovaná do pozície tajomnej extravagantnej ženy so záhadnou minulosťou. Koná iracionálne, jej živelné reakcie privádzajú okolie do rozpakov. Tiež je spoločenskou outsiderkou, predstavuje ženský variant dandyizmu, je to hedonička, ktorá „*si pripravuje rafinované osobné pôžitky*“ (Breiský, 1993, s. 10).

Vonke má už podstatne bližšie, než jeho predchodcovia v Koleničovej próze, k intelektuálnemu typu outsidera, ktorý sa tentoraz zrodil vo víre spoločenskej transformácie. Rozhodne nepatrí k vyprahnutým bytosťam. Nie je zdegenerovaným členom kriminálnej spodiny, odporným zvrhlíkom, ani prázdny opilcom pospevujúcim si „*t'at'at'*“. Naopak: „*jeho pravdy, výrazy a skutky sú také osobité, že ich každý považuje*

za duchaplné“ (Breiský, 1993, s. 8). Potvrzuje to charakteristika jeho partnerky Jely: „Máš hlboko do srdca, to je úžasné, nádborné. Vždy som sa chcela stretnúť s takým človekom. Ale žiť sa s tebou nedá“ (Kolenič, 1999, s. 56). Na rozdiel od neho, Jela reprezentuje typ outsidera, aký Kolenič stvárňoval v 1. polovici 90. rokov. Je vnútorne rozvrátenou osobnosťou, zmietajúcou sa v kontradikciách: „Je mi jedno, či by som mala žiť hoci aj z jednobrbou ťavou, keby vedela rozprávať. Mne ide o to, aby ma mal niekto rád. Všetko ostatné je bezvýznamné“ (Kolenič, 1999, s. 95). Poznanie tejto ženy je nulové a nulová je aj perspektíva vzťahu s ňou. V postave Jely autor realizuje staré gestá úzkostlivého pesimizmu a radikálnej skepsy. Ničivé samovražedné myšlienky sa v jej prípade ponúkali ako relevantné riešenie: „Vyskočila. Necítila váhu svojho tela, len úžasnú voľnosť, závatný pocit vyslobodenia. Mier! Nikto ju už nevidel. Vzlietla, svätá“ (Kolenič, 1999, s. 120).

3 Outsideri kriminálneho a intelektuálneho typu v premenách a kontexte

Podľa Richarda Rortyho jestvujú dva druhy autorov. Metafyzici, ktorí nepochybujú o sebe a zmysle vlastného poslania a života. A ironici, ktorých konzervatívna spoločnosť alebo konformná väčšina odsúva na svoj okraj (pozri: Rorty, 1995, s. 89-107). Niektorí spisovatelia z generácie 56, či prozaici menej výrazných generácií, debutujúci počas normalizácie a perestrojky, vo svojej tvorbe nezriedka tematizovali tento životný údel. Autoštylizácia do úlohy spoločenského outsidera v literárnom diele bola veľmi produktívna. Postava outsidera, neuznaného génia, inteligentného čudáka vtedy poskytovala dostatočné alibi na slobodné vyjadrenie názoru k spoločensky háklivým otázkam. Mitánov Ivan Mráz z novely *Patagónia*, Slobodov filmový scenárista z románu *Rozum*, Hlatkého Jaroslav Sutner z prózy *História vecí*, Juščákov Jozef Lompa zvaný Čľopo z novely *V očiach soľ*, a im podobní, stelesnili typ produktívneho outsidera, ktorý predstavoval „*individuum nadpriemerne citlivé a vnímavé*“ (Mederová, 1989, s. 39) a o to viac osamotené. Na tohto produktívneho outsidera výraznejšie nadviazali mladí prozaici až v druhej polovici 90. rokov. Kým v tematickej výstavbe diel autorov mladej generácie sa po roku 1989 presadzovali skôr antihrdinovia, outsideri kriminálneho typu, ktorým kraľoval Rácz z Pišťankovho románu *Rivers of Babylon*, v prózach Ballu alebo Petra Macsovszkého už nachádzame postavy outsiderov intelektuálneho typu, ktorí sa oddeľujú od spoločenského priemeru nadpriemerným myslením, senzibilitou a kreativitou. Dostalo sa im vzdelania a majú neobmedzené možnosti. Napriek tomu odmietajú šance a heroizujú svoju výnimočnosť. Trpia adaptačným komplexom, nevedia alebo nechcú sa zaradiť. Ich odlišnosť je mierou nedostatkov a duchovnej skazenosti spoločnosti.

Prozaická tvorba Ivana Koleniča zachytáva tento trend v plnej miere. V jeho prózach z 1. polovice 90. rokov dominuje outsider kriminálneho typu: vrah Jaro Varga z novely *Mlčat'* či sériový vrah z poviedky *Psycho* (Porušenie raja). Postupne ho však strieda outsider par excellence z poviedok *Diletant I* a *Diletant II*, ktorý je zjavne inšpirovaný produktívnym typom outsidera prózy 70. a 80. rokov. Na rozdiel od Mitánových, Slobodových alebo povedzme Hlatkého outsiderov však stráca vlastné opodstatnenie a spoločensko-kritický rádius. Stáva sa kontraproduktívnou postavou, ktorá poukazuje na redundantnosť podobných jednotlivcov v spoločenskej štruktúre. Až napokon – v 2. druhej polovici 90. rokov – strácajú Koleničovi protagonistí spoločenskú nebezpečnosť, autor vytvára postavy „civilizovanejších“ outsiderov, ktorí, ak sú nebezpeční, tak najmä pre seba.

Literatúra

BABIN, Pierre: *Sigmund Freud tragédia nepochopenia*. Bratislava : Slovart, 1994. 144 s. ISBN 80-7145-120-7

BANČEJ, Maroš: *Psy mlčia a karavána zablúdila* (Kolenič, Ivan: *Mlčat'*). *Dotyky*, roč. 4, 1992, č. 8, s. 20.

BARBORÍK, Vladimír: *Prózy snaživého rebela* (Kolenič, Ivan: *Porušenie raja*). *Dotyky*, roč. 6, 1994, č. 1, s. 42.

BREISKY, Arthur: *Kvintisence dandysmu*. Brno, Zvláštní vydání, 1993. 51 s. ISBN 80-85436-17-5

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

ČÚZY, Ladislav – DAROVEC, Peter – HOCHÉL, Igor – KÁKOŠOVÁ, Zuzana: *Panoráma slovenskej literatúry III*. Bratislava : Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2006. 171 s. ISBN 80-10-00846-X

DAROVEC, Peter: Význam ornamentu (Kolenič, Ivan: Ako z cigariet dym). *Dotyky*, roč. 9, 1997, č. 1, s. 23.

FREUD, Sigmund: *Vybrané spisy II. – III. Tři pojednání o teorii sexuality*. Praha : Avicenum a Universe, 1969. 479 s. ISBN 80-201-0226-4

CHROBÁKOVÁ, Stanislava: Koleničova koleda (Kolenič, Ivan: Mlčať). *Dotyky*, roč. 4, 1992, č. 8, s. 20.

KOLENIČ, Ivan: *Mlčať*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992. 117 s. ISBN 80-220-0189-9

KOLENIČ, Ivan: *Porušenie raja*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993. 146 s. ISBN 80-220-0476-6

KOLENIČ, Ivan: *Ako z cigariet dym*. Bratislava : Litera, 1996. 127 s. ISBN 80-854-5272-3

KOLENIČ, Ivan: *Jeden úsmev stačí*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1999. 120 s. ISBN 80-220-0967-9

LIPOVETSKY, Gilles: *Třetí žena. Neměnnost a proměny ženství*. Praha : Prostor, 2000. 287 s. ISBN 80-7260-030-3

LOTMAN, M. Jurij: *Text a kultúra*. Bratislava : Archa, 1994. 99 s. ISBN 80-7115-066-5

MADEROVÁ, Ivica: Próza písaná potichučky, hovoriaca nahlas (Juščák, Peter: V očiach soľ). *Dotyky*, roč. 1, 1989, č. 9, s. 38.

Manifest barbárskej generácie. In: ZBRUŽ, Kamil: *Spitý imidž. Magazín pre dolných 10000*. Levice : L. C. A., 1993. 29 s. ISBN 80-9011-462-8

MINÁR, Pavol: Smrť subjektu po slovensky (Kolenič, Ivan: Mlčať). *Dotyky*, roč. 4, 1992, č. 8, s. 20-21.

MITANA, Dušan: *Patagónia*. Bratislava : Hevi, 1994. 82 s. ISBN 80-8551-829-5

RORTY, Richard: Púť pragmatizmu. V: ECO, Umberto – RORTY, Richard – CULLER, Jonathan – BROOKE-ROSEOVÁ, Christine: *Interpretácia a nadinterpretácia*. Bratislava : Archa, 1995, s. 89-107. ISBN 80-7115-080-0.

SIROVÁTKA, Oldřich: *Literatúra na okraji*. Praha : Československý spisovateľ, 1990. 104 s. ISBN 80-202-0122-X

SLOBODA, Rudolf: *Rozum*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1982. 263 s. ISBN 80-2200-254-2

VILIKOVSKÝ, Pavel: Na nádvorí je počut' krik (Kolenič, Ivan: Mlčať). *Dotyky*, roč. 4, 1992, č. 8, s. 21.

VLNKA, Jaroslav: Posun z nadíru tvorby (Kolenič, Ivan: Ako z cigariet dym). *Slovenské pohľady*, roč. IV + 113, 1997, č. 3, s. 120-122.

VLNKA, Jaroslav: Úskalia deštrukcie, lásky stroskotancov (Kolenič, Ivan: Jeden úsmev stačí). *Literika*, roč. IV, 1999, č. 4, s. 112-113.

OUTSIDERSTVO AKO VOĽBA V SÚČASNEJ SLOVENSKEJ PRÓZE

Gabriela Mihalková

Fakulta humanitných a prírodných vied Prešovskej univerzity v Prešove, Slovenská republika

Abstract:

This article presents our view of using the theme of outsiders in Slovak literature especially in the novels by Rudolf Sloboda and Marius Kopcsay. The authors of this article considers the literature figure of outsider very productive for creation and she analyses the phenomenon of outsider like physical, psychical and place difference.

Fenomén outsiderstva je možné analyzovať v rôznych rovinách: v kultúrnej i vnútrotextovej, z hľadiska autora alebo postavy, v tematickej či problémovej časti narácie.

Outsiderstvo autora umeleckej literatúry. Preferovanie multimediálnej prezentácie (teória V. Flussera o presadzovaní sa technických obrazov) posúva literatúru v rámci kultúry do okrajovej pozície. „Pre spisovateľa je jedinou voľbou outsiderstvo“ (Bilý, 2006, s. 12) a túto tézu naplňal už mesianistický básnik Samo Bohdan Hroboň svojím životom na samote rovnako ako dnes Erik Jakub Groch, ešte dôslednejšou formou vzdialenia sa Peter Bilý alebo menej manifestačne Rudolf Sloboda. Často tu ide či išlo o vynútené outsiderstvo dobou, existenčnými podmienkami, sociálnym, národným, národnostným zaradením. Dobrovoľné outsiderstvo spisovateľa je jeho realizovanou duchovnou potrebou, toto gesto odchodu, úniku je prejavom nesúhlasu, protestu, reflexiou neznesiteľnosti, neriešiteľnosti situácie. Outsiderská autorská štylizácia sa zvyčajne transformuje aj do literatúry, dokladom môže byť pasáž z rozhovoru s Dušanom Mitanom: „Vaše postavy sú často outsideri, prečo? Lebo aj ja sa cítim ako outsider.“ (Mitana, 1998, s. 74)

Predmetom tohto príspevku bude **outsiderstvo ako vnútrotextová charakteristika postavy**.

Outsiderstvo, tak ako každé vybočenie, predstavuje pre literatúru produktívny problém. Kým v 19. storočí a v 1. polovici 20. storočia bolo outsiderstvo pociťované ako existencionálne, závažné, a teda veľkolepé, exkluzívne, situované vysoko, v súčasnej literatúre je nízko, v banalite, každodennosti a je zdrojom frustrácie, spôsobované nemohúcnosťou, neflexibilitnosťou postavy. Protagonisti próz Máriusa Kopcsaya aj Rudolfa Slobodu (lebo o nich bude predovšetkým reč) zlyhávajú vo svojej role manžela, otca, živateľa rodiny, a tým sa ocitajú v izolácii.

Outsiderstvo naplňuje priestorová, národná, sociálna či vnútorná izolácia postavy voči väčšinovému spoločenstvu.

Kým národné či národnostné outsiderstvo je vždy vnímané ako vnútené, nedobrovoľné a všetko úsilie sa vynakladá na jeho prekonanie, v ostatných realizáciách outsiderstva možno okrem vynútenej formy identifikovať aj slobodné situovanie postavy do tejto pozície.

Protagonista – outsider je ten, kto nemá nádej na úspech. (Ivanová-Šalingová, 1993, s. 620) Zlyhávanie postavy v dielach R. Slobodu a M. Kopcsaya sa uskutočňuje v sfére pracovnej, sociálnej i osobnej.

Outsiderstvo v snahe o uplatnenie sa, v pracovnej oblasti. Postavy outsiderov vystihuje snaha získať uznanie, rešpekt a následné strokotávanie, vylúčenie, izolácia, čo platí pre Slobodovho Urbana Chromého v *Narcise*, Daniela v *Britve*, filmového scenáristu v *Rozume* či gazdu v *Krvi*, aj pre Kopcsayove mužské postavy zo *Zbytočného života* a z *Domova*.

Postava spisovateľa je postavou outsidera, také sú Slobodove postavy, Kopcsayov „podnikateľ s písmenkami“ Mucha, Dušan Jonáš z Mitanovho *Zjavenia*, Sebastián Tortúry z *Klebetrománu* D. Fulmekovej a P. Macsovszkého. Písanie nepokladá majorita za regulárny spôsob obživy. Pracovné

postavenie literáta, žurnalistu je nestále, mimo pravidelnosti a istôt trvalého zamestnania („*Pokúsím sa zabudnúť na to žurnalistické inferno, v ktorom som sa tu celé roky plahočil.*“, Macsovszky – Fulmeková, 2004, s. 213).

Neuznanie societou sa spája s pocitom zbytočnosti (Kopcsay, 2005, s. 103) a s trvalým finančným deficitom. Neuspokojivé hmotné zabezpečenie je silný stresujúci faktor pre postavy („*som predmetom zúrivých útokov celej rodiny, ktoré sa zmiernia, keď donesiem peniaze*“, Sloboda, 2002a, s. 130). Sebauplatnenie sa úzko prepája s priestorom rodiny. Nefungujúce vzťahy v rodine kopírujú neúspešnosť v pracovnej oblasti: „*Pokúsil sa dokončiť prácu ešte včera večer, ale opäť zaspal, len čo manželke vytkol, že vždy večer zaspi a nie je s ňou nijaká zábava.*“ (Kopcsay, 2005, s. 52)

Sociálne outsiderstvo postavy. Sociálne vyčleňovanie postáv v slovenskej literatúre sa stalo opäť príznačným po roku 1989, keď oficiálne prestali byť všetci rovní a v prózach sa objavili postavy z najnižších vrstiev, iniciačný román s týmto druhom outsiderstva predstavuje Pišťankov *Rivers of Babylon*. Sem treba zaradiť aj prezentáciu outsiderstva sociálnych skupín (napr. minoritné skupiny ezoterikov, literátov, bohémov v *Klebetrománe* P. Macsovszkého a D. Fulmekovej).

V románoch R. Slobodu vzťahy medzi najbližšími postavami, rodinné pomery vystihuje izolovanosť namiesto najužších zväzkov, opustenosť namiesto spoločenstva, outsiderstvo namiesto spolupráce („*V domácnosti som známy ako surovec. (...) A nie a nie zlepšiť pomery. Každodenné sváry a nedorozumenia, blázninec, hystéria, ponižovanie, rátanie, vzdychanie, obmedzenosť, primitivizmus, žrúťstvo*“, Sloboda, 2002a, s. 13).

Manželstvo znamená povinnosť starať sa o ženu, dieťa a zároveň produkuje pochybnosti o zvládnutí tejto úlohy. Napätá atmosféra v rodine vyčerpáva („*ranný rodinný burhaj – na to si nezvyknem ani do smrti*“, Sloboda, 2002a, s. 165) a ani budúcnosť nepredikuje zlepšenie: „*O dva – tri roky už nebudem mať toľko energie, aby som zniesol rodinný hluk v meste u svokrovcov.*“ (Sloboda, 2002a, s. 159) O desať rokov neskôr (v románe *Rozum*) Slobodova putujúca postava už žije trvalo v azyle (či izolácii) Novej Vsi.

Priestorová izolácia sa tvaruje často ako vynútená, príkladom je príbeh Robinsona Crusoa, no nie vždy sa formuje skrz absolútne odčlenenie a zvyčajne nejde o vnútené outsiderstvo, ale o želané tak, ako v prípade Slobodových hrdinov odst'ahovanie z centra, z Bratislavy a bývanie v Devínskej Novej Vsi. No život v uzavretom dedinskom priestore (v azyle) skrýva v sebe i zdroj sporu, keď sa z dediny stáva mestská periféria, lebo „*Dedina... vie pohltiť každého hlupáka*“ (Sloboda, 1991, s. 257). Devínska Nová Ves sa prirovnáva k Tróji, k bojisku starousadlíkov s príst'ahovalcami. Román *Krv* mal najprv názov *Iliada* bez bohov, ktorý výraznejšie ukazoval na (márny) boj jedinca s okolím (podrobnejšie Mihalková, 2007, s. 36-39).

V knihe M. Kopcsaya *Domov* sa modeluje opačná situácia vynúteného priestorového outsiderstva Muchu po prest'ahovaní z okraja do centra Bratislavy: „*Nemáš ani len domov, nie si doma vo svojom byte, ale ani vo svojom meste, ani v krajine, v ktorej žiješ.*“ (Kopcsay, 2005, s. 208). Iné riešenie priestorového vyčlenenia ponúka *Vzbura anjelov* Petra Bilého v prestupoch, zakúšaní vzd'alovania sa, vzdialenia sa protagonistu Petra.

Pre postavu podstatné zmierenie, vytvorenie pokojného prostredia sa nenaplní. Konanie protagonistu naopak podnecuje negatívne emócie, lebo jeho snaha o zmenu pomerov poznačuje v prípade R. Slobodu nezmieriteľnosť, nemiernosť (aj vo výraze), irónia: „*odpustil som väčším sviniam, ako sú svine z môjho pribuzenstva*“ (Sloboda, 2002a, s. 277) a prípade Muchu jeho neschopnosť niečo zmeniť, bezmocnosť (čo vyjadruje jeho transformácia na obal).

Societu nepotrebuje ani Slobodov („*Darmo nám bude niekto sugerovať, že človek je tvor spoločenský, nakoniec sme predsa len egoisti a musíme mať najradšej sami seba.*“, Sloboda, 1991, s. 6), ani Kopcsayov hrdina („*Vojst' do domu nepozorovaný, s nikým sa nerozprávaj, nikoho nestretnúť.*“, Kopcsay, 2005, s. 106). Absencia dialógu („*od detstva trpel nedostatkom komunikácie s ľuďmi*“, Sloboda, 1991, s.156) potvrdzuje nedostatočnosť socializácie (o ktorú už protagonista *Krvi* nestojí „*Tí druhí sú pre nás iba prostriedkom na potvrdenie svojho ega*“, Sloboda, 1991, s. 119).

Nekomunikatívny postavy, ktorú charakterizuje nedôvera, strach, trauma a vzdor, izolovanosť, pocity podmienené prítomnosťou totalitného i kapitalistického režimu sa prenášajú do zamerania na seba. V Slobodových prózach sa negeneruje dialóg, ale hovorí cez sny, vízie v Narcise, cez intelektuálne, monologické pasáže v Rozume a cez filozofické tézy, citáty v Jeseni. Pokusy hrdinu nájsť vhodnú komunikačnú platformu s inými postavami zlyhávajú. V debute kvôli narcizmu postavy neschopnej vystúpiť zo seba, v Jeseni kvôli rezignácii hrdinu. V Rozume aktívnu účasť na diskusiách poznačuje postoj narátora (totožný s Kopcsayovym), ktorý ich pokladá za bezcenné a hlúpe.

Vzťah hrdinu a ženy („*me len dva smutné tiene, čo sa každý večer stretávajú v tomto neutešenom, chátrajúcom byte...*“; Macsovszky – Fulmeková, 2004, s. 212) nevystihuje dialóg (znak partnerstva), ale reflexia, opis, komentár kvôli prevahe mužského prvku v narácii. Postava muža potrebuje predovšetkým definovať svoju identitu a vo vzťahu sa snaží dosiahnuť sám seba. Rozprávač Slobodovho Narcisu má nádej, ilúzie, v Britve zväzda zápas o ich naplnenie (agresivitou), no subalterná pozícia manželky v Jeseni značí definitívne nereálnosť uspokojivej komunikácie vo vzťahu.

Choroby, nervozita, surovosť, agresivnosť narušujú manželstvo hrdinu, ktorý prehráva boj so sebou. Mužská postava si len bezmocne kladie otázku „*či vlastne ešte žije so svojou ženou alebo už nie*“ (Kopcsay, 2005, s. 68).

Vnútorne prežívanie outsiderstva. Vnútorne outsiderstvo sa v súčasnej literatúre vyskytuje najčastejšie a vyplýva z neprispôsobivosti postáv. Protagonisti próz Máriusa Kopcsaya (*Zbytočný život*, *Domov*) alebo Rudolfa Slobodu (*Rozum*, *Krv*, *Jeseň*) sa stávajú outsidermi v každodennosti, ktorú nedokážu (nechcú) akceptovať.

Nezvládnutá pracovná a sociálna realizácia postáv spôsobuje nutkavé úvahy o úniku do času detstva v prípade Kopcsayovho Muchu alebo v prípade postáv R. Slobodu do predstáv o samovražde. Zranený narcizmus sa prejaví v hneve alebo depresii, v románoch sú odskúšané obe cesty.

Kríza ja (pocit vlastnej nehodnoty – vytváranie negatívnej identity) vedie postavu k psychosociálnemu moratóriu (odchod, spánok) ako odkladu riešenia problémov. Túto stratégiu používajú postavy M. Kopcsaya v poviedkach *Zbytočný život* (podľa I. Taranenkovej, 2007, s. 14: „Únikom z toho marazmu sa pre protagonistov stávajú sny... a bezčasie detstva.“). Odlišnosť hlavného protagonistu od ostatných postáv románu *Domov* prezentuje Kopcsay cez Muchovu nespavosť, ktorá je prejavom „*života bez života. Ved' to sám musíš cítiť, aký si vykokorený. Si odtrhnutý od prírody, od náboženstva, od kultúry, od svojich predkov, od potomkov, od všetkých zdrojov sily a energie.*“ (Kopcsay, 2005, s. 208).

Vydelenie postavy outsidera sa navonok manifestuje prostredníctvom jej nezvyčajného chorobopisu (postavy alkoholika, hypochondra) a jej fyziognómie. Slobodova postava sa sama v sebe, sama seba uzavrie („*rád som unikol a mizol, skryl sa.*“, „*schúlím svoje chudé telo do kľbka*“, Sloboda, 1996, s. 10) a opačnou stavbou postavy, jej tučnosťou, dosahuje Kopcsay ten istý efekt vyčlenenia („*neznesie pohľad na svoje telo, čoraz tučnejšie a škaredšie, krčiace a súveriace sa pod ťarchou života, pripravené zradit' svojho majiteľa a riadnych dávkach utrpenia ukončiť jeho existenciu.*“, Kopcsay, 2005, s. 66).

Outsider obyčajne disponuje skúsenosťou s pocitom bezpečia, začlenenia sa, no je to skúsenosť minulá a nenávratná (zakotvená napríklad v čase detstva).

Slobodov hrdina už v úvode románu *Rozum* musí odísť z azylu (z nemocnice: „*Nechcelo sa mi. Znova budem musieť žiť a pracovať a jedovať sa s rodinou.*“, Sloboda, 2002b, s. 7) a vytrhnutie z izolácie vníma ako trest a bude i naďalej vyhľadávať samotu (teda pokoj v chcenom sociálnom outsiderstve).

Podobnou anabázou prechádza Mucha, ktorý nedobrovoľne opúšťa domov (azyl, istotu) a sťahuje sa (trest). Neustále únikové tendencie Kopcsayovej postavy („*Radšej prežije celý život mimo spoločnosti, bez ambícií, bez peňazí, bez telefónu a bez kultúry, povedzme v plechovej búde na záhrade.*“, Kopcsay, 2005, s. 56) rovnako i Slobodových postáv nie sú realizované a v oboch prípadoch vyúsťujú úvahy protagonistov do pocitu prázdnoty. V Slobodovom príbehu sa tento pocit naplnia v predstave samovraždy („*Takže samovraždu nemožno vysvetľovať ako strach pred budúcnosťou alebo bolesťou, či dokonca ako strach pred smrťou, ale ako*

pokus o skrátene neznesiteľného stavu prázdnoty.“ (Sloboda, 2002b, s. 304) a v Kopcsayovom príbehu sa vyprázdnenosť zhmotňuje v premene Muchu na prázdny obal. Dezintegrácia Muchovej osobnosti postupuje od vedomých pocitov zbytočnosti k dialógom so záhrobným hlasom až po úplne duševné vyprázdnenie: „*jeho zvyšok bez podstaty, bez života, ktorý bol dlhodobo požičaný... Mucha bez duše... teda len akýsi Muchov obal.*“ (Kopcsay, 2005, s. 212).

Vyradenosť a snaha začleniť sa sa v Slobodovej tvorbe transformuje do blúdnenia v myšlienkovvej, morálnej, estetickej, noetickej oblasti (pričom výrazom tápania je hodnotová ambivalentnosť – nehierarchizovanosť, ustavičné ironické prevracanie vysokého do sféry nízkeho) a v prípade Kopcsayovej postavy do neustáleho presúvania sa (z jedného zamestnania do druhého, z jedného ubytovania do iného). Cieľom blúdnenia (hľadania) je (s)pokoj(nosť), čo dá dosiahnuť len vzdialením sa od stresujúcich (a často neriešiteľných) faktorov (manželských alebo pracovných).

Silná potreba postáv obrany pred svetom vyúsťuje do úniku, izolácie (prostredníctvom krajných možností: samovraždou, alkoholom /deštruktívne zacielenie/ či uzavretím sa do seba, alebo napríklad do liečebne /konštruktívne/). Únik sa nekoná cez depresie a choroby (ako to tvrdí v štúdiu J. Goszczyńska, 1996, s. 30), lebo tie nie sú ovplyvniteľné, navoditeľné postavou.

Pochybnosti o efektívnosti vlastných aktivít podporené kritikou pracovného i rodinného okolia vyúsťujú do viet: „*Som zabitý človek.*“ (Sloboda, 2002b, s. 304) či „*On vlastne nedokáže žiť.*“ (Kopcsay, 2005, s. 192).

Outsiderstvo ako východisková situácia postavy je hodnotené na začiatku prózy spravidla problémovo. Bez idealizácie, bez hrdinstva sa postava pokúša realizovať svoju túžbu zaradiť sa, začleniť sa, niekam patriť, čo vedie v závere príbehu k negácii alebo (a to oveľa častejšie) potvrdeniu outsiderstva. Modelový príklad pozitívneho zavŕšenia cesty k začleneniu je v rozprávke (napr. svadbou), záverečné začlenenie nemusí byť vždy „rozprávkovým“ vyriešením problému, môže sa stať sporným, diskutabilným (prípád Dona Quijota).

Súčasná slovenská próza sa väčšinou končí pochopením neúspešnosti doterajších snáh protagonistu o prekonanie pozície outsidera, napriek tomu ostáva túžba: „*Niekde sa človek musí zakoreniť, ostať tam, vydržať a odísť až úplne nakoniec...*“ (Kopcsay, 2005, s. 221) a jej vyjadrením je pokus o zlom uskutočnený ako odchod, útek či návrat (k sebe) k východiskovej situácii, napr.: návrat Slobodovho Narcisa z Ostravy či rozhodnutie Sebastiána Tortúryho („*Vrátim sa do rodného mesta a skúsím začať nový život.*“ Macsovszky – Fulmeková, 2004, s. 213), zaspanie Muchu v Domove, zmiznutie gazdu v Krvi, teda (priestorový) presun znamená nádej, príležitosť prekonať outsiderstvo.

Literatúra

BILÝ, Peter. 2006. Pre spisovateľa je jedinou voľbou outsiderstvo. In: *Knižná revue*, 4. 1. 2006, č. 1, s. 12.

GOSZCZYŃSKA, Joanna. 1996. Šialenstvo v „Rozume“. In: *RAK*, 1996, č. 3, s. 28-31.

IVANOVÁ-ŠALINGOVÁ, Mária. 1993. *Vreckový slovník cudzích slov*. Bratislava : KNIHA – SPOLOČNÍK, 1993. 848 s. ISBN 80-901160-2-7

KOPCSAY, Mária. 2005. *Domov*. Levice : Koloman Kertész Bagala, 2005. 221 s. ISBN 80-89129-67-6

MACSOVSZKY, Peter – FULMEKOVÁ, Denisa. 2004. *Klebetromán*. Bratislava : Kalligram, 2004. 232 s. ISBN 80-7149-705-3

MIHALKOVÁ, Gabriela. 2007. Priestor mesta v tvorbe Rudolfa Slobodu. In: *RAK*, 2007, č. 6, s. 36-39.

MITANA, Dušan. 1998. *Pocity pouličného našinca*. Bratislava : DILEMA, 1998. 165 s. ISBN 80-968029-0-9

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

SLOBODA, Rudolf. 1991. *Krv*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991. 343 s. ISBN 80-2200-329-8

SLOBODA, Rudolf. 1996. *Pamäti*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996. 143 s. ISBN 80-2200-693-9

SLOBODA, Rudolf. 2002a. *Láska*. Bratislava : Slovart, 2002. 311 s. ISBN 80-7145-609-8

SLOBODA, Rudolf. 2002b. *Rozzum*. Bratislava : Slovart, 2002. 304 s. ISBN 80-7145-655-1

TARANENKOVÁ, Ivana. 2007. Banalita outsiderstva. In: *Knihy a spoločnosť*, 2007, č. 1, s. 14.

SVOBODA JAKO ZÁKLADNÍ HODNOTA V TEXTECH VĚRY NOSKOVÉ

Radomil Novák

Pedagogická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Česká republika

Abstract:

The paper deals with the freedom as a basic value of Vera Noskova's novels "Bereme, co je" and "Obsazeno". The main heroine is an outsider, she can not conform to the conception of life presented by her mother and the idea of what she should do and should not do. The social conditions of the 50th and 60th (in the first novel) and the 70th of 20th century (in the second novel) are unacceptable for inadaptable and freely thinking personalities. The heroine grows into an esprit fort. However, people like her are determined to become outsiders because of the world possessed by totalitarian ideology.

*„Má-li být nějaká bytost zodpovědná za své konání, tedy přičetná, musí být svobodná.“
Arthur Schopenhauer*

Obecné filozofické úvahy o svobodě člověka se většinou pojí s mnoha dalšími otázkami, na něž není lehké najít jednoznačnou odpověď. Budeme-li spolu s obecným filozofickým pojetím chápat svobodu jako „možnost jednat podle vlastní vůle“ (Blecha, 1995, s. 391) nebo jinak jako „stav bytosti jednající pouze ze své vůle, nezávisle na jakémkoli vnějším donucení“ (Durozoi, 1994, s. 158), pak musíme brát v úvahu i činitele, které tuto svobodu „formují“, a to determinismus (tedy úvahu, zda je lidské jednání předem určeno a čím), morálku, práci, společnost, dějiny, existencialismus (souvislost s vržeností člověka ve světě), rozum a vášně a jejich vzájemné vztahy.

Základní souvislost mezi tím, jakým způsobem člověk přemýšlí, žije, jaké hodnoty vyznává a tím, jak jsou tyto postoje vnímány a hodnoceny v kontextu konkrétní doby, určitých společenských i osobních podmínek budeme zkoumat v románech Věry Noskové. Hodnota svobody se nám při tomto zkoumání jevila jako hodnota základní, jako průsečík, v němž se právě ukazuje střet jedince a společnosti, chování jedince versus požadavky doby, společnosti a rodiny.

Během analýzy a interpretace textů jsme si kladli tyto otázky: Do jaké míry ovlivňují společenské podmínky, podmínky, v nichž jedinec vyrůstá, dospívá, formuje se ve zralou osobnost svobodu člověka a jeho postavení („in“ nebo „out“) ve společnosti? Je jeho outsiderství, neschopnost zařadit se, jistá izolovanost výrazem touhy po svobodě či jejím důsledkem? Jak souvisí svoboda člověka s jeho odpovědností k sobě i druhým? Kdo a co bere člověku svobodu a jakým právem? Znamená outsiderství pro člověka kladnou či zápornou hodnotu?

Věra Nosková se do širšího čtenářského povědomí zapsala svým generačním románem „*Bereme, co je*“^d. Román bychom mohli stručně charakterizovat jako příběh dětství a dospívání, na jehož pozadí

¹ Román byl nominován na cenu Magnesia Litera 2005. Ohlasy čtenářů i příznivé kritiky přinesly románu i její autorce první opravdový úspěch. Nosková ho vydala v roce 2005 nejdříve ve vlastním nakladatelství a v tomtéž roce ve větším nákladu upravený a zkrácený v nakladatelství Abonent ND. Nebyl to však její první spisovatelský počín. V roce 1988 jí Středočeské nakladatelství a knihkupectví vydalo básnickou prvotinu *Inkoustové pádlo* a v roce 1996 Český spisovatel prózu z novinářského prostředí *Ten muž zemře*. Autorka své bohaté životní zkušenosti z období před rokem 1989, kdy vystřídala různá povolání a prostředí, zúročila také v povídkách a fejetonech. Na knihu *Je to husý* (vlastním nákladem v roce 2003) navázala v minulém roce vydáním fejetonů a krátkých textů pod názvem *At' si holky popláčou*. Vtipně a s nadhledem se v nich vyjádřila k některým minulým i současným, vážným i méně vážným věcem (např. reklama, bulvár, esoterismus, léčitelství, sektářství, xenofobie, romantické a akční filmy apod.), kterými jsme v běžném životě obklopeni, manipulováni, je nám sugerována jejich nepostradatelnost či prospěšnost a my se jim s větším či menším úspěchem snažíme čelit. V textech na neostré hranici mezi beletrií a žurnalistikou se zračí novinářská zkušenost (autorka se po roce 1989 věnovala žurnalistice) a nesporný pozorovací talent.

sledujeme spoločenské ovzduší 50. a 60. let 20. storočia, ale také jako drama, v němž se střetává intimita zasvěcování s mnohdy drsnou realitou doby. Ta nepřije málo přizpůsobivým a svobodně myslícím jedincům.

V pokračování zmiňovaného příběhu, v románu *Obsazeno*, se hrdinka ocitá ve velkoměstském chaosu normalizační Prahy a vypořádává se tady nejen s neuspokojivou osobní situací společenského outsidera, ale také s ideologií omezující svobodu a diktující model chování celé společnosti. Dobové poměry ukazuje na mnoha pestrobarevných figurkách, líčí, jak se každá z nich snaží najít své místo na slunci a řeší své postavení ve společnosti různými způsoby: od maximální loajality, prospěchářství až po tichý či vzdorný nesouhlas.

Hlavní hrdinka obou zmiňovaných románů Pavla se outsiderem narodila. Matka, jediná dcera vídeňských Čechů, kteří zareagovali na výzvu prezidenta Beneše, aby se příslušníci českých menšin vrátili budovat po válce vlast, stali se komunisty a zanedlouho jim cesta zpět nebyla umožněna, se v poválečném chaosu provdala za Slováka s vrozenou nezkrotností, fabulační schopností a brzy nálepkou nezodpovědného lháře. Po rozvodu zůstala Pavla v chudých poměrech stísněného strakonického bytu u své matky, babičky a dědy. Od počátku byla považována za jakýsi nevhodný pozůstatek matčiny neuvážené a zaslepené lásky, svou přítomností okolí stále připomínala něco, co se vůbec nemělo stát. Kromě těchto rodinných, intimních událostí zasáhla do Pavlinina dětství také poválečná doba a únorové události: „*Doba, do níž jsem se narodila, byla plná úkladů, falše a strategických lží. Lidé ještě netušili, že nemá smysl plánovat. Že o nich bude rozhodovat někdo jiný.*“ (Nosková, 2005, s. 20)

Klíčovým zážitkem dětství je únos otcem na Slovensko. Tehdy poprvé zažívá spontánní a přirozenou náklonnost blízké osoby, pocit štěstí a svobody: „*Čas byl nekonečný, vysoký a plavý, život se změnil, zezlátl, naplnil obsahem, barvami, dějem. Nadšení se podobalo horečce, blábolilo mi pod čelem, smála jsem se, i když nebylo zrovna čemu. Začíná totiž to pravé. Tušila jsem, že je jakási možné svobodně žít a přijímat svět, a tu to je.*“ (Nosková, 2005, s. 27) Kontrast mezi tímto zážitkem a jeho absolutně neadekvátním hodnocením ze strany matky v Pavle rozpoutává rozporuplné pocity vzbuzující nenávist k matce i rodině, rodí se její utajený vnitřní svět, v němž je, jak říká P. Sartre, totožná se svou svobodou. (Olšovský, 1999, s. 178) Jejím průvodcem je skřítek glosátor, jakési ironické alter ego – „*skeptik, který mi pucuje ego od balastu a probání bičem po pláních mé duše to zvíře Sobělbani*“ (Nosková, 2005, s. 149)

Pavla dochází k poznání, že existuje jakýsi „barevný nekonečný svět, tajemný, vznešený, lahodící oku i duši“, který je jí zapovězen a po němž už bude stále toužit. Svobodu jejího vnitřního světa ji už okolní manipulanti, „počínaje rodiči a konče diktátory“, nemohou vzít. Hrdinka se v dalších osudech už bude stále rozdvíjet mezi trudnou skutečností společenskou i osobní (tady jsou propojeny) a únikem v podobě představ, snů, knih, poezie. Pragmatický postoj jakéhosi tichého vzdoru (odtud také název románu), utajované zoufalství a bezmoc jsou vyhrcovány zásadními otázkami: Kdo má právo brát jiným sny a jakým právem mu je bere? Potažmo je to dotazování na lidskou svobodu a všechny důvody, které ji znemožňují. Je to dotazování i na vlastnosti a metody manipulantů. Hrdinka si je pojmenovává takto: „*Lež, vypjaté emoce, sliby, výbrůžky, očerňování nepřítele, psychologický nátlak*“ (Nosková, 2005, s. 30) Hledání a toužení po svobodě se děje v rovině společenské i osobní, v životě hlavní hrdinky však splývají, vykazují totiž nápadně stejné rysy i metody.

Pavla však zatím nemá možnost volby, protože předpokladem volby podle S. Kierkegaarda je svoboda. (Olšovský, 1999, s. 177) Ve své izolovanosti a osamělosti však nepřestává být citlivou a empatickou osobností, pozorujeme to v retrospektivních vložkách, ve kterých se hrdinka snaží zjistit kořeny nespokojenosti, neúspěchů a následné netolerance, nelásky, agresivnosti svých příbuzných. Jejich pochopením dospívá k úlevnému nadhledu, i když v případě matky je tento nadhled těžko udržitelný, když ji neustále ponižuje a nejčastěji oslovuje „kurvo“.

Sen o svobodě je v hrdinčině dětství konstantní a neměnný, má pro ni životní důležitost, je oporou její křehké psychice, zbraní proti všem protivěm, útočištěm před zoufalstvím, majákem ve tmě: „*Kdo by netoužil po svobodě? Taký jsem ji poznala. Při útěku s tátou. Sem s ní. Svoboda je nade vše.*“ (Nosková, 2005, s.

42) Její svoboda je zatím nejsilněji spjata se vzpomínkou na útěk s otcem na Slovensko, častým opakovaním a opojnými barevnými představami se dostává až do roviny mýtu: „*Odlepjuju se od země, bereme se s tátou za ruce a vzletáme, lebce plachtíme nad městem, nad krajinou s lesy a řekou, nad bradem na skále a faunem mezi kvetoucími keři, zvlněný kraj, neznámá města, v povětrí nás drží vznášivá euforie, plnokrevné štěstí...*“ (Nosková, 2005, s. 50) Touha po otci se stává i touhou po bliženci, touhou po porozumění, sdílení. Do svého otcovnicku, jak říká tajným záznamům adresovaným otci, píše: „*Milý otče, jsem strašně zvědavá na to, jaký jsi. Zjistím to někdy? Matka mi totiž už několikrát vyčetla, že jsem po tobě, prý stejně prolhaná, zákeřná, komediantka, tulačka... Já ale především už o sobě vím, že jsem proměnlivá, nestálá, měním se uvnitř a potřebuju i změny kolem sebe. Věřila jsem půl roku v Boba, ale nějak to ze mě vyprchalo. Nerozumím tomu, nerozumím si. Potřebovala bych s tebou o tom mluvit. Představuju si, že až poznám Tebe, naučím se rozumět i sama sobě.*“ (Nosková, 2005, s. 74-75)

Rozcitlivělost dospívání, první erotické zkušenosti a tápání narážejí na necitlivost jejího okolí, hlavně matky. Nejbližší jsou vnímáni jako cizinci, kteří se nezajímají o její problémy, trápení, touhy, nikdy ji nepohladí, jen ji pozorují, posmívají se a soudí. Její „jinakost“, což znamená neschopnost nechat se sebou jakkoli manipulovat, neschopnost přizpůsobit se normám doby a maloměstské společnosti, odhodit vzdor a pohrdání ji neustále staví do větší samoty, izolace, zoufalství. Ve své rodině a také v širším společenství je na samém okraji zájmu. Iritující rodinné problémy se zintenzivňují přímo úměrně novému poznání a zasvěcování do pravdivé povahy skutečnosti a doby.

Cestu ji otevírá kamarád Míky, katalyzuje její dospívání nejdříve prostřednictvím poezie prokletých básníků a beatníků a také filozofů, později otevřenou kritikou „Velké lži“, tedy poměrů v Rusku i u nás. Utrzuje ji v názoru, že kvalitu života určuje nezávislost a svoboda. Toto „zasvěcení“ a následné prozření je podmíněno už dřívějšími zkušenostmi z obklopující reality, např. návštěvy bývalých vídeňských přátel prarodičů, jejich reakce na poměry u nás. Odlišná životní úroveň vzbuzuje u naší hrdinky pochybnosti, zda komunisty slibované „světlé zítřky“ nejsou pouze plakátovým heslem.

Pavla se tak stává typickým outsiderem nejen v osobní rovině, ve své rodině, kvůli svému otci, ale také ve společnosti, kde se sice chová pragmaticky a „bere, co je“, a to jak v oblasti intimní (ztráta panství s náhodnou známostí), tak i společenské (kamarádky ve Strakoncích): „... *ale bereme, co je, osobnosti s bobatým duševním životem, pevnými postoji, přemýšlivé a bystré bydlí zřejmě v jiných krajinách...*“ (Nosková, 2005, s. 147) Na druhou stranu se netají svým pohrdavým postojem jak ke své rodině, tak ke společnosti a ironicky je glosuje. Osobní je tady velmi úzce spjata se společenským. To, co hrdinku vhání do izolace, má své kořeny v nápadně podobných znacích rodinného i společenského prostředí. Neustále je ohrožována jak její svoboda „vnitřní“, tedy to, co si má myslet, jak má cítit, jaké hodnoty vyznávat, jak se chovat, tak svoboda „vnější“ s ní úzce související, nemůže odjet za otcem, nemůže studovat vysněný obor, nemůže pozvat kamarádku na oběd, nemůže se svobodně rozhodnout. Uvědomuje si však stále, že „*není vyřinutý její život, ale doba*“ (Nosková, 2005, s. 203)

První velká krize hrdinčina dosavadního vývoje přichází ze zprávou o nešťastné smrti otce. Její mýtus odjezdu na Slovensko, touha po otci se hrouť do prázdna, ústí v beznaděj a zoufalství. Cítí se najednou slabá a má strach „*z věčného odmítání a míjení, ze své nenávisti, z jejich lhostejnosti*“ (Nosková, 2005, s. 199) Krize vrcholí odchodem z domova, přijetím práce ve fabrice, věčným hledáním noclehu a spřízněné duše. Připadá si jako prašivý pes, kterého nikdo nechce, cítí posměch svého okolí. Ve fabrice je pro smích, když každou přestávku o samotě čte a podá si přihlášku na vysokou školu, je vysmívána a pro svou domnělou nadřazenost vyloučena z kolektivu a uvržena do izolace: „*Cítím v zádech stovky očí a rozkvétá ve mně vztek. Všichni se tváří, jako by mě neznali, ale jistě sledují každý můj krok. Patřím totiž do kategorie pyšných průšvihářů, k nimž cítí maloměsta odjakživa odpor smíšený s vjasměchem a čekají na jejich konečný držkopád.*“ (Nosková, 2005, s. 216) Ve svém zoufalství někde uvnitř cítí svou pravdu, o kterou ovšem nikdo nestojí. Vyčerpanost a beznaděj nakonec vedou k psychickému zhroucení a hospitalizaci v psychiatrické léčebně. Paradoxně i tady se setkává s nepochopením, když je primárka nakloněna spíše matčině verzi důvodu jejího zhroucení a dozvídá se, že vinou matky zmeškala přijímací zkoušky na vysokou školu v Praze. Další sen o budoucnosti v Praze se rozplývá, zbývá jí jen nutková potřeba navštívit své příbuzné na Slovensku, poznat pravdu, ať je jakákoli.

Mýtus vybájeného slovenského otca dochází svého naplnění v až pohádkovém setkání s babičkou a nevlastními sourozenci. Konečně se dozvídá celou pravdu o svém otci, dopisech, které ji psal a které nikdy nedostala, navštěvuje jeho hrob, prochází stejná místa, cítí jeho blíženectví. Dětský sen se naplnil a další cesta hrdinky vede do Prahy, její idea je začít znovu, s novými lidmi, v novém prostředí, s novými sny a touhami.

Spolu s hrdinkou vstupujeme ve druhém románu *Obsazeno* do pokračování jejího životního příběhu, a to in media res do normalizačních poměrů: „*Normalizace, jak strana a vláda tu svou etapu vývoje nejapně nazvala, má tři úhlavní nepřátele. Zdravý rozum, elementární hrdost a potřebu svobody. Všechny tyto atributy normalnosti jsou teď zraněné a normalizátoři se svými noshledy jdou po jejich krvavé stopě.*“ (Nosková, 2007, s. 8) V jednom krátkém odstavci či glose se autorce daří charakterizovat celou paradoxnost doby. Umí ji následně v drobných dějích propojit se situací i vnitřním světem hlavní postavy.

Pavla i zde představuje typ ženského outsidera, není schopná života v nesvobodě. Intelektem, způsobem chování a myšlením nezapadá ani do kontextu doby, ani k lidem, se kterými se setkává na své nekonečné pouti různými prostředím, podnájmami, zaměstnáními. Její hrdost a nepřizpůsobivost považovaná okolím mnohdy za hloupost ji nedává možnost se z této role vymanit. Pavlino nejbližší okolí často nadřazuje loajalitu k systému a výhody z ní plynoucí nad vlastní názor a slušnost. Hrdinka ho pozoruje, žije v něm, ale vnitřně ho nepřijímá, nerozumí mu, není schopna s ním splynout. Je „chronicky frustrována“ touhou po „normálním“ a přirozeném životě a vztazích. Všude je však shodně s titulem díla „obsazeno“² – jak v milostném životě, tak v zaměstnání či v možnostech najít slušné bydlení.

Odysea neustálého hledání zaměstnání, práce, lásky, porozumění se podobá kolotoči bojů a neúspěchů, zápasu vůle a odhodlání s vysilujícím odmítáním a nouzí. Úzkostné, tísnivé sny, v nichž prožívaná realita nabývá děsivých podob, neukonejší ani návrat domů či vzpomínky na dětství. Život v jiném prostředí a časový odstup jí sice umožňuje větší nadhled nad vlastní minulostí, hodnotí lidi a věci kolem sebe trochu jinak než ve zjitřeném dětství, přesto jí však rodné Strakonice nenabízejí onen bezpečný úkryt, po kterém touží. Matka je stále častěji zdrojem nočních můr než představou laskavého přijetí: „*Zploditelku podpírá jedovatě zelené křeslo, naproti ní mašuruje po zdi Švejk svařené z drátů, záclona jí pod rukama nebezpečně roste a podobá se pavučinám v mé hlavě. Už ti zbejvá jen kriminál, předpověděla mi kdysi na návštěvě v jihočeském bláziinci a podala mi pozvánku na přijímačky na vysokou, které ale už proběhly.*“ (Nosková, 2007, s. 189) Návraty a připomínky dětství jí nutí přehodnocovat současnost i minulost. Perspektivní budoucnost je jí však opět odepřena. Jen víceméně náhodně, na vypůjčené válendě, v cizím pokoji, když se stará o cizí dítě, umí „špehyrkou“ nahlédnout do budoucnosti a tuto malou trhlinu v čase, klidnou a šťastnou chvíli v sobě nese jako příslib nové cesty.

Nic a nikdo jí nemůže vzít její vnitřní svět, touhu snít. Pavla touží nejen po domově, ale především po lásce: „*Šťastná láska, přijď. Uměla bych s tebou čarovat.*“ (Nosková, 2007, s. 180) Veškeré pokusy však končí zklamáním. Útěchou jsou jí knížky, filmy, obrazy a hudba. Jediným věrným průvodcem jí zůstává „vnitřní skřet“ (v minulosti knize „skřítek glosátor“), skeptický a racionální prvek Pavlina ega. Na rozdíl od minulosti knihy však tady vystupuje pomalu a více méně náhodně. Snad proto, že dřívější naivita a ideály, které skřítek nemilosrdně ironizoval, ustoupily více skeptickému myšlení hrdinky.

Při hledání pronájmů a zaměstnání se hlavní postavě staví do cesty rázovité figurky poznamenané životem i režimem, v němž žijí. Na nich autorka analyzuje různé strategie pragmatického chování, odhaluje to, co doba nabízí a čím se za loajalitu, angažovanost a přizpůsobivost platí. Z promluv vedlejších postav se dá vytušit mentalita celé společnosti. Jedna z postav, která hrdince poskytne přístřeší, si nechá udělat dítě západním Němcem, nemiluje ho, ale bez skrupulí ho využívá. Svět rozděluje na „šikovné“, tj. prospěchářské, vypočítavé, pružně přizpůsobivé a „nešikovné“, hloupě hrdé a nepraktické. Snobství, namyšlená hloupost a arogance kontrastují s logikou a přirozeností. Takové

² Titul v sobě nese i symbolický význam. Poté, co hrdinka zjistí, že na ni spolubydlící přenesly filcky, říká: „V hlavě mi hučelo: obsazena! Napadena a okupována upířským hmyzem! Jako všechno v týhle pitomý zemi.“
Nosková, V.: *Obsazeno*. Praha: MozaART, 2007, s. 47.

střety zažívá hlavní hrdinka velmi často, vždy si z nich odnáší pocit studu, otrávenosti a „amorfního“ nebezpečí, o to děsivějšího, že nemá jasné kontury.

Postoje mnohých Čechů zrcadlí postava kamaráda a básníka Josky: „*Má strategii už zjeteu. Navenek se bude proklamativně distancovat od nechutnosti a blbosti režimu, ale zároveň z něj vytěží, co se dá, a svou loajálností ho vlastně podpoří. No a co?*“ (Nosková, 2007, s. 169) Právě na postavení básníků je nejlépe ukázána morálka doby. V jejich názorech je střet ideálů a čistého přesvědčení s prázdnotou a absurdností doby nejzřetelnější. Také kamarádka Irena představující návrat do adolescentních dobrodružství žije pouze přítomností, přímočaře se vrhá do sexuálních dobrodružství a neváhá přitom využívat jak rodičů, tak všech možností, které se jí nabízí. Protipól pragmaticky uvažujících postav tvoří křesťansky orientovaný básník a kamarád Toníček, ale i malíř Jiří, překřtěný hrdinkou na svatého Jiřího. Tyto „blízké duše“ působí poněkud ušlápnuté, nejsou však popsány jednopólově kladně. I ony mají svůj lidský rozměr.

Příběh se definitivně neuzavírá, končí symbolicky odjezdem na jih možná s úmyslem a touhou najít konečně domov a lásku. Čas strávený v Praze, čas zmarněných nadějí, bolestných poznání, frustrací i nových odhodlání a bojů není pro hrdinku časem ztraceným. Hrdinka pozoruje život, jeho mechanismy, lidi, jejich myšlení a chování, uvažuje, přehodnocuje, srovnává a kritizuje. Stojí tak v ostře osvětleném kontrastu k stagnující době, zmanipulovanému myšlení a relativizaci hodnot. Trpěná pozice outsidera, neschopného přizpůsobit se pravidlům doby, nevyznívá tedy jen negativně, není pouze synonymem pustoty a prázdna, které plynou z nemožnosti uskutečňovat svůj život podle vlastních představ. Naopak, nutnost bojovat o přežití obohacuje vnitřní svět hrdinky, posiluje jeho vnitřní svobodu, byť mnohdy za cenu osamělosti a splínu. Bolestnými, ale statečně a s hrdostí nesenými prohrami dozrává Pavla v silnou osobnost. Svět ovládaný jedinou ideologií bude chtít takové jedince vždy odsouvat na okraj, bude je chtít vyřadit z běžného života, umlčovat je. Vnitřní svobodu a touhu po naplnění vlastního života jim však nikdy vzít nemůže.

Prameny

Nosková, Věra. 2005. *Bereme, co je*. Praha : Abonent ND, 2005. 295 s. ISBN 80-7258-204-6

Nosková, Věra. 2007. *Obsazeno*. Praha: MozART, 2007. 222 s. ISBN 978-80-903891-0-6

Literatura

NOVÁK, Radomil. 2007. Takový normální svět. In: *Host*, 2007, č. 4, s. 65.

NOVÁK, Radomil. 2007. Beznadějně obsazeno. In: *Literární noviny*, 2007, č. 26, s. 10.

BLECHA, Ivan. 1995. *Filozofický slovník*. Olomouc : Fin, 1995. 479 s. ISBN 80-7182-014-8

DUROZOI, Gérard. 1994. *Filozofický slovník*. Praha : Ewa Edition, 1994. 352 s. ISBN 80-85764-07-5

OUTSIDERSTVO V PRÓZE LADISLAVA ŤAŽKÉHO ÚTEK Z NERESNICE

Ján Šveda

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

The paper deals with the problems of „outsiders phenomenon“ in the prose Útek z Neresnice by Ladislav Ťažký. Motivating element for the work were the methodologically essays written by Ivan Jančovič. These were taken as a platform for a broader research on this phenomenon in a Slovak artistic prose. The fundamental sign of identification of outsider is for us situating of him outside the „normal“ standard cultural context. However, the heart of the paper was to mark his textual parameters.

Fenomén outsiderstva je z dôvodov svojho problémového a disproporčného potenciálu mnohako využiteľný ako látkové východisko v celej škále tvorivých umeleckých prístupov. I v dlhom zozname publikačných výstupov Ladislava Ťažkého nájdeme prózy, pri ktorých možno o tejto problematike uvažovať. V jednom z našich doterajších príspevkov sme sa aspektu outsiderstva venovali v súvislosti s Ťažkého knihou *Pred potopou* (Šveda, 2007), nateraz nám pôjde o jeho postihnutie v próze *Útek z Neresnice* (1999).

Ak pripustíme, že outsiderstvo nemôže existovať bez vzťahu k ľudskej (resp. „živej“) inštancii, priznávame, že sa v texte prejavuje ako personálny aspekt témy v podobe postavy a rozprávača. Tieto kategórie však nevyhnutne vstupujú do vzťahov s inými prvkami textovej štruktúry. Vytvára sa tak jednak priestor pre jej vnútrotextové zhodnocovanie a s tým spojené významové dianie, jednak možnosť presahu týchto zistení do širších pragmatických momentov referencie, teda (recepčného) zmyslu textu.

Uvedené tézy naznačujú (okrem iného) i smerovanie našich úvah. V prvej časti kvôli prehľadnosti v krátkosti načrtujeme hlavné charakteristiky a podmienky postavy outsidera, vypracované ako súčasť metodologického konceptu pre potreby riešiteľského kolektívu. Pri jednotlivých prózach tak budeme sledovať, ako sa tieto rámce „vyplňujú“ konkrétnym textovým materiálom a v súvislosti s dianím zmyslu budeme uvažovať o možných spôsoboch odkazovania textu. Výsledkom týchto aktivít by chceli byť nielen individuálne poznatky o jednej próze, ale i o istých smerovaniach súčasnej Ťažkého produkcie. Nazdávame sa, že sa tak nevyhneme uvažovaniu i o kategóriách ako autorský zámer či stratégia.

Ivan Jančovič (2006) pri fenoméne outsiderstva správne uvažuje o personálnom aspekte témy ako o „nositeľovi tematického diania“ s jeho vzťahmi k ostatným súčasťam literárneho diela. Akcentuje i Šútovcovu (1999, s. 94) požiadavku nemožnosti stotožnenia „človeka“ s postavou, ktorá je personifikovaným a funkčným semiotickým objektom. V predstave epickej prózy je postava ďalej i generátorom deja ako sledu akcií, čo znamená i jej časopriestorovú „pohyblivosť“. Môžeme ju preto chápať ako súčasť problémového diania témy, preto aj jej sujetového rozvíjania. Nevynímajúc recepčný aspekt, Jančovič konštatuje svoje chápanie postavy ako „priesečník vnútroštruktúrneho významu textu a jeho referenčnej funkcie“. Aké sú však atribúty outsiderstva?

Za podstatnú považujeme istú „inost“ postavy, tematizovanú v diele na pozadí pocitovania sociokultúrnej „normálnosti“, normovanosti. Táto odchýlka od rôznych noriem spôsobuje outsiderovi vyčlenenie zo skupiny a z tohto dôvodu i nemožnosť nachádzať uplatnenie a spoločenskú úspešnosť. Spoločne s Ivanom Jančovičom môžeme zhrnúť, že podstatou interpretácie fenoménu outsiderstva budú „druhy atribútov, ktoré outsiderstvo navodzuje, referenčný rámec „normálnosti“, v ktorom sa inost vyčleneného vníma, a prejavy interakcie bezpríznačkového spoločenstva a outsidera“.

Moment, ktorý v próze *Útek z Neresnice* spúšťa generovanie textu, je stretnutie istého majstra a Juraja. Prvý z nich je už od úvodných viet vnútrotextovým adresátom, druhý je rozprávačom svojho „príbehu“.

Zdanlivo marginálna poznámka o začiatku prózy má v tomto prípade vážne sujetovo-kompozičné dôsledky. V naznačenej pozícii sa sujetová kontaktovosť nepodieľa na rozvíjaní témy, pretože v stretnutí protagonistov absentuje identifikovateľný problémový moment, ktorý by zaručoval ich ďalšie epické štruktúrovanie. Z ich vzájomného vzťahu v texte tak vyplýva problémová, a teda i motivačná pasivita. Ak tento fakt chceme ešte viac zdôrazniť, môžeme ho rozvinúť ako pridelenie nemenných funkcií textovým kategóriám. V kompozícii sa tak vytvára pevný makroštruktúrny moment, ktorý sa dá identifikovať i ako nadradený rámcujúci text s istou potenciou významových hodnôt. Pasivita týchto členov prozaickej výpovede určuje i funkcie ‚textu‘ tvoriaceho výsledok – predmet uvedeného zarámovania. Jeho podstatou je Jurajov životný príbeh od detstva po zrelú dospelosť.

Širšie vekové rozpätie charakterizuje jeho potenciálnu románovú realizáciu. Ak však vieme, o akú knihu ide, je vyšší údaj vcelku príznačný hlavne vo vzťahu k dôsledkom kumulácie románovej problémovosti v novelistickom tvare. Niečo už bolo i naznačené. Otázkou teda naďalej zostáva, ako sa toto východisko ‚odzrkadlilo‘ v noeticko-estetickej koncepcii prózy *Útek z Neresnice*, aspekt outsiderstva postavy nevynímajúc.

Ako už bolo spomenuté, Juraj začína na prostý popud postavy majstra formou priameho rozprávania prezentovať svoj životný príbeh. V úvodnej časti prózy je to príbeh, ktorý predchádza času stretnutia. Dôležitým je fakt, že sa tu čitateľ oboznamuje s výrazne problémovou situáciou priameho rozprávača – s jeho dlhodobým podliehaním alkoholu a aktuálnymi príznakmi a sirotstvom. Alkoholické vytrženie spôsobuje u Juraja i pocit akejsi „tarchy na chrbte“ (Ľažký, 1999, s. 9), ktorá sa v štruktúre textu prejavuje ako návratný motív diabla, čo rozvinieme ďalej. Celá úvodná naturalisticky expresívna scéna kulminuje v momente, keď sa Juraj, tackajúci sa smetiskom plným zdochlín a potkanov, o niečo, v tomto momente rozprávania zatiaľ neidentifikovateľné, zachytí a spolu s tým sa dostane až do drevorubačskej budy. Motív tajomstva i v tomto prípade zohráva istú kompozičnú funkciu. Ak si vyjasníme, že predmet, ktorý Juraj našiel v ten „osudný“ (Ľažký, 1999, s. 7) deň, bol „nafilmovaný jeho zbabraný život“ (s. 12), môžeme tušiť, že filmovej médiovitosti bude podriadené i ďalšie rozvíjanie príbehu. Vynára sa tu však jeden kompozičný problém, čo však môže čitateľ evidovať až v závere novely. V tomto momente môžeme povedať, že textové partie, prezentujúce isté významové výsledky Jurajovho príbehu, sémanticky nekorešpondujú so stavom Juraja-rozprávača zo začiatku knihy. Mali by však, lebo významovo i formálne ide o veľmi blízke, priam totožné kontexty, čo upresníme ďalej.

Vráťme sa však k onomu filmovému kotúču a jeho úlohe v tejto próze. Ak máme uviesť jednu z jeho prvých funkcií, nemôžeme nespomenúť funkciu pomocného sujetového svorníka, ktorá nahradzuje motivačnú problémovosť a pasivitu medzi vnútrotextovými komunikačnými partnermi. Juraj začne v podstate neznámemu adresátovi (majstrovi) premietat' nájdený „vlastný život“. Vedľa seba, ako už bolo naznačené, tak v texte fungujú viaceré rozprávačské plány – Juraj ako postava „filmu“, Juraj ako jeho komentátor a majster ako divák a tiež komentátor. Prvé dva sú jednak výrazovo odlišné, jednak dochádza k ich prelínaniu. Úvodný obraz (Juraj, majster, premietacie plátno) anticipuje i isté „komentátorské“ kompetencie. Ide o vecný opis toho, čo sa odohráva na plátne. Textové popredie, povrchovosť výpovede je však stále potlačená subjektívnosťou, ktorá tvorí hlavnú štylistickú charakteristiku Juraja – priameho rozprávača, a v kontexte celej prózy vytvára rozprávačský stereotyp. Ak to máme naznačiť presnejšie, niet rozdielu medzi rozprávaním z vonkajšej pozície a vnútornej, teda tej, kde Juraj je súčasťou rozprávaného. Aj tento fakt svedčí o už spomínanej sémiotickej rozčesnutosti totožných partii a autorskej nepozornosti. Znova môžeme prízvukovať, že podstatou zaradenia rozprávačsky vecného plánu do prózy *Útek z Neresnice* je spájanie úvodných „filmových epizód“, ktoré sa tak spoločne s plánom adresáta-majstra podieľajú na tom, že príbeh priameho rozprávača nielenže môže napredovať, ale vôbec začať. Takéto východisko autorovi umožňuje, aby ďalej formou priameho rozprávania rozvinul Jurajov život od detstva po dospelosť, ktorej súčasťou je i úvodný obraz stretnutia. Je komponovaný ako sled výsekov zo života. Prvou z disproporcií, ktoré narušujú protagonistovo detstvo, je duševná choroba jeho matky. V jednom zo záchvatov sa dostáva do cesty idúcemu vlaku. Snaha Jurajovho otca zachrániť ju končí smrťou oboch rodičov. Dôsledkom týchto existenčne

i existenciálne neľahkých životných udalostí je rozprávačovo problémové pitie. Konfliktným a významovým zameraním témy sa tak stáva definitíva Jurajovho alkoholizmu. Filmovosť, ktorú v tomto prípade zabezpečuje iba epicky nespojito organizovaný sujet, dáva autorovi priestor na enumeráciu „hotových“ problémov alkoholika žijúceho na okraji spoločnosti – krčmové výtržníctvo, problémy s políciou, neustále výpovede z práce, opustenie tehotnej družky počas dočasného pracovného „pobytu“ na vysokohorskej chate Neresnica, dokonca i jeho bizarné zneužitie ako pornoherca.

Vo výpočte Jurajových „činností“ sme nespomenuli stretnutie s jáchymovským väzňom – kňazom, ktorý mu daroval malú Bibliu. Jej text vlastní v „úteku z neresnice“ podstatné impulzy – dokáže u Juraja vzbudiť spomienky na rodičov, starých rodičov a ich výchovu a spôsobuje u rozprávača sebareflexiu. Má tak jednak funkciu ideovú, jednak kompozičnú, pretože od tohto momentu sa u Juraja prejavuje schizofrénia v myslení. Avšak ani tomuto ideovému konfliktu nezodpovedá rozdielnosť výrazu, všetko je prezentované priamym rozprávaním. Jednou z kompozičných úloh darovanej Biblie je motivovanie ozdravujúceho konania, konkrétne viacerých pobytov na liečení. Priestor psychiatrie autor znova využíva „po svojom“. K centrálnej línii príbehu pripája ďalšie postavy – chorého doktora, spisovateľa, herca. Problémom nie je ich výskyt v texte, z istého pohľadu ho môžeme chápať logicky. Dostávajú však príliš veľa priestoru, zo zasahovaných postáv sa menia striedavo na priamych rozprávačov vlastných príbehov bez akejkoľvek prítomnosti Juraja. Znova však bez autorskej snahy rozprávačskej, štylistickej disimilácie. Uvedené partie tvoria približne jednu tretinu textu, mohli by byť základom pre ďalšiu prózu. Nedá nám nepripojiť sa k názoru Jána Beňu (1999, s. 113), že je to „kvázi pamfletická poviedka v novele (...) bez pridania nového rozmeru“.

K problematickým miestam v texte rátame i v závere pričasté „zmúdenie“ rozprávača, teda jeho psychofyzickým danostiam neadekvátne správanie – z koniara alkoholika sa stáva rozhladený, rozvážny a inteligentný abstinent.

Rozprávačský plán adresáta (majstra), ako sme spomenuli, disponuje funkciou generujúcou vlastný príbeh Juraja, keďže bez neho by ho komentátor nemal komu adresovať. Ide o sporé dialogické repliky, ktoré sú majstrom formalizované napr. takto: „dobré, Juraj, počúvam ťa“ (s. 6), „nechaj to takto, len rozprávaj“ (s. 16). Z pozície autorskej by tak v texte muselo priame rozprávanie fungovať samostatne, preto by si žiadalo širšie epické rozvinutie. I adresát sa však podieľa na „interpretácii“ Jurajovho rozprávania, pravda hlavne v úvodných pasážach, kde preňho existuje priestor. Ako sme uviedli, v ďalších textových partiách priestor vyplňuje hlavne Jurajove priame rozprávanie. Podstatou majstrovoho pohľadu je úvodné zneistenie čitateľa rozvažovaním nad sprostredkovaným príbehom. Lyrizujúcou úvahovosťou či rétorickými otázkami sa vyplňa priestor absentujúci medzi jednotlivými epizódami.

Ak si v tomto momente rozložíme vyššierozvádzané tézy, mali by smerovať k istému bodu zjednotenia. Podporu tohto tvrdenia môžeme nájsť i v záverečnom obraze knihy. Juraj vyhráva boj s alkoholom a rozhodne sa vrátiť na chatu Neresnica za opustenou ženou, aby všetko napravil a dal svojmu konaniu konkrétny cieľ. Problematickým však je, že toto rozhodnutie je súčasťou prítomnosti toho istého majstra – adresáta, s ktorým sa stretávame nazačiatku, a ktorý spolu s Jurajom – komentátorom tvorí jeden obraz, časopriestor prózy. Ako je možné, že v tom istom obraze vystupujú psychofyzicky rozdielne „postavy“, v úvode je rozprávačom Juraj, ktorý si pri premietaní nájdeného filmu vždy vypije (s. 12), v závere je rozprávač či komentátor už zdravý a vitálny. Rozporuplnosť v kompozícii pritom podporuje i čas vonkajšieho rozprávania, tvorí iba zopár dní. Autor si jednoducho neuvedomil potrebu vyjasnenia a určenia hraníc istých rozprávačských kompetencií, a tak sa rozprávane s jeho súčasťami nefunkčne mieša s kreovaním rozprávania.

Ako chápať takúto prozaickú výpoveď? Je u Ťažkého len kvalitatívne slabšou jednotlivinou, alebo ide o dlhodobější stav, charakterizujúci jeho súčasnú produkciu?

V snahe naznačiť odpovede na položené otázky sa nevyhneme širšiemu intertextovému a subjektovému referenčnému kontextu, kde prvý chápeme ako odkazovanie k žánrom, iným textom

a kultúrnym kódom a druhý k subjektom implikovaným textom (Bílek, 2003, s. 183).

Podstatou prvého sú pre nás výsledky doterajšej literárnovednej reflexie Ťažkého prózy so zdôraznením jeho vojnovnej prózy (hlavne zo 60. rokov a *Evanjelium...* z roku 1979) ako vrcholu jeho produkcie (Krnová, 1993). Prózy publikované po násilnom odmlčení tak logicky umelecky zaostávajú za jeho vrcholnou tvorbou, čo dokumentujú v prevažnej miere len recenzentské príspevky (Čúzy, 1989, 1991, Krnová, 1994, Součková, 1993). Netreba príliš zdôrazňovať, že každé odkazovanie vychádza z intratextových štruktúr. Pravda, pri otázke autorského zámeru či intencie sa „pohybujeme na pomezí toho, čo nám nabíza immanentní text (...) a nutně se opíráme o materiální podklady příslušející výhradně do sféry autora“ (Bílek, 2003, s. 257). Ako inšpirujúce sa zdajú byť obsahy Ťažkého rozhovorov, publicistiky či stále viac a viac pribúdajúcich dodatkov k jednotlivým knihám. Z nich je v súčasnosti autorom najviac proklamovaná potreba morálnej obnovy človeka v duchu kresťanstva, stanovenie hraníc hodnotovému relativizmu, čoho utvrdením je i ponúkanie explicitných interpretačných kľúčov ku knihám v podobe „ako som písal..., chcel som tým...“. Iste, je v podstate nemožné zistiť autorský zámer, dá sa k nemu ale priblížiť. Dôležitým ukazovateľom a spojivom je práve samotná štruktúracia prózy, keďže iba na jej pozadí je možné ohraničené, uzavreté alebo, naopak, otvorené koncipovanie zmyslu textu. Práve ostatné Ťažkého knižné opusy akoby priliehali k jeho mimoumeleckým vyjadreniam. Dôsledkami sú kumulácia problémovosti, prílišné kompetencie rozprávača, komentovanie namiesto zobrazovania, štýlová jednodielnosť, typickosť, vyumelkovanosť, nemennosť postáv, čiernobielosť konfliktu, uzavretosť celku... Ťažký akoby všetky problémové, disproporčné situácie zneužil v prospech tézy, existujú len preto, aby záverom dosiahli vyššiu syntézu. Môžeme tu zaradiť väčšinu jeho súčasnej produkcie, počnúc knihou *Pred potopou*, pokračujúc nasledujúcimi – *Márie a Magdalény*, *Smrť obchádza štadióny*, *Aj v nebi je lúka*, *Zjavenie Sabíny*, *Útek z Neresnice*, *Fantastická Faidra*, *Sľzy neplačú*. Môžeme konštatovať, že aj keď vie, čo chce povedať, nevie, žiaľ, ako. A to je ten najväčší problém.

Literatúra

- BEŇO, Ján. 1999. Spoveď s pečaťou autora. In: *Slovenské pohľady*. roč. 4+115, 1999, č. 11, s. 112-114.
- BÍLEK, Petr. A. 2003. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Vydání první. Brno : Host, 2003. 360 s. ISBN 80-7294-080-5
- ČÚZY, Ladislav. 1989. O všeličom a o ničom. In: *Romboid*. roč. 24, 1989, č. 4, s. 40-41.
- ČÚZY, Ladislav. 1991. Supermoderná próza? In: *Kultúrny život*. roč. 25, 1991, č. 18, s. 9.
- JANČOVIČ, Ivan. 2006. Postava outsidera – priesečník vnútrotextovej štruktúry a mimotextovej referencie. In: *Analytické sondy do textu 2*. Banská Bystrica : Filologická fakulta, UMB, 2006. ISBN 80-8083-184-X
- KRNOVÁ, Kristína. 1993. *Próza L. Ťažkého v kontexte modernej slovenskej literatúry*. Banská Bystrica : Metodické centrum, 1993. ISBN 80-85415-40-2
- KRNOVÁ, Kristína. 1994. Na hrane pôvodných možností. In: *Život a dielo Ladislava Ťažkého*. Nitra : Spolok slovenských spisovateľov, 1994. ISBN 80-88738-29-6
- SOUČKOVÁ, Marta. 1993. Holá skutočnosť. In: *Literárny týždenník*. roč. 6, 1993, č. 15, s. 5.
- ŠÚTOVEC, Milan. 1999. Tézy ku generatívnej teórii prózy. In: *O epickom diele*. Levice : Vydavateľstvo L. C. A., 1999, s. 75-101. ISBN 80-88897-43-2. Podľa: JANČOVIČ, I.: Postava outsidera – priesečník vnútrotextovej štruktúry a mimotextovej referencie. In: *Analytické sondy do textu 2*. Banská Bystrica : Filologická fakulta, UMB, 2006. ISBN 80-8083-184-X

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [http://www.fhv.umb.sk / katedry / KSJL / fotogaléria]

ŠVEDA, Ján. 2007. Proskripcia L. Ťažkého a jej umelecké dôsledky. V tlači.

ŤAŽKÝ, Ladislav. 1999. *Útek z Neresnice*. Martin : Vydavateľstvo Matice slovenskej, 1999. ISBN 80-7090-515-8

POSTAVA MARGINÁLNEHO ČLOVEKA V LITERATÚRE PRE DETI A MLÁDEŽ (HANA ZELINOVÁ – JAKUBKO)

Zuzana Bariaková

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

*Marginal person in literature for children
(Hana Zelinová – Jakubko)*

The author deals with various possibilities of using the phenomenon of outsidersness in literature for children. There are different ways of displaying children's outsidersness, as can be seen from the analysis of chosen texts. The typologization of the characters – children's outsiders – is limited by factors which result from the uniqueness of literature for children. The characters of children's outsiders are most frequently used to debunk society and to relativize the legitimacy of petrified social and cultural norms. The author is focused mainly on prose Jakubko (1959) by Hana Zelinová.

„Kvalitná detská literatúra je schopná poskytnúť univerzálne a pritom nelineárne obrazy celého rozľahlého detského životného sveta, do ktorého patria všetky regióny (každodenné, sviatočné, imaginatívne, možné svety, svety mýtu, vedy, historického vedomia, ale aj svety literatúry a jej tradície, svety iných umení atď.), utvárajúce tematizovateľný horizont životného sveta.“

(Peter Zajac)

Základným znakom outsidera je odlišnosť, inakosť od spoločnosti¹, v ktorej sa nachádza. Dôsledkom jeho inakosti je takmer vždy znevýhodňujúce sociálne postavenie, vytlačenie na okraj, na podradné miesto. Spomínané dôsledky v súvislosti s outsiderom sú aj jednou z podmienok identifikácie outsiderstva v literárnych textoch, ako to vo svojej štúdií uvádza I. Jančovič (2005).²

V daných súvislostiach sa zreteľne odкрýva aj spätosť detskej postavy so sociálnym kontextom, premieta sa do nej najmä to, ako bolo dieťa v spoločnosti vnímané, ako boli chápané a rešpektované jeho potreby a možnosti práve prostredníctvom postoja dospelého autora „odtlačeného“ do štruktúry textovej výstavby. Keďže začleňovanie dieťaťa do spoločnosti nemalo stabilnú a nemennú povahu, aj táto spätosť v literárnych dielach z rôznych období bude podliehať zmenám.

¹ O znakoch, ktoré by definovali spoločnosť, sa v dejinách sociálnych vied vedie spor. Etymologicky znamená pojem *spoločnosť* priestorové zjednotenie osôb za určitým účelom alebo sa chápe ako systém ľudského spolužitia. (podľa: Cabada – Kubát, 2002, s. 47).

² Niekedy však môže byť pôvodne záporná reakcia okolia (spoločnosti) prehodnotená v závislosti od meniacich sa spoločenských hodnôt a noriem a pôvodne vyradený jednotlivec bude vnímaný ako hybný (pozitívny) prvok. Sebapercepcia outsidera však môže existovať nezávisle v rámci vlastného hodnotenia, ktorá situovanie mimo väčšiny (spoločnosti) vysvetľuje ako pozitívnu skutočnosť: „Ale byť sám sebou nerieši problémy. To jednoducho otvára nový spôsob žitia, v ktorom sa pocity prežívajú do väčšej hĺbky a šírky. Človek cíti, že je jedinečnejší, a teda aj osamelejší, ale je natoľko ozajstnejší, že jeho vzťahy s inými strácajú povrchnosť, stávajú sa hlbšími, uspokojujúcejšími a priťahujú viac zo skutočnosti iného človeka.“ (Rogers, 2000, s. 167).

Svet detí v epickom diele je preto často zobrazením dynamiky vývoja a metamorfóz existujúcich sociálnych a etických noriem (kultúrnych vzorcov). Vzťah (alebo priamo identifikácia) detskej postavy s kategóriou nového (a preto iného) je jednou z osobitostí literatúry pre deti a mládež.

To však neznamená, že téma outsiderstva musí byť nevyhnutne ohraničená iba osobnostne a psychosociálne, môže sa stať znakom, konotačným potenciálom.

Citát Petra Zajaca z úvodu príspevku nám potvrdzuje naše presvedčenie o možnosti plnoprávneho sledovania podôb outsiderstva³ v priestore literatúry pre deti a mládež.

Ako najvýraznejšie (v zmysle prvotnej identifikácie) sa nám ponúka *vonkajšie (viditeľné) outsiderstvo* – nielen osoby s nápadným telesným handicapom, či príslušnosťou k sociálnej skupine proklamujúcej aj navonok svoju inakosť rôznymi spôsobmi cez oblečenie, jazyk... (napr. žobráci, kriminálnici...), ale aj z hľadiska vzťahu väčšinového a menšinového obyvateľstva založeného na rasovom základe. Termíny majoritného a minoritného nemožno v kontexte skúmanej problematiky vnímať len kvantitatívne, ale aj kvalitatívne, pretože minoritou môže byť v niektorých prípadoch aj polovica či dokonca väčšina. Alebo naopak aj jednotliviec. Môže vyjsť najavo, že sloboda konať podľa svojich priání nie je oklieštená tým, čo robíme, a dokonca ani tým, čo máme, ale tým, kým sme. Môže ísť už o spomínanú rasu, pohlavie, vek, etnickú príslušnosť či národnosť (posledne dve menované sa budú spájať aj s iným možným typom outsiderstva). Žiadny z týchto atribútov nezávisí na vôli človeka alebo na jeho činnosti a žiadna sloboda, nech je akákoľvek veľká, mu nedá možnosť zmeniť ich.

Z literatúry pre deti a mládež môžeme do tejto kategórie zaradiť napr. postavu **marginálneho človeka**⁴ – cigánskeho chlapca Jakubka – (a napokon aj babenky-hrbenky) z „romanticko-baladickéj poviedky“ (Jurčo, 1997) Hany Zelinovej *Jakubko* (1959).

Obraz takéhoto druhu outsiderstva – máme na mysli slovenských Rómov – je už historicky prítomný v našej spoločnosti a jeho nositelia si počas tohto dlhého výskytu vytvorili špecifické formy koexistencie s majoritným obyvateľstvom.⁵

³ Milena Šubrtová v štúdiu *Fenomén outsiderství v próze pro děti a mládež* (Olomouc, 2004) podáva historický prehľad podôb outsiderstva vo svetovej literatúre a následne sa venuje textom troch českých autoriek: Martiny Drijverovej, Moniky Elšíkovej a Ivy Procházkovej. Definuje motív outsiderstva ako typický tematický prvok v literatúre pre deti a mládež, ktorý však v priebehu vývoja menil svoju funkciu i zmysel. Postavy chudobných a týraných detí (často sirôt) kanonizoval takmer do podoby literárneho typu v prvej polovici 19. storočia Charles Dickens. Motív outsiderstva tu bol determinovaný katastrofálnou sociálnou situáciou, preto sa viac pozornosti ako vnútornému vyrovnávaniu sa postáv s outsiderským postavením venovalo vonkajšiemu procesu premeny. Mark Twain cez postavu Huckleberryho Finna (*Dobrodružství Huckleberryho Finna* (1884)) prináša do literatúry postavu, ktorej outsiderstvo je záležitosťou osobnej voľby. Literatúra 20. storočia motívom outsiderstva nadväzuje na folklórnu tradíciu a pribúdajú tendencie, v ktorých sa postavy outsiderov objavujú aj v oblastiach prózy s magickými a fantastickými motívmi (Michael Ende, Roald Dahl). Napokon, aj koncepcia v súčasnosti najznámejšej postavy Harryho Pottera zo sedemčlennej „čarodějnickéj“ románovej série J. K. Rowlingovej súvisí s fenoménom outsiderstva (Šubrtová, 2004, s. 123-125).

⁴ „Marginálny – okrajový, na okraji – termín [...] jímž se obecně označuje **jedinec, který současně přísluší přidělením, získáním, vlastním vztahem dvěma nebo více skupinám** (zvýraznila Z. B.), **jejichž sociální a kulturní normy se od sebe liší.**“ (Geist, 1992, s. 213).

⁵ Podľa poľského sociológa Zygmunta Baumana (1996) „my“ a „oni“, to nie sú len dve samostatné skupiny ľudí; to je tiež rozdiel medzi úplne protikladnými stanoviskami – medzi citovou náklonnosťou a antipatiou, dôverou a podozrievaním, istotou a strachom, ochotou vzájomne si pomôcť a agresivitou. „My“ znamená skupinu, ku ktorej patríme, chodu v nej rozumieme a cítime sa tam bezpeční a istí. [...] „Oni“ naopak predstavujú skupinu, ku ktorej nechceme alebo nemôžeme patriť. Naša predstava o tom, čo sa v tejto skupine deje, je preto vágna a útržkovitá, a pretože nechápeme zákonitosti jej fungovania, naháňa nám strach. Rozdiel medzi „my“ a „oni“ sa v sociológii niekedy prezentuje ako rozdiel medzi vlastnou skupinou (in-group) a skupinou cudzou (out-group). Táto dvojica protikladných postojov je nerozlučná – nemôžeme sa cítiť „in-group“ bez toho, aby sme zároveň nepocíťovali „out-group“ a naopak. „Oni“ nie sú „my“ a „my“ nie sme „oni“; „my“ a „oni“ – tomu sa dá rozumieť len v ich vzájomnom protiklade (Bauman, 1996, s. 44). Z hľadiska nášho skúmania je podnetný záver, ku ktorému sa Bauman dopracoval: cudzia skupina (v našom prípade outsider) je presne tou imaginárnou opozíciou, ktorú vlastná skupina potrebuje k svojej sebaidentite, súdržnosti, vnútornej solidarite a emocionálnej istote. Na pozadí viackrát spomínaného pomeru medzi očakávaniami spoločnosti a jej príslušníkmi (sociologický, psychologický pohľad)

Práve na základe dlhodobej skúsenosti sa sformovali petrifikované, nie bezkonfliktné postoje, ktoré vo svojom diele reflektuje aj H. Zelinová: „[...] *Frólo začal vykrikovať na Jakubka: „Cigán more kapsa, kúpil koňa za psa...“ [...] Aj ostatné deti od Jakubka bočili, ale daktoré z nich preda len kedy-tedy pozabudlo na Frólavu posmešnú riekanku a zabehlo na náš dvor.*” (Zelinová, 1987, s. 20). Viac ako o obraz vzťahu k rómskemu etniku ide Zelinovej aj o úsilie zobrazit' svojráznosť a jedinečnosť tohto etnika nielen cez modelovanie hlavnej postavy, ale aj ostatných členov Jakubkovho spoločenstva v prvej časti knihy. Zelinovej sa darí prenikať do odlišnosti špecifického vnímania a prežívania sveta (ktoré je až do tragického konca Jakubka zdrojom jeho outsiderstva) cez empaticky tvarovaného rozprávača – babenku, ktorá bola v dedine terčom výsmechu detí kvôli svojmu telesnému handicapu (hrbu) a objektom nepochopenia zo strany dospelaj dedinskej society kvôli adopcii Jakubka.

„*Jakubka som však nemohla ukryť, aby ho ľudia nevideli, a tak sa po dedine rozniesla zvest', že som na staré kolená rozum potratila a namiesto vlastného opatrujem cudzie. A ke tomu aké dieťa! Spoly s čiernym a spoly s nebojým okom. Tri roky trvalo, kým sa stal Jakubko mojim synom i na papieri. Doline viac. Pätnásť plných rokov. Ale dolina, to nie sú len tmavé jedle, kvety na líkach a včeli med v bútl'ových stromoch. Dolina – to sú aj ľudia. A tí od nepamäti r'ážko privykajú na cudzie poriadky...*“ (Zelinová, 1987, s. 19).

Je zaujímavé, že autorka využíva „rozprávača – pozorovateľa“, ktorý má svoju pozíciu mimo nami primárne sledovanej etnickej inakosti a ktorý prezentuje alebo komentuje vzťahy a postoje väčšinového (bieleho) obyvateľstva k Jakubkovi a zároveň je outsiderom sám „medzi svojimi“. Obe postavy sú vyčlenené nielen spoločensky (na okraj dedinskej society), ale aj priestorovo (na okraj dediny).

Pre rozprávačku nebol Jakubko „neobyčajným chlapcom“, hoci aj samotné jeho narodenie bolo zahalené tajomstvom: „*Nikdy som sa nedozvedela, kedy a kde sa Jakubko narodil. Cigánka Draga to nepovedala a úrady nezistili. Dlho pátrali po voze s červeným ojom a po Jonovi so zlatou náušnicou na ľavom uchu. Nič nerypátrali. A tak Jakubka ani keby víchrica doniesla a kotlárov zas odniesla.*“ (Zelinová, 1987, s. 37).

Zelinová vstupné opisy Cigánov, pri ktorých pracuje s cyklickým časom, zasadzuje do romantického rámca – stávajú sa tak aj symbolickou nadčasovou výpoveďou o voľnosti, o láske a umení Cigánov: „*Do dediny vtiabli Cigáni na dvoch vozoch. Prvý voz mal krásne červené oje, ba aj malé koničky mali červené kantáre. [...] „Kotlári idú, kotlári idú...“ skríkol ktosi na ulici a za ním aj ostatní... [...] Kotlári chodievali v našu stranu vždy tak v podjeseň, skôr než dozreli slivky do takej zrelosti, že sa pukali na strome. [...] Poznala ich naša Priedušná dolina dobre. Starého kotlára Jona, jeho ženu Dragu a päťoro detí. [...] Zunijka (začala) spievať a jej pieseň by vari bola rozžialila celú horu, nielen nás v dome a na dvore.*” (Zelinová, 1987, s. 10).

Rytmus odchodov a návratov cigánskych kotlárov udávajú ročné obdobia a cez ukotvenosť v tomto kruhovom cykle splyvajú postavy daného etnika s prírodnými živlami: „*A mne sa cnelo za Zunijkiným spevom, v ktorom kvílila hora i celá Priedušná dolina, nie však ako pod nápormi severných vetrov, ale ako od zúvanov letného vánku, čo ledva stačí obnúť trávu na líke a zobudiť vtáča v hniezde.*“ (Zelinová, 1987, s. 12).

sa ako kontrast ukazujú prípady odchýlok od normatívneho štandardu (v akejkoľvek oblasti), ktoré (otvorene alebo skryto) problematizujú názory a životný štýl väčšiny, často bývajú reminiscenciou na niečo, čo bolo (je) väčšinou (=konformitou) vytesňované a „stratené“. Ak sa spoločnosť neodhodlá k ich potláčaniu, potom budú tieto minority stojace na okraji vždy nejakým „semeniskom“ nonkonformity, ktorá však na spoločnosť môže pôsobiť skôr blahodarne. Colin Wilson, autor monografie *The Outsider* (London, 1956) v kapitole *The romantic outsider* prichádza k podobnému záveru, hoci jeho východiská v rámci spomínanej kapitoly boli iné: „Haller goes even further; the Outsider is the mainstay of the bourgeois. Without him the bourgeois could not exist. The vitality of the ordinary members of society is dependent on its Outsiders. Many Outsiders unify themselves, realize themselves as poets or saints. Others remain tragically divided and unproductive, but even they supply soul-energy to society; it is their strenuousness that purifies thought and prevents the bourgeois world from foundering under its own dead-weight; they are society's spiritual dynamos. Harry Haller is one of these.“ (Wilson, 1956, s. 59). [Haller (postava z Hesseho *Stepného vlka*) ide dokonca ďalej; outsider je hlavnou oporou buržoázie. Bez neho by buržoázia nemohla existovať. Vitalita obyčajných (priemerných) členov spoločnosti je závislá na svojich outsideroch. Mnohí outsideri sa zjednocujú, realizujú sa ako básnici alebo svätci. Ostatní zostávajú tragicky rozdelení a neproduktívni, ale dokonca aj vtedy dodávajú duševnú energiu spoločnosti; je to ich náročnosť, ktorá očisťuje ideu a zabraňuje buržoáznemu svetu zrútiť sa pod jeho vlastnou váhou; oni sú duchovnou hybnou silou spoločnosti. Harry Haller je jedným z tých.“ – preložila Z. B.]

Čas lineárny, ktorý spochybňuje pohyb v kruhu, sa objavuje v 5. kapitole spolu s odchodom Cigánov z Priedušnej doliny a celkom explicitne v kapitole šiestej: „...*zaučal čas biť na iné kotly. Vypukla vojna. Mne nadchodila päťdesiatka a Jakubkovi išlo na jedenásty rok.*“ (Zelinová, 1987, s. 23).

Postoje dospelých k Jakubkovi sa neprejavujú len implicitne cez ich stanovisko, ktoré dáva najavo nepochopenie adopcie „*Cigánčat'a*“ babenkou, ale explicitne v momentoch, keď Jakubkove detské „*huncútstva*“ hodnotia cez prizmu jeho pôvodu: „*No, či vám daktorému prišlo na um chytať vrabce a lepiť im na hlavy čiapočky z červeného papiera? [...] A v našej doline ich s takouto parádou lietali desiatky. Ba veru aj za chotár zaleťeli, a tam ich potom ľudia volali „priedušskými vtákmi“.* [...] *Jedného dňa prišli k nám pán farár a zburtovali na Jakubka: „Ty taký a taký* (zvýraznila Z. B.), *ak neprestaneš s tými červenými čiapočkami, pôjdeš, odkiaľ si prišiel!*“ (Zelinová, 1987, s. 26).

Až smrť Jakubka, ktorou sa končí vojna v dedine, mu, paradoxne, prináša cez symbolický znak – kvietok kašky⁶ – prijatie dedinským spoločenstvom. Tragický koniec (a aj modelovanie hlavnej postavy ako takej) je v súlade nielen so žánrovou formou diela, ale je aj pomerne častým príznakom diel, v ktorých sa problematika outsiderského postavenia objavuje.

Pendantom k vonkajšiemu outsiderstvu je *vnútorné (navonok neviditeľné) outsiderstvo*, ktoré je osobou hlboko prežívané (introvertnosť, duševné poruchy, homosexualita...). V oblasti literatúry predstaviteľov tohto typu outsiderstva nachádzame najmä v modernej próze, podobne ako postavy, ktoré patria do skupiny *dobrovoľných outsiderov* (dobrovoľné rozhodnutie individua „byť iným“), kde na prvý pohľad nenachádzame pohnútky vedúce k danému statusu. Väčšina próz pre mládež sa najčastejšie sústreďuje na modelovanie problémov dospievania, ktoré často súvisia so zvládnutím „vlastného ja“, so sebareflexiou, s vnímaním okolia a často sú manifestované navonok ostrými konfliktami (napr. Klára Jarunková: *Pomstiteľ* (1968); Peter Holka: *Normálny cvok* (1993)).

Okrem rozmanitých podôb outsiderstva, kreovaných v súlade s napĺňaním autorského zámeru, sa zdá byť ďalšou možnou produktívnou interpretačnou líniou v oblasti literatúry pre deti a mládež aj primárne zameranie sa na disponovanosť detského hrdinu v spomínanej outsiderskej súvislosti (bez ohľadu na typ).

Na tomto mieste sa už priamo dotýkame pozície „detskej postavy“, ktorá môže vnímať svoju odlišnosť (inakosť) a zároveň nestrácať schopnosť aktívne vnímať svet, vyrovnávať sa s pozíciou „na okraji“ (napr. Ondrejko z *Baránka Božieho* (1932) Ludmily Podjavorinskej, Ivko Hancík z diela *Ivkova biela mať* (1938) od Jána Bodenka, Jakubko z rovnomenného diela *Jakubko* (1959)), pretože v tomto prípade sa outsiderstvo stáva hybnou silou.

V štúdiu *K otázke typológie detského hrdinu* (Zlatý máj, 1977) Zlatko Klátik vymedzil niekoľko typov detských hrdinov – komického detského hrdinu, hrdinu – kamaráta, hrdinu – obeť, hrdinu – buriča atď. V detskej literatúre (v tzv. sociálnej próze 30. rokov) je rozšíreným typom hrdina (hlavná postava), ktorá osciluje medzi obeťou a buričom, postava, ktorá je obeťou sociálnych pomerov, zväčša situovaná v kruhu rodiny alebo v prostredí úzko vymedzeného sociálneho okolia (napr. Ivko Hancík z diela *Ivkova biela mať* (1938) od Jána Bodenka). Za spoločný noetický znak takýchto diel považuje Klátik autorský protest proti nespravodlivosti a neudržateľnosti existujúceho sociálneho sveta, demonštrovaný na osude detí.

Podobne uvažuje Ondrej Sliacky v *Dejinách slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1945* (1990), keď v súvislosti s dielom Ludmily Podjavorinskej *Baránok Boží* (1932) dáva do pozornosti „otrasnú obžalobu ľahostajného vzťahu dobovej spoločnosti k jej **detským outsiderom** (zvýraznila Z. B.), ktorých „*historky boli krátke ako ich život – ale preplnené obsahom biedy a strádania*“.

⁶ Bližšie sa symbolom v diele Hany Zelinovej *Jakubko* venuje Milan Jurčo v súbore štúdií *Dotyky a prieniky nad textami diel literatúry pre deti a mládež*. (Banská Bystrica, 1997).

V takýchto prípadoch (postavy chudobných detí, sirôt, handicapovaných detí...) sa objavuje dôležitá významová špecifickosť týchto postáv: prestíž, ktorá sa nimi indikuje čitateľovi, sa nemusí prekrývať a obvykle sa ani nekryje so všeobecnými predstavami sociálnej prestíže ako ukazovateľa sociálnej úspešnosti v dimenziách, ktoré sa dieťaťu najčastejšie ponúkajú.

Na strane druhej pozíciu outsidera nemusí postava zvládať (zvýraznené komplexy, frustrácie, psychózy). Svatava Urbanová v úvode do publikácie *Sedm kľíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století* (2004) píše, že v 90. rokoch sa obnovuje záujem o postavy, ktoré sa dostali (dostávajú) do ťažkých situácií len preto, že majú inú farbu pleti, iný pôvod, odlišujú sa telesne alebo duševne. Všetky majú problémy vyrovnat' sa so sebou samými, s okolím, s budúcnosťou. V príbehoch o týchto postavách je najdôležitejšia empatia, autorova schopnosť vžiť sa do postavy a vidieť svet z pohľadu toho druhého, schopnosť autorov nevytvárať (podľa D. Hodrovej) postavy – definície, ale postavy – hypotézy (porov. Urbanová, 2004, s. 15).

V procese uvažovania o fenoméne outsiderstva prostredníctvom textov, ktoré majú svoj domicil v oblasti literatúry pre deti a mládež, je zaujímavé sledovať, ako často sú postavy detských outsiderov používané k demaskovaniu spoločnosti a relativizovaniu legitímnosti petrifikovaných spoločenských a kultúrnych noriem. Detskí outsideri sú ako „prerieknutie dospelaj spoločnosti“ – keď neopatrne vysloví to, čo chce skrývať –; sú príznakom jej odvrátenej strany. Zároveň jej nastavujú zrkadlo, ktoré odráža pre väčšinu neakceptovateľný, a preto vytesňovaný spoločenský „materiál“.

Na jednej strane je pre väčšinu detských postáv hendikepom ich vek a nedostatok životných skúseností (z pozície dospelaj optiky), na druhej strane to takto modelovaným postavám otvára priestor nazerať na „realitu“ nekonvenčne, čím sa môže v texte zhodnocovať pluralita videnia a pre čitateľa tak otvárať väčšie interpretačné možnosti.

Dokonca by sa v súvislosti s nimi dalo uvažovať možno aj o istej epistemologickej privilegovanosti, ktorá sa niekedy zvykne spájať s pozíciou marginalizovaných subjektov ako subjektov s ostrejšim, kritickejším a prenikavejším pohľadom, so schopnosťou uchopiť to, čo uniká pohľadu väčšiny.

Aj napriek tomu, že sa v teoretickej oblasti hlásime k presne identifikovateľnému „vzťahu literatúry a života“, v zmysle ktorého umelecké obrazy outsiderstva nie sú celkom identické s reálnymi obrazmi, utváranými a následne reprodukovanými v živote spoločnosti⁷, predpokladáme isté stupne ich afinity a tiež výpovednú silu textov o postojoch zafixovaných v kolektívnom vedomí toho-ktorého spoločenstva.

Americká sociálna antropologička Mary Douglasová v knihe *Purity and Danger* píše o úsilí, ktoré všetci vynakladáme, aby sme našli východisko z kusej a provizórnej povahy každého jedného príbehu; o našej naliehavej potrebe dať obrazu sveta jasnosť, zreteľnosť a jednoznačnosť a prinútiť svet, aby do takého obrazu zapadol, t. j. o potrebe „pristrihávať rožky“, rysovať presné hranice a strážiť ich pred narušením, potláčať všetko, čo cez hranicu preteká – všetko, čo nesie viac ako jeden význam. Ukáže sa, že všetky tieto snahy sú márne, že ambivalentnosť s nami zostane naveky, pretože žitý svet je oveľa rozmanitejší, než je naše poznanie – zostavené z protikladov a ostrých rozdielov – ochotné pripustiť a schopné vstrebať.⁸

Veľa hodnôt a inšpirujúcich vplyvov (najmä v súčasnosti) môžeme nájsť len „na okraji“, bez ohľadu na to, či ide o vplyvy provokatívne moderné, alebo, práve naopak, provokatívne tradicionalistické; bez ohľadu na to, či uvažujeme o periférii kultúrnej, spoločenskej alebo intelektuálnej. Je možné, že sa v budúcnosti naplní aj „tajný sen postmoderny“ o spoločnosti, ktorá bude charakterizovaná centralizáciou kedysi marginálneho a marginalizáciou kedysi centrálného.

⁷ Pozri Jančovič, Ivan. 2006. Postava outsidera – priesečník vnútortextovej štruktúry a mimotextovej referencie. In: *Analytické sondy do textu 2*. Banská Bystrica : Filologická fakulta UMB, 2006b, s. 307-313. ISBN 80-8083-184-X

⁸ Pozri Bauman, Zygmunt: *Myslet sociologicky. Netradiční uvedení do sociologie*. 1996, s. 224.

Literárne uchopenie najrozličnejších podôb outsiderstva je preto aj nutne zaujatím stanoviska k aktuálne existujúcej spoločnosti. Otvorenosť literatúry k slobodnej interpretácii ponúka viacero alternatív na odkrývanie nejednoznačnosti života i spôsobov výpovede o ňom⁹.

Literatúra

BAUMAN, Zygmunt. 1996. *Myslet sociologicky : Netradiční uvedení do sociologie*. Praha : Sociologické nakladatelství, 1996. 240 s. ISBN 80-85850-14-1

BILASOVÁ, Viera – ŽEMBEROVÁ, Viera. 2005. *Z prienikov filozofie, etiky a literatúry : Vzťahové a interpretačné súvislosti*. Prešov : ACTA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS PREŠOVIENSIS, 2005. 202 s. ISBN 80-80-68-396-4

BODENEK, Ján. 1988. *Ivkova biela mat'*. Martin : Osveta, 1988. 136 s.

CABADA, Ladislav – KUBÁT, Michal. 2002. *Úvod do studia politickej vedy*. 1. vyd. Praha : Eurolex Bohemia, 2002. 448 s.

GEIST, Bohumil. 1992. *Sociologický slovník*. Praha : Victoria Publishing, 1992. 650 s. ISBN 80-85605-28-7

HODROVÁ, Daniela a kol. 2001. *... na kraji chaosu... Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha : Torst, 2001. 867 s. ISBN 80-7215-140-1

HOLKA, Peter. 1993. *Normálny cvok*. Bratislava : Fortuna Print, 1993. 122 s. ISBN 80-7153-073-5

JANČOVIČ, Ivan. 2005. Dve podoby outsiderstva v súčasnej slovenskej próze. In: *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia*. Prešov : Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005, s. 417-428. ISBN 80-8068-354-9

JANČOVIČ, Ivan. 2006. Postava outsidera – priesečník vnútrotextovej štruktúry a mimotextovej referencie. In: *Analytické sondy do textu 2*. Banská Bystrica : Filologická fakulta UMB, 2006, s. 307-313. ISBN 80-8083-184-X

JARUNKOVÁ, Klára. 1982. *Pomstiteľ*. Bratislava : Mladé letá, 1982. 129 s.

JURČO, Milan. 1997. *Dotyky a prieniky nad textami diel literatúry pre deti a mládež*. Banská Bystrica : Rektorát UMB a FHV UMB v spolupráci s vydavateľstvom SKALNÁ RUŽA, 1997. 265 s. ISBN 80-967526-1-8

KLÁTIK, Zlatko. 1977. K otázke typológie detského hrdinu. In: *Zlatý máj*, 1977, s. 156-163.

PODJAVORINSKÁ, Ľudmila. 1995. *Baránok Boží*. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1995. 66 s. ISBN 80-7140-064-5

⁹ „Špecifické prostriedky a spôsoby literárnej výpovede umožňujú obohatovať pohľad na svet tým, že poskytujú možnosť nazerať a vnímať jeho chaos i krutosť a súčasne odkrývať zraniteľnosť a labilitu ľudskej existencie. Súčasťou hodnotovej orientácie človeka sú ľudské emócie, ktoré sú dôležitými konštitutívnymi prvkami ľudského života a možno len súhlasiť s názorom Marthy Nussbaumovej, ktorá ich chápe vo vzájomnej súvislosti a prepojení s úrovňou kultúry: „Emócie sú spoločenské natoľko, nakoľko je spoľahlivý kultúrny materiál, z ktorého vznikli [...], potom dobrá filozofická kritika kultúrnych noriem bude zahŕňať taktiež kritiku kultúrou osvojených emócií.“ (Nussbaum, 2003, s. 20). Dôležitosť kultúry vnímanej ako dynamický spoločenský fenomén, je v jej sile a práve (ne)príjať kultúrne vzory v rôznych formách a podobách. Literárna forma je bohatým a špecifickým zdrojom nápadov a ľudských postojov, ktoré sa dotýkajú dobrého života a vyzývajú človeka, aby hľadal a našiel pod jej vrstvou také ľudské hodnoty, ktoré sú estetickými prostriedkami zdanlivo neutralizované.“ (Bilasová – Žemberová, 2005, s. 42).

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [<http://www.fhv.umb.sk/> / katedry / KSJL / fotogaléria]

ROGERS, C. R. 2000. *Klientom centrovaná terapia*. Modra : IRO, 2000.

SLIACKY, Ondrej. 1990. *Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1945*. Bratislava : Mladé letá, 1990. 280 s. ISBN 80-06-00150-2

ŠUBRTOVÁ, Milena. 2004. Fenomén outsiderství v próze pro děti a mládež. In: *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století*. Olomouc : Votobia, 2004, s. 123-125. ISBN 80-7220-185-9

URBANOVÁ, Svatava. 2004. *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století*. Olomouc : Votobia, 2004. 463 s. ISBN 80-7220-185-9

WILSON, Colin. 1956. *The Outsider*. London : Victor Gollanz Ltd, 1956. 290 s.

ZAJAC, Peter. 1993. *Pulzovanie literatúry*. 1. vyd. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993. 158 s. ISBN 80-220-0493-6

ZELINOVÁ, Hana. 1987. *Jakubko*. 8. vyd. Bratislava : Mladé letá, 1987. 74 s.

ODRAZ OUTSIDERIZMU V PRIESTORE SUBVERZÍVNEJ ROZPRÁVKY¹

Radoslav Rusňák

Pedagogická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, Slovenská republika

Abstract

The contribution deals with the issue of child's outsider in the modern author's fairy-tale. Attention is paid to the subversive type of modern fairy-tale by Dušan Taragel Fairy tales for naughty children and their careful parents. Through the quantitative and qualitative research at the first level of primary school we try to suggest actual child's reception of outsiderism in the modern author's fairy-tale. We used some specific creative methods in the research – role play, pantomime or rolls play. The results indicate that a subversive type of modern fairy-tale impose children for a light fun, that's why they don't feel outsiders position of general figure in the artistic text.

Zdá sa, že najväčším leskom a zároveň biedou človeka je fakt, že jeho sebarealizácia a to, čo vznešene nazývame ľudským rozmerom, sa môže rozvinúť iba v priestore komunity, society, resp. spoločnosti jemu podobných jedincov – t. j. ľudí. Ako ľudia sme teda odsúdení na vzájomnú interakciu, spoluprácu a komunikáciu, pretože len v týchto reláciách sa môže naplniť náš človečí rozmer. Je to ten zvláštny pocit prináležitosti k niekomu, ktorý sa vždy nanovo prebúda po dlhom čase samoty a veľmi intenzívne ho zakúša každý, samotou skúšaný, jedinec. Nejde pritom iba o mikropriestor rodiny a milovaných ľudí, ktorý je prirodzene pociťovaný ako najintímnejší, a ktorého strata rovnováhy a stability sa vníma ako najbolestnejšia. Ide totiž aj o ten všeludský rozmer človečenstva vôbec. Mimo spoločnosti jedinec chtiac-nechtiac chradne, krpatie, deformuje sa fyzicky i duševne. Interpersonálne vákuum synergicky vytvára vákuum intrapersonálne. Ľudský samorast typu Mauglí je literárnou, no predsa len fikciou.

O závislosti človeka od spoločenstva nepriamo podáva svedectvo americký psychológ A. Maslow, odrážajúci v pyramíde psychologickú determináciu ľudských potrieb. Z nej vyplýva, že prakticky všetky individuálne potreby ľudí sú istým spôsobom odvodené od komunity, v ktorej sa človek sociálne rodí, utvára a formuje. Máme na mysli nielen fundamentálne potreby, vrátane potreby bezpečia, pre ktorých napĺňanie sa každá humánne orientovaná spoločnosť usiluje vytvoriť adekvátny priestor. O naozaj plnohodnotnom živote totiž nemôže byť ani reči, ak nebudeme zároveň hovoriť o akceptácii človeka druhými jedincami, o jeho ocenení v ich kruhu – a to aj ocenení láskou. Len potom sa môže naplno prejavovať ľudskosť a objaviť „človečina“. Lebo pevné zázemie prebúda najvlastnejšiu túžbu človeka uskutočniť sa vo svojom konaní a myslení ako jedinečná a vo svojej integrite sa už nikdy neopakujúca individualita a osobnosť, ktorá vie, čo chce, čo môže a čo aj urobí. Fyziologické a psychologické teda ústi do sebaaktualizujúceho (porovnaj Košč, 1998, s. 50). A to je ten najvyšší level Maslowovej pyramídy.

Tento úvod sme si v súvislosti s témou outsiderizmu nemohli odpustiť. Chceli sme aspoň v skratke načrtnúť determinanty fungovania a postavenia jednotlivca v určitej societe a jeho podmienenosť samotnou štruktúrou spoločnosti. Navyše, outsiderizmus ako spoločenský jav vytvárania čiernej ovce a bielej vrany je pre svet, hrdiaci sa prívlastkami civilizovaný, kultúrny či moderný, nebezpečný najmä preto, lebo zabíja človeka ako sociálnu bytosť. Tým ničí práve element, od ktorého odvíja a zdôvodňuje svoju existenciu. Je ostrakizovanou a pritom sofistikovanou formou dohody väčšiny, ktorá z rôznych,

¹ Príspevok vznikol ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA 1/3711/06 Fenomén zla v súčasnom umení pre deti a mládež.

často absurdných, príčin láme paličku nad jednotlivcom, odsudzujúc ho tým na spoločenskú smrť. A tá je neraz horšia než tá fyzická – lebo človek ešte žije, dýcha a čo je najzraňujúcejšie, cíti.

Byť v pozícii outsidera znamená byť out, mimo, na periférii (budeme teda hovoriť len o negatívnom type outsiderstva, do ktorého sa človek ponára nedobrovoľne, t. j. nevyberá si ho samostatne ako životný štýl, nie je jeho osobnou voľbou, resp. formou revolty). Outsider je osoba s nálepkou vydedenca, menejcenného človeka, ktorý je niečím iný, niečím nezapadá, niečím sa z celku vyčleňuje. Pokrivené kritériá na vyradenie človeka z kolektívu vykazujú v súčasnosti tendenciu rozširovania. Už nejde iba o *názorovú, rasovo-etnickú* či *konfesijnú inakosť*. Najmä v detskom svete, v ktorom je priamosť ataku neraz omnoho krutejšia než vo svete dospelých, je množina kritérií na vyradenie kamaráta, rovesníka, spolužiaka nezriedka veľmi rôznorodá.

Popri rasovo-etnických, názorových a konfesijných odlišeniach sa môže dieťa konfrontovať aj s kritériom *sociálno-statusovým* (ako oblečenie, vzhľad, hygiena) či *statusom spoločenským* (napr. zamestnanie rodičov či výber atraktívnej dovolenkovej destinácie), ďalej *imidžotvorným* (mobil s bluetooth a fotoaparátom, MP3 prehrávač, notebook ap.), *fyzioognomickým* (fyzické dispozície jedinca, vrátane fyzického, mentálneho, resp. rečového hendikepu), kritériom *mediálnej dostupnosti a rozhladenosti* (prehľad o tom, čo je momentálne „cool“ a „in“ – v hudobnej, televíznej či filmovej brandži, pričom z hľadiska vekovosti môže ísť nezriedka o produkciu neprístupnú pre deti). Nežiadaným sa navyše dieťa môže stať aj na základe *sympatie, náklonnosti, resp. kamarátstva s outsiderom* (tzn. priateľstvo s už neakceptovaným, odmietaným jedincom).

Téma outsiderstva sa v umeleckej literatúre objavuje odjakživa. My sa v tejto chvíli chceme dotknúť najmä literatúry pre deti a mládež a v jej rámci deťmi najviac vyhľadávanému rozprávkovému žánru. Hoci je na motíve outsiderstva de facto postavený sujet ľudovej rozprávky (porovnaj Šubrtová, 2004), zaujímavým a rýdzo súčasným spôsobom naň reaguje aj žánrový variant modernej autorskej rozprávky – máme na mysli typ subverzívny.

V priestore slovenskej detskej literatúry subverzívny typ rozprávok – ako špecifickú odnož parodickej rozprávky – reprezentujú texty Dušana Taragela. Zo súboru rozprávok *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov* sme si vybrali *Rozprávku o Anči, ktorá sa neumývala a smrdela*. Tú sme aj z hľadiska recipovania outsiderstva deťmi mladšieho školského veku podrobili didaktickej komunikácii.

Anča pochádza z poriadnej a slušnej rodiny, ktorej je jediným potomkom. Je to milé a slušné dievča, ktoré má len jedinú chybu – neumýva sa, a preto smrdí. Rodičia, hanbiaci sa za tento poklesok svojej dcéry voči spoločenským pravidlám, usilujú sa pre nápravu existujúceho poľutovaniahodného stavu niečo urobiť. No aj napriek ich snahe, keď Anči poupratujú stále špinavú a zapáchajúcu izbu a poumývajú aj všetky od špiny lepkavé hračky (vrátane plyšového medvedíka či obľúbenej bábiky), hneď po tom, ako sa Anči čisté hračky dostanú do rúk, sú opäť pošpinené a všetko sa vracia do starých koľají. Návšteva učiteliek, ktoré prídu prísny okom posúdiť stav Ančinho rodinného prostredia (pretože ani škola nemohla ostať k toľkému zápachu a špine benevolentná), sa končí fiaskom a útekem zdesených pedagogických pracovníčok, po ktorom nasleduje večerná hádka starostlivých rodičov, týkajúca sa osudu ich dieťaťa. Anča počínanie svojich rodičov len pasívne počúva vo svojej špinavej izbe. Po učiteľkách domácnosť starostlivých rodičov navštívi sám riaditeľ školy, ozrutný a mohutný chlap, ktorý dáva rodičom školopovinne hrdinky najavo, že so žiačkou Ančinych nedostatkov škola nepočíta. Aj po tejto návšteve nasleduje večerná hádka, pri ktorej sa Anča skrýje pod posteľ. Rezultátom rodičovskej diskusie je odsun dcéry do chlieva na smetisku, ktorý sa uvoľnil po strýkovi Pytkovi (príbuznom z matkinej strany). Anča túto voľbu s pokojom Angličana prijíma, pretože už môže bez výčitiek okolia smrdieť a ďalej sa neumývať. Kontakt s rodičmi sa následne obmedzuje len na nedeľné návštevy a prísun potravín. Anča je však v chlieve zatvorená nadobro. Príbeh sa uzatvára varovaním s výstrahou, že takto skončia všetci ufúľanci.

Outsiderstvo hlavnej protagonistky (rovesnícke, rodinné aj inštitucionálne) je teda v texte viditeľné v dvoch rozmeroch:

1. Anča sa sama dobrovoľne vyčlenila z kolektívu na základe slobodného odmietnutia prijať spoločensky uznávanú maticu *správania sa*;
2. Anča sa z kolektívu vyčlenila aj *komunikačne*, keď pasívne a bez akejkoľvek snahy vysloviť svoje stanovisko odovzdane prijíma ortieľ dospelých (rodičov).

Je zaujímavé, no z pohľadu sugestívnej mediálnej masáže detských osobností už zrejme ani nie veľmi prekvapujúce, že ohrozená pozícia domova v Ančinej situácii sa vôbec nevnímala dramaticky. Mohli by sme povedať, že sa tu prejavila chýbajúca schopnosť empatie detí, ktorá sa však už vo všeobecnosti začína aj vo svete dospelých vnímať ako nedostatkový tovar (je po nej totiž veľký dopyt), no nebola by to celkom pravda. Postava Anče totiž vo svojej koncepcii detí nespriístupňovala aspekt vyčlenenia ako niečo, čo je hodné súcitu a citovej spoluúčasti. Navyše sa zdá, že žiaci 4. ročníka už pravdepodobne vyrástli aj z prvého detského strachu a pozíciu domova vo svojom živote už vnímajú ako istú neotrasiteľnú prirodzenosť a samozrejmosť. Na druhej strane sa v súvislosti s domovom ukázali aj patologické javy, ktoré poukázali na *krízu fungovania rodiny* aj ako výchovnej ustanovizne; recipovanie týchto nezdravých vzťahov sa dostalo aj do recepčných štruktúr žiakov pri prijímaní textu (najmä u chlapcov). Vnímanie krízy rodiny, ako sa ukázalo, sa u žiakov priamo spájalo tiež s *krízou školy*. V oboch prípadoch sa vnímanie istého kritického stavu obidvoch inštitúcií (rodinnej i školskej) premietlo do spontánnych reakcií na text. Žiaci kritický stav nevnímali ako procesnú záležitosť poklesu statusu výchovných ustanovizní, ale skôr ako fakt „v tejto chvíli“.

Na sledovanie *aspektu outsiderstva* hlavnej postavy u detí mladšieho školského veku bola zvolená technika bábkovej hry. Vychádzali sme z faktu, že bábková hra má dôležitý význam najmä v oblasti prežívania a citovej výchovy a najsugestívnejšie pôsobí najmä v období prepubesencie (približne 10 – 12 rokov). Výchovný prvok tejto metódy sa uplatňuje práve v modelovaní dobrého a zlého správania cez správanie bábok, keď dieťa projektuje svoje správanie (resp. modely určitého správania) do bábkovej maľušky (Kovalčíková, Majzlanová et al., 2003, s. 86-103).

Bábkové maľušky vyvolali vo všeobecnosti veľký záujem a každé dieťa chcelo prebrať nejakú rolu na improvizovanej scéne. K dispozícii boli javajkové bábkové (otec, mama) a maľušky (riaditeľ, Anča). Mnohé z detí chceli byť Ančou. Keď sa však dostali do jej roly, neboli schopní vnieť do hry dialóg. Navyše tí, ktorí predstavovali Anču, sa akosi prirodzene ocitli na kraji scény. Niekedy museli byť priamo vyzvaní, aby skúsili zareagovať. Improvizované Ančine prejavy sa tak obmedzili prevažne na aroganciu nielen voči riaditeľovi, ale aj voči svojim rodičom. Navyše žiaci predstavujúci otca nezriedka posielali Anču späť do izby. Bolo zjavné, že žiaci nemajú oporu v texte – v Ančiných replikách (hrdinkine prehovory boli v texte znútorňované). Najlepšie bola zvládnutá rola otca a riaditeľa. Dialóg medzi nimi sa prevažne rozvíjal dost' útočne, prekvapujúco bol otec často ráznejší (bol na svojej pôde, pretože to bola „návšteva riaditeľa“). Nedalo sa nevšimnúť si, že najlepšie svoju rolu zvládli výsledkami v učení veľmi slabí žiaci; známková elita triedy bola skôr priemerná – a to aj komunikačne. Ukázalo sa, že žiaci, ktorým učenie naozaj nejde, a ktorí musia denno-denne „bojovať“ s učiteľom o čo najlepšiu známku, sú odkázaní na svoju tvorivosť. Odkázaní v tom zmysle, že o známku sa musia „popasovať“ neraz veľmi originálnym spôsobom, aby sa pokúsili v učiteľovi vyvolať dojem, že niečo naozaj vedia. Z konkrétnych prípadov dedukujeme aj možnosť rodinnej determinácie tejto tvorivosti, pretože nezriedka šlo o deti zo sociálne slabšieho prostredia, ktoré mali oveľa viac skúseností s rôznymi – neraz vypätými – životnými situáciami (problémy v škole, nedostatočné výsledky, záškoláctvo, nelichotivá finančná situácia v rodine, rodičovský „výprask“ ap.) a z toho dôvodu mali väčší sklon prispôbiť sa rôznym nečakaným situáciám.

Naše domnienky potvrdilo aj následné *pantomimické stvárnenie výchovných situácií*, ktoré žiaci zažili na vlastnej koži pri výchove. Znovu sa totižto ukázalo, že najlepšie a najtvorivejšie scénky vytvorili slabší žiaci – tu už to bolo evidentne spôsobené tým, že tí horší mali doma aj najviac problémov s rodičmi. No ich stvárnenia mali všeobecne veľký úspech: sledovanie televízie napriek zákazu rodičov (televízor bol

nakreslený na tabuli a chlapec ho napriek rodičovskej intervencii neustále zapínal) alebo fajčenie potajomky (chlapec v kúte tajne pofajčieva, rodičia ho nachytajú a dostane zošitom po zadku). Žiaci, ktorí sa aktuálne nezapájali do scény, boli ňou navyše vždy zaujatí, a to aj v tom prípade, ak šlo o problematickejšie zvládnuteľných žiakov.

Žiaci zároveň dostali možnosť položiť svoje otázky Anči uplatnením metódy *učiteľa v role*. Do istej miery ostali prekvapení, keď sa učiteľ posadil na stoličku pred tabuľu, navliekol si na ruku maňušku Anče (oslovil ich modulovaným detským hlasom) a oni jej mohli klásť otázky, ktoré si pre ňu pripravili. Spočiatku sa nevedeli zbaviť istej strnulosti, nevedeli sa uvoľniť, no ako sa rozhovor odvíjal, postupne z nich istý rešpekt voči učiteľovi v role opadol a prijali to ako „hru na niečo“.

Možno však povedať, že vydedenecká pozícia hrdinky nebola pocitovaná ani pri kladení otázok Anči, kedy sa deti na chvíľu stali novinármi – presnejšie nielen v otázkach pre ňu, ale ani počas samotnej rolovej hry. Napriek tomu, že im bol motív outsiderstva explicitne sprístupnený, nezareagovalo naň ani jedno dieťa.

Ukázalo sa, že subverziu v rozprávke deti vnímajú v prvom rade ako zábavu. Ľudský rozmer medziľudských vzťahov bol v ich prípade hlboko zatlačený do pozadia. Anča ako literárna postava s črtami outsidera nevyvolala u detí ani v jednom prípade empatické pochody možného vžitia sa do jej roly. Možno by sa dalo polemizovať, do akej miery bola subverzívna tonalita textu bariérou k recipovaniu hrdinkinej vydedenej pozície. Myslíme si, že iba hyperbolizovaný didaktizmus premiešaný paradoxom a negativizmom za to nenesie vinu. Veď sama hlavná postava sa vnútorne neprofilovala ako osoba, ktorá výrazne trpí. Naopak, akoby si spokojne hovala, voľkala si a zámerne zotrvala vo svojej nelichotivej situácii, nepocitujúc z aspektu vyčlenenia žiadnu depriváciu. Zaujímavým poznatkom bol práve fakt, že napriek uplatneniu metódy učiteľa v role, kedy deťom vyučujúci cez maňušku explicitne odhalil a vyjaval smútok hrdinky nad odvrhnutím a periférnym postavením v rámci rovesníckych vzťahov, nikým z detí to nepohlo. Ukázalo sa teda, že subverzívny text Dušana Taragela veľmi špecificky tematizuje postavu detského outsidera – v našom prípade Anču. Koncepčné stvárnenie postavy Anče totiž deťom absolútne zamedzilo vnímať Anču ako outsidera, ba dokonca v ich očiach sa profilovala ako zábavná a vtipná postava.

Výsledky didaktickej interpretácie subverzívneho textu odhalili skutočnosť, že jeho netradičná groteskno-parodická tonalita si na jednej strane otvára cestu k detskému publiku, no na druhej strane im neumožňuje recipovať aj závažnejšie štruktúrne odkazy v texte, ktorými bolo v našom prípade hrdinkino outsiderstvo. Môže za to tak autor, ktorého koncepcia stvárnenia hrdinky je skôr vzdaním holdu outsiderstvu, ako aj postupná strata citlivosti a senzibility tiež u detí. Aj v súvislosti s inými typmi moderných autorských rozprávok (imaginatívna, symbolicko-filozofická, parodicko-nonsenseová, didaktická) sa totiž vo výskume – najmä v metódach tvorivej dramatiky – odhalil nie zanedbateľný fakt: ľudskosť a človečina sa z detí akosi pomaly vytráca, akoby sa ako Pompeje strácala pod nánosmi umelo vytváraného demokratizmu zo strany tak rodičov, ako aj vedenia škôl. Najmä školská inštitúcia tým však otvorene priznáva, že sa z nej stráca výchovné pôsobenie a ponecháva si už len zodpovednosť za vzdelanie. V tejto situácii nás teda nemôže prekvapovať, že školstvo za podstatného príspevku rodiny začína produkovať čoraz „racionálnejšie“ deti, malých Dorianov Grayov, pre ktoré je citová gramotnosť stále viac a viac cestou zarúbanou. Z tohto podhubia, prirodzene, bude vyrastať čoraz viac outsiderov, priviazaných a týraných pri stĺpoch či na príkaz silnejšieho sa modliacich na kolenách. A ak sa nám náhodou podarí prebudiť v deťoch prirodzený cit spolupatričnosti a vzájomnej nesebeckej náklonnosti, možno na Slovensku ubudne aj upálených mačiatok.

Literatúra

KOŠČ, Marián. 1998. *Základy psychológie*. Bratislava : SPN, 1998. ISBN 80-08-02719-3

KOVALČÍKOVÁ, Iveta. – MAJZLANOVÁ, Katarína et al. 2003. *Variácie podôb výchovnej dramatiky*.

Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre. Edične pripravili Zuzana Bariaková a Martina Kubealaková. Banská Bystrica, 2008. [online]. © 2008. Dostupné na: <http://www.fhv.umb.sk/app/index.php?ID=2170> [<http://www.fhv.umb.sk/> / katedry / KSJL / fotogaléria]

Prešov : LANA, 2003. ISBN 80-968312-8-3

ŠUBRTOVÁ, Milena. 2004. Filozofizace literatury pro děti a mládež. In: *Sedm klíčů k otevření literatury pro děti a mládež 90. let XX. století*. Olomouc : Votobia, 2004. ISBN 80-7220-185-9

TARAGEL, Dušan. 1998. *Rozprávky pre neposlušné deti a ich starostlivých rodičov*. Levice : L. C. A., 1998. ISBN 80-88897-17-3

EMOCIONÁLNI TEMNOTA VYKOŘENĚNĚHO DĚTSTVÍ NA PŘÍKLADU ROMÁNOVÉ PENTALOGIE THOMASE BERNHARDA

Irena Šebestová

Filozofická fakulta Ostravské univerzity v Ostravě, Česká republika

Abstract:

The topic of being an outsider is reflected in the autobiographical pentalogy of the Austrian author Thomas Bernhard. In his novels “The Cause. The Indication”, “The Cellar. The Escape”, “The Breath. The Decision”, “The Cold. The Isolation”, and “The Child” the author depicts the existential threat, as for example, the fate of an unbeloved child, the trauma of an incurable disease, the inexorable clash with death or the solidarity with social environment, which predetermined him to be in the position of an outcast who is constantly forced to fight for his place in the sun.

S tématem outsiderství se mimo jiné setkáváme i v díle rakouského spisovatele Thomase Bernharda, konkrétně v jeho autobiografické pentalogii: „Příčina. Náznak“, „Sklep. Únik“, „Dech. Rozhodnutí“, „Chlad. Izolace“ a „Dítě“.

Návrat k dětství byl jedním z nosných témat německy psané literatury sedmdesátých let 20. století. Ke skupině autorů, kteří pocítili nutnost hledat své vlastní já a najít kořeny svého života popř. existence, se řadí také rakouský spisovatel Thomas Bernhard.

Thomas Bernhard se ve své pětidílné autobiografii staví do pozice outsidera, která je pro něj výchozí po celý jeho život. Tato pozice neustálého „stání na okraji, popř. pohybu proti proudu“, mu umožňuje detailní pozorování těch, kteří zůstali uvnitř, nebo následovali většinu. V postavení stranoustojícího, tedy outsidera, setrvává vědomě a paradoxně se tak posouvá do centra pozornosti. Je tím, jemuž izolace umožňuje svobodné a nezávislé vyjadřování, poskytuje mu možnost určitého nadhledu při psaní o společnosti, z níž se vědomě vylučuje.

Své zážitky z prvních devatenácti let života popisuje v románové autobiografické pentalogii. Zmíněná pentalogie ukazuje společenské i osobní pozadí Bernhardova dětství a mládí, přičemž jednotlivé etapy jsou představeny jako sled extrémních existencionálních ohrožení. V rozmezí let 1975 – 1982 postupně představovala čtenáři osobnostní vývoj pozdějšího spisovatele na pozadí předválečných, válečných a poválečných událostí. Všech pět dílů pak mělo dle představ autora v budoucnu vyjít jako jeden svazek pod názvem „Neunzehn Jahre“ („Devatenáct let“).

První díl autobiografie pod názvem „Příčina. Náznak“ se odehrává v Salzburgu, městě „vydaném napospas tuposti katolicismu a ovládaném katolickou tupostí, které bylo v té době navíc prosáklé i nacismem“ (Bernhard, 1997, s. 17). Začíná zničením města v roce 1943, zachycuje válečné běsnění i krátce po ukončení války. Mladý Bernhard navštěvuje během války nacionálněsocialistickou internátní školu, která však ani po válce pod katolickým vedením nemění svůj charakter.

„Noci jako stavy zoufalství a strachu se vlečou, a to, co slyší a vidí a s neustálým vědomím vnímá, je potravou pro nové zoufalství. Nově přichozímu připadá, jako by byl internát rafinovaně vyprojektován proti němu, proti jeho existenci, jako vězení postavené záludně proti jeho duchu...“ (Bernhard, 1997, s. 13).

Také pozdější studium na Johanneu, slovnutném salzburském gymnáziu, ho zcela frustruje a on je zhnusen opouští, aby unikl katolicko-pedagogické mašinérii, která se od té nacionálněsocialistické v ničem neliší. Tragické zkušenosti z války a z pedagogicko-vzdělávacího inferna se staly mementem, které nikdy nevymazal ze své mysli a které rozhodujícím způsobem určovalo jeho charakterové i morální

vlastnosti.

Absolutní znechucení pedagogickým ponižováním vede mladého Bernharda k „úniku“ ze „státního žaláře“, jak napovídá podtitul druhé části pentalogie „Sklep“. Své rozhodnutí ukončit studium na gymnáziu interpretuje jako existenčně rozhodující. „*Měl jsem dvě možnosti, to je mi jasné i dnes, jednou z nich byla sebevražda, k čemuž mi chyběla odvaha, nebo jsem mohl opustit gymnázium, ze dne na den, sebevraždu jsem nespáchal a ocitl jsem se v učení.*“ (Bernhard, 1997, s. 99).

Toto rozhodnutí pociťuje jako krok „opačným směrem“ (Bernhard, 1997, s. 103), který si pro sebe z vlastní vůle zvolil. Přesto, nebo právě proto se cítí konečně svobodný a spokojený. Odejde do nejzanedbanější čtvrti Salzburgu, Scherzhauserfeldsiedlung, a pracuje jako učeň u prodavače potravin. Toto rozhodnutí se ukazuje jako východisko z dosavadní intelektuální a emocionální izolace ven – do jakési dočasné společenské „potřebnosti“, jak Bernhard tuto intenci a pocit popisuje. S hrdostí nad sebou samým líčí vlastní schopnost komunikovat s „jednoduchými lidmi“, mluvit jejich řečí a zjednat si respekt. A protože současně ještě studuje privátně zpěv a hudební estetiku, může chápat sklepní obchod pana Podlahy jako ideální prostor mnohostranného rozvoje, jako místo nezkradeného pohledu na odvrácenou stranu existence. Přes všechn ten široký záběr zůstává i zde cizincem a outsiderem. Pro něj není sklep, to lidské předpekli sídla opilců, ztroskotanců, kriminálních a válkou postižených, konečnou stanicí jako pro všechny ostatní, nýbrž momentem určité sebevýchovy, zaměřené na personální integritu a umění, a to bez, dalo by se i říci proti obvyklé školy. Tato kreativní životní etapa však měla brzo skončit.

V období, kdy se vyrovnává se svým dosavadním neradostným životem a kdy se zdá, že by mohl najít svou vlastní identitu, propuká u osmnáctiletého Bernharda po neléčeném nachlazení vážné onemocnění plic. To jej přivádí do zcela jiných institucí – nemocnic, sanatorií, ozdravoven, které ho doslova existenciálně formují a které on nemůže hodnotit z pohledu pozorovatele, nýbrž je musí jako postižený snášet a strpět.

„*O strašlivosti konce života doposud jen slyšel, nikdy ten konec života neviděl, natož aby byl viděl tolik lidí, kteří dospěli ke konci života najednou v takové bolesti a na takovém vrcholu utrpení. Co se tu předvádělo, nebylo nic jiného než bez ustání a intenzivně a bezohledně pracující továrna na smrt, která nepřetržitě dostávala příděl nových surovin a zpracovávala je.*“ (Bernhard, 1997, s. 196)

Hrůzu lékařského prostředí precizně popisuje v knihách „Dech“ a „Chlad“, kde se v naturalistických líčeních nevyhýbá ani těm nejodpudivějším detailům. V „*pokoji smrti*“ (Bernhard, 1997, s. 193) je Bernhard denně konfrontován s umíráním a jen on se musí rozhodnout, zda podlehne, nebo bude s nemocí bojovat a přežije. Zde je pro pochopení jednání a odhodlání toho, kterému „*poskytní poslední pomazání*“ (Bernhard, 1997, s. 190) více podstatnější představa cílevědomého snažení nepodlehnout síle smrti než podlehnout pocitu beznadějného vypuzení. Ten, kterého přiřadili k „*umírající a k zániku odsouzené společnosti*“, chce žít, dýchá proti smrti a proti všem nepravděpodobnostem přežítí.

„*Chtěl jsem žít, všechno ostatní bylo bez významu. Žít, a to žít svůj život, jak a jak dlouho budu chtít. To nebyla žádná přísaha, to si jen ten, nad nímž už mávli rukou, předsevzal v okamžiku, kdy ten druhý před ním přestal dýchat.*“ (Bernhard, 1997, s. 190)

Jen díky pevné vůli k dalšímu životu se Bernhardovi podařilo těžké plicní onemocnění překonat. A to i přes mizernou lékařskou péči, kdy „*nemocný musí vzít své utrpení do vlastních rukou především do vlastní hlavy, proti lékařům*“ (Bernhard, 1997, s. 272), přes neutěšený stav lékařských zařízení, která odhaluje jako místa absolutní ignorace, kde panuje katolická bigoterie a primitivní zlo. A proto, když ke konci knihy stojí opět před rozhodnutím zda nastoupit rekonvalescenci v jednom z léčebných domů, rozhodne se pro vlastní volbu: „*Jenomže já se vzepřel a nikam jsem nejel.*“ (Bernhard, 1997, s. 341)

Chronologická posloupnost pěti po sobě vycházejících dílů vyprávění je narušena posledním svazkem „Dítě“, který se vrací k prvním letům autorova dětství. Od narození nemanželského dítěte po nástup třináctiletého chlapce na salzburské Johaneum. Tato poslední a zároveň první část pentalogie nemá

podtitul. Symbolicky uzavírá autobiografii do kruhu, který je pro autora poznamenán ohrožením života a psychickými i fyzickými bolestmi. Jen díky své rostoucí vůli po životě se mu podaří překonat nejen vnější životní ohrožení, nýbrž i ta vnitřní – v podobě často se vynořujících myšlenek na sebevraždu.

„Poprvé jsem pojal myšlenku, že se zabiju. Stále znovu jsem protaboval blavu vikýřem, ale vždycky jsem ji zase stáhl, byl jsem zbabělec. Představa, že jsem uzlíčkem masa na silnici, že kterého se všem dělá špatně, odporovala mému záměru. Musel jsem žít dál, třebaže se mi to zdálo nemožné. Možná je mou záchranou šňůra na prádlo, napadlo mě. Vymyslel jsem si konstrukci s provazem přehozeným přes trám a obratně jsem spadl do oprátky. Šňůra se přetrhla a já z půdy spadl po schodech do třetího patra. Zbývalo skočit pod auto nebo se položit na koleje. Neviděl jsem žádné východisko.“ (Bernhard, 1997, s. 402)

Z tohoto zápasu vyšel autor s hlubokými ranami, které se pak pokusil léčit vzpomínáním a psaním. Absolvoval terapii psaním svého zraněného já.

V poslední části svého vyprávění se Bernhard vrací k traumatickým zážitkům raného dětství, které mají později vyústit v martyrium školní docházky, během níž je neustále „*vystaven posměchu spolužáků*“ a učitelům je „*záminkou pro hněvivé výbuchy*“ (Bernhard, 1997, s. 403), a především k oboustranně nepochopenému vztahu matky a syna, jehož trvalou krizi umí překonat jen dědeček. Bernhard se vyvíjí během své první životní periody pod vlivem matky a dědečka, kteří pro něj představují silné a rozhodující autority v rodině. Vztahy k oběma příbuzným jsou však značně rozdílné a v autorových pozdějších vzpomínkách se odvíjejí ve výrazně protikladných pozicích.

Jak z Bernhardovy autobiografické prózy, tak z jeho interview, která se vztahují k otázce vztahu matka – dítě, popř. rodiče – dítě, vystupuje do popředí obžaloba vlastní matky. Hovoří o matkách, které by měly být potrestány za zločiny na svých dětech, neboť není pochyby, že „*je už od prvních dnů, prvních týdnů, prvních měsíců a prvních let jejich života výchovy sklátí*“ (Bernhard, 1997, s. 54). Je patrné, že velký díl viny na traumatickém dětství a z toho vyplývajících psychických problémů připisuje své matce. Jeho výčitky směřují především k prvnímu roku života, na který si sice nelze vzpomenout, který se však přesto otiskne do duše skrze negativní nebo pozitivní zážitky. Pravzpomínky na pobyty u cizích lidí nebo v dětských domovech v něm zanechaly otisk frustrujících pocitů samoty, opuštěnosti, oddělenosti, chladu a temnoty.

„Zplodí nás, ale nevychovájí, a poté, co nás zplodí, obracejí se naši zploditelé proti nám s veškerou tupostí, s veškerou ubohostí, kterou nás ničí a kterou hned v prvních třech letech ruínují život nového člověka, o němž vědí jen to, pokud vůbec něco, že ho bezhlavě a nezodpovědně zplodili, a nevědí ani, že tím spáchali nejhorší zločin.“ (Bernhard, 1997, s. 54)

Odmítnutí místo pochopení, posměch místo mateřské lásky naučily malého Thomase v následujících letech nedůvěřovat okolnímu světu. Bernhard několikrát ve své autobiografii opakuje, že jeho matka nebyla dobrou vychovatelkou. Jako dítě často cítil její bezmocnost vůči sobě, a dělal jí často naschvály. Ona jej pro každou maličkost bila býkovicem. Ještě hůře na něj však působily její nadávky, které zraňovaly jeho duši: „*Tys mi ještě scházell! Jsi moje neštěstí, aby tě ďas spral! Zničil mi život! Za všechno můžeš ty! Ty mě přivedeš do hrobu! Jsi k ničemu, stydím se za tebe! Jsi budižkničemu jako tvůj otec! Nestojíš za zlámanou grešlí! Ty kazíšvěte! Ty lháři!*“ (Bernhard, 1997, s. 362)

Je zřejmé, že matka nebyla schopna najít pochopení pro vnímavou duši svého dítěte. Pro ni ztělesňoval Thomas toho, který „*ji opustil, který byl jen podlost a klam*“; (Bernhard, 1997, s. 363) a byl vinen. Viděla v něm příčinu svého nevydařeného života. „*Skutečně mi dávala pocítit, že jsem jí celý život stál v cestě, že jsem jí zabránil v dokonalém štěstí.*“ (Bernhard, 1997, s. 362)

Dítě pro ni bylo živoucí vzpomínkou na muže, který ji tak hluboce zklamal a kterého za to velmi nenáviděla. Thomas byl živý důkaz chyby, kterou udělala a za kterou byla tvrdě potrestána. Přes tyto pocity vzhledem k dítěti se neuměla nikdy přenést. To všechno muselo logicky způsobit množství

psychických zranení, ktorá pozdĕji vyústila v nedúveru umelce spisovateľa vüči ženám a vüči lidem vübec.

Zatímco se své matce stále více odcizoval, stával se dědeček nejdůležitějším člověkem jeho dětství a mládí. Nemanželskému dítěti dědeček nahrazoval nejen otce, kterého nikdy neviděl, ale i lásku matky, se kterou měl velmi napjatý vztah. „*Celý život jsem měl k matce distancovaný vztah, neoproštěný nikdy od nedůvěry ba podezření, leckdy určitě i nepřátelský.*“ (Bernhard, 1997, s. 239)

Dědeček, zcela neúspěšný spisovatel a „duchovní člověk“ Johannes Freumbichler, sice zaujímal pozici otce, z Bernhardových zpráv lze však vyčíst, že byl více intelektuálním vychovatelem než člověkem, ke kterému by ho vázala emocionální vazba. Dědeček pro něj na jedné straně představoval model intelektuální nezávislosti, muže filozofie a literatury, osamělého fanatika pravdy, neúprosně prosazujícího poznání a integritu.

Na druhé straně musel mladý Thomas pociťovat jako velmi bolestnou chudobu a celoživotní závislost dědečka na rodině, vnímal ji jako trýznivou skutečnost, kterou jako další formu outsiderství ve svém životě musí zcela vyloučit. Z dědečkova duchovního vlivu se postupně vymanil, přičemž se stal úspěšným a časem i zámožným spisovatelem. Svému mentoru a vzoru zůstal věrný a posunul jej do předobrazu jediné důstojné a emfatické existence. Přitom je signifikantní, v jakém rozsahu jsou Bernhardův život a aspekty jeho psaní opakováním dědečkových ambicí a idiosynkrazií. Je možné se domnívat, že vnuk tyto indicie při zpětném ohlédnutí stylizoval silněji, než to odpovídá skutečnosti, avšak jiné rozhodnutí je pro tohoto stranoustojícího nemožné. V každém případě následuje svého dědečka v pracovní disciplíně, ve stále a na všechno aplikované dichotomii komedie/tragedie, v pojmu duchovní člověk, který je přejat jako idea a slovo, a dokonce i v plícím onemocnění, na které dědeček v mládí trpěl. Je možno se domnívat, že Bernhard reprodukoval v rozhodující perspektivě a obsesích dědečkův svět a jeho dílo je dobře potvrzeno poznatky o moci a trvání mladických traumat. Konstelace let puberty – společenské i rodinné – se stává tematickým i ideologickým základem všech jeho textů.

Svou bolavou duší, zraňovanou ekonomickým a sociálním outsiderstvím, tak typickým pro jeho dětství a mládí, léčil Bernhard psaním autobiografické pentalogie v době, kdy již byl uznávaným spisovatelem, který díky svému nekompromisnímu psaní dosáhl uměleckého vrcholu. Jako by mu jeho pozice toho „stojícího mimo většinu“, z perspektivy pozorujícího, myslícího a zaznamenávajícího dávala sílu ukázat bez skrupulí odvrácenou stranu rakouské společnosti. Ta jej za to sice nazývala mistrem klauniády či znečišťovatelem vlasti, přesto nemohla popřít naléhavost jeho díla.

Literatúra

BAYER, Wolfram. 1995. *Kontinent Bernhard: zur Thomas-Bernhard-Rezeption in Europa.* Wien : Böhlau, 1995. 512 s. ISBN 3-205-98330-0

BERNHARD, Thomas. 1997. *Obrys jedného života.* Praha : Mladá Fronta, 1997. 464 s. ISBN 80-204-0623-9

DITTMAR, Jens. 2002. *Thomas Bernhard. Werkgeschichte.* Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 2002. 489 s. ISBN 3-518-38502-X<2400>

HOELL, Joachim. 2004. *Thomas Bernhard.* Praha : Prostor, 2004. 176 s. ISBN80-7260-102-4

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. 1996. *Bruchlinien. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990.* Salzburg : Residenz, 1996. 559 s. ISBN 3701709572

SCHMIDT-DENGLER, Wendelin. 1996. *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard.* Wien : Sonderzahl, 1996. 197 s. ISBN 3854490135

SORG, Bernard. 1992. *Thomas Bernhard.* München : Beck, 1992. 182 s. ISBN 3-406-35053-4

PROBLEMATIKA OUTSIDERSTVA V MIGRANTSKEJ LITERATÚRE NA PRÍKLADE ROMÁNU RUMUNSKO-ŠVAJČIARSKEJ AUTORKY AGLAJE VETERANYI PREČO SA DIEŤA VARÍ V KAŠI

Paulína Čuhová

Fakulta múzických umení Akadémie umení, Slovenská republika

Abstract:

*Literary presentation of the outsider and strange in its most varied forms often occurs in German written literature nowadays as well. Migration literature is not only connected with the phenomena of the outsider by its categorisation and placement out of „the in German written literature“, but mainly by frequent appearance of this phenomena in works of authors-migrants. In a majority of such works the main character appears as an outsider on different levels and in different forms as a result of their migration. The aim of this study is to point the moments of the outsider phenomena in the text *Secondos* by the author Aglaja Veteranyi *Prečo sa dieťa varí v kaši* (*Why the child boils in mush*) and to perceive them as an initial point of one of the possible interpretations of her novel. I will more closely focus on creation of the work on a background of the author's migration and her autobiography, which can be understood as one of the reasons for perceiving the main character of this novel as an outsider.*

Literárne zobrazenie outsiderstva a cudzieho sa v po nemecky písanej literatúre vyskytuje často aj dnes a to v najrozmanitejších podobách. Migrantská literatúra je s fenoménom outsiderstva spojená nielen svojím kategorizovaním a umiestnením mimo „po nemecky písanej literatúry“, ale predovšetkým častým výskytom tohto fenoménu v tvorbe autorov – migrantov. Vo väčšine takýchto diel sa hlavný hrdina/hrdinka vyskytuje v dôsledku migrácie ako outsider na rôznych stupňoch a v rozličných variáciách.

Zuzana Bariaková naznačuje jednu z možných typologizácií outsiderstva. Rozdeľuje ho na „vonkajšie (viditeľné)“ a „vnútorné (navonok neviditeľné) outsiderstvo“. Z hľadiska nášho príspevku je do tejto skupiny možné zaradiť literárne postavy migrantov ako outsiderov a ich vnímania ako skupiny menšinového obyvateľstva. Tým im prideliť (vedome či nevedome) pozíciu mimo väčšinového sociálneho prostredia a kategóriu inosti/inakosti¹, ktorá sa pri vnímaní fenoménu outsiderstva javí ako rozhodujúca. Druhou skupinou je „vnútorné (navonok neviditeľné) outsiderstvo“, pričom charakteristickou črtou tohto typu je introvertnosť, duševné poruchy, homosexualita, etc... Outsideri tejto skupiny sa vyskytujú v migrantskej literatúre veľmi často, pričom je status outsidera ešte viac umocnený pozíciou migranta, kde „postih“ a s ním spojená pozícia outsiderstva vyplýva zo skúsenosti migrácie. Typ „outsiderstva z hľadiska priestorového zakotvenia“ možno podľa Bariakovej sledovať aj cez dvojicu „naša postava v cudzine“ a „postava cudzinca u nás“. (Bariaková, 2005, s. 529).

Zámerom tejto štúdie je pokúsiť sa poukázať na momenty outsiderstva v texte *Secondos* autorky Aglaje Veteranyi *Prečo sa dieťa varí v kaši* a vnímať ich ako východzí bod pri jednej z možných interpretácií jej románu. Bližšie sa zameriam na vznik diela na pozadí migrácie autorky a jej autobiografie, ktorú možno považovať za jednu z príčin vnímania hlavnej hrdinky tohto románu ako outsiderky. Keďže je analyzovaný román písaný z perspektívy dieťaťa, mojou snahou bude poukázať na miesta v texte, v ktorých sa problém outsiderstva preukazuje, ako aj na zvolené prostriedky a štýl, ktorými autorka danú perspektívu realizovala. V závere štúdie sa budem zaoberať dôležitým momentom identity protagonistky ako migrantky a zároveň outsiderky a s ňou spojenými otázkami vnímania domova/cudziny, dôverného/cudzieho a jazyka.

¹ Pojem *das Andere* v nemčine môže v sebe zahŕňať významy: iný, inakší, odlišný.

Pluralita pojmov

V roku 1988 upozornila literárna kritička Elsbeth Pulver na fakt, že v literatúre Švajčiarska došlo k výraznej zmene. V nej predpokladala novú výraznú kapitolu dejín literatúry nemecky hovoriaceho Švajčiarska. Viedli ju k tomu nasledovné diela: Dante Andrea Franzetti „*Der Großvater*“ a Francesco Micieli „*Ich weiss nur, daß mein Vater große Hände hat*“, pričom pre samotných autorov, ako aj pre ich diela, bolo typické tematizovanie života individua na pomedzí dvoch odlišných kultúr. Zdôraznila tým skutočnosť, že viacero súčasných významných autorov poukazuje vo svojej tvorbe na to, že ostávajú prostredníctvom rodičov spojení s krajinou ich pôvodu. (Rothenbühler, 2004, s. 52).

O problematike plurality pojmov a zaradenia tohto druhu literatúry existuje za posledných tridsať rokov množstvo diskusií, pričom samotná migrácia sa stala od 70-tych rokov nielen predmetom literárnej vedy, ale aj iných vedných disciplín. Problém rozmanitosti označenia tejto literatúry prezentujú nasledovné príklady: *Gastarbeiterliteratur*², *Ausländerliteratur*³, *Literatur ausländischer Autoren*⁴, *Migrantenliteratur* a *Literatur der Fremde*⁵ alebo *Migrationsliteratur*, alebo *Literatur von Migranten*, *Minoritätenliteratur*, *Andere deutsche Literatur*, *Fünfte deutsche Literatur*⁶, *Interkulturelle Literatur*⁷ a *Multikulturelle Literatur*. Všetky označenia však majú spoločného menovateľa – autor takejto literatúry pochádza z minimálne dvoch odlišných kultúrnych priestorov (buď priamo, alebo ako potomok). Pohybuje sa medzi dvomi či viacerými kultúrnymi kontextami, jeho materčinou nie je nemčina a nemčinu si zvolil za literárny jazyk a obracia sa na nemecky hovoriace publikum.

Z uvedeného je zreteľná viacvrstvosť tejto literatúry, avšak napriek tomu existujú určité spoločné tendencie predovšetkým v popise jej vývoja. Približne v 80. rokoch vzbudili texty týchto autorov, vydávané spočiatku len malými vydavateľstvami, záujem a ich počet narastal. Medzníkom bol rok 1985 a udelenie prvej Adalbert-Chamisso Preis, ktorá týchto autorov legitimizovala a dodnes patrí k najrenomovanejším literárnym cenám pre tento typ literatúry. Spomínané legitimovanie autorov však spôsobilo zároveň ich kategorizáciu a pridelenie osobitého miesta (vnímané negatívne či pozitívne) v rámci nemecky písanej literatúry. Toto postavenie môže byť chápané aj ako kritika zaobchádzania literárnej vedy s takýmito textami a vyčlenenie migrantských autorov z literárneho diania a pridelenia im statusu autorov stojacich niekde na periférii mimo „skutočnej“ po nemecky písanej literatúry.⁸

² Označenie *Gastarbeiterliteratur* sa objavilo ako prvé a považujeme ho za odrazový mostík tohto typu literatúry, na začiatku ktorej stál text autorov F. Biondiho a R. Schamiho s názvom „*Die Literatur der Betroffenheit*“, ktorý sa stal sa manifestom literatúry Gastarbeitrov. Takáto literatúra sa chcela do značnej miery stať aj literárnym vyjadrením sociálneho statusu a situácie skupiny. *Gastarbeiterliteratur* chápeme explicitne prevažne politicky (estetická dimenzia ustupuje za politickú a sociologickú (pretože sa vzťahuje na označenie celej triedy a nie na jednotlivca).

³ Toto označenie pochádza od Irmgard Ackermannovej (1997). Autorka má na mysli literatúru cudzincov, ktorá vznikla v Nemecku alebo v inom nemecky hovoriacom priestore. Pod označením „cudzinec“ nechápe len robotníckych migrantov, ale aj politických utečencov či azylantov.

⁴ Týmto označením sa zaoberá Immacolata Amodeo v *Die Heimat heißt Babylon. Zur Literatur ausländischer Autoren in der BRD*. Opladen, 1996.

⁵ Autorkou tohto značenia je Sigrid Weigel (1992). V tom období sa etablovalo pre označenie skupiny cudzincov označenie migrantov. Pod *Literatur der Fremde* rozumie však autorka širšiu skupinu autorov – nielen tvorbu cudzincov, ale aj nemeckých autorov, ktorí píšu o „cudzom“.

⁶ Toto označenie navrhol spisovateľ, prekladateľ a fotograf tureckého pôvodu Kemal Kurt. Mal na mysli označenie autorov medzinárodného pôvodu (nehľadiac na sociálny status, ako to bolo pri robotníckej migrácii či krajinu pôvodu) a okrem toho obsahovalo takéto označenie akési zrovnoprávnenie a uznanie tejto literatúry, čím sa stala neodmysliteľnou súčasťou nemeckej literatúry. Pri tomto označení však nastáva podľa mňa problém s literatúrami nemecky hovoriacich menšín (ako napr. rumunsko-nemecká menšina v Banáte), ktoré sú niektorými literárnymi kritikmi označované tiež ako piata nemecká literatúra. To však nie je predmetom nášho výskumu. Bližšie pozri: www.parapluie.de – Türkische Namen, deutsche Texte (K. Kurt).

⁷ Carmine, Ch.: *Interkulturelle Literatur in Deutschland* – momentálne prevláda toto označenie.

⁸ Avšak na druhej strane autori svoje postavenie zdôrazňujú prostredníctvom stretnutí autorov – migrantov, pričom zo stretnutí vyčleňujú autorov nemeckej národnosti. Mojou snahou však nie je v štúdiu riešiť túto problematiku.

Secondo/Secondas – súčasť švajčiarskej literatúry?

Pokým sa v Nemecku zaužíval termín nasledujúca alebo 2. generácia, prípadne diskutabilné označenie podľa krajiny pôvodu, vo Švajčiarsku sa pre označenie generácie autorov, ktorí sa vo Švajčiarsku narodili alebo tu vyrástli, etabloval termín „*Secondos/Secondas*“. Tak sa nazývajú potomkovia prisťahovalcov, ktorí sa narodili alebo vyrástli vo Švajčiarsku, sú integrovaní, hovoria bezchybnou nemčinou a dialektom. Za svoj domov označujú rovnako ako krajinu pôvodu, tak aj Švajčiarsko a často vystupujú ako sprostredkovatelia medzi svojimi rodičmi a spoločenskými štruktúrami v krajine. Tento termín sa vo Švajčiarsku používa od roku 1993. K jeho rozšíreniu prispel predovšetkým dokumentárny film „*Babylon II*“ od švajčiarskeho režiséra irackého pôvodu Samira.⁹

Skúsenosť odcudzenia a cudzieho nie je vlastná len švajčiarskym autorom. Fenomén cudzieho, ktorý vo svojej tvorbe spracúvajú švajčiarski autori¹⁰, priniesli ešte výraznejšie vo svojej tvorbe *Secondos* autori, pre ktorých má dvojaký význam. Poznajú túto skúsenosť od rodičov, alebo sú sami vystavení priamej emigrácii a zachytávajú túto hybriditu vo svojich dielach, ak vyplýva z osobnej skúsenosti, zreteľnejšie. Pre veľkú časť *Secondos* autorov¹¹ je príznačný motív outsiderstva, ktorý môžeme pri hybridnej identite označiť za jej vlastný. Vďaka alebo kvôli pozícii medzi dvoma kultúrami im je pridelené nezvyčajné miesto „na hrane“ a poskytnutý zvláštny uhol pohľadu, ktorý obohacuje ich literárnu produkciu a umožňuje rozmanitý spôsob videnia. Toto miesto, ktoré Bhabha nazýva ako Third Space, môžeme vnímať ako pozíciu outsiderskú, pretože takýchto autorov a zároveň častokrát aj ich hrdinov vyčleňuje z väčšinového priemeru, avšak zároveň ponúka možnosť „porozmýšľať, že úloha migrantskej literatúry pozýva k tomu, aby sme rozmýšľali o nerovnakých, asymetrických svetoch, ktoré existujú niekde inde“ (Bhabha, 129).

Veteranyi – migrantka?

Vynikajúcemu debutovému textu A. Veteranyi (1962 – 2002) *Prečo sa dieťa varí v kaši* bol pridelený titul literárneho objavu roku 1999 a množstvo ďalších literárnych ocenení. Po ňom nasledoval ďalší román *Polica posledných vydýchnutí*, ktorý podobne ako prvý román predstavuje tragicko-komické scény zo života rumunskej rodiny cirkusantov, ktorá utiekla z diktatúry za lepším životom na západ.

Text *Prečo sa dieťa varí v kaši* ponúka viacero prístupov. Tak, ako mnoho autorov s pozadím migrácie, spracúva aj Veteranyi vo svojich textoch vlastný životopis. Jedným z možných prístupov je tak vnímanie autorky z *pozície migrantky*, teda ako súčasť *Secondo/Secondas* autorov. Do popredia potom v románe vystupuje predovšetkým otázka identity a vnímania cudzieho a tiež otázka, čo ovplyvňuje formálnu a obsahovú stránku vzniku takéhoto textu. Ak vnímame ako východiskový bod emigráciu, je práve tá dôležitým faktorom jeho vzniku. Pre väčšinu autorov predstavuje skúsenosť straty, ktorá vedie k individuálne rôzne zvládnutým situáciám, k vytvoreniu si iného vzťahu k prostrediu a aj k novej či inej identite, ktorej jednu z fáz predstavuje ocitnutie sa postavy mimo rámca akceptovaného sociálneho okolia.¹² Napísala by Veteranyi tento text bez prežitia skúsenosti emigrácie?

Ak vieme, že autorkou textu je migrantka, v dôsledku čoho ju začleníme do takejto literatúry, znamená to priradiť ju do skupiny nie na základe jej diela, ale v prvom rade na základe jej biografie. Údaj

⁹ Vo filme rozpráva osem protagonistov z Turecka, Jamajky, Maďarska, Španielska o svojich zážitkoch, myšlienkach a skúsenostiach cudzincov a predstavuje tak kultúrny konflikt, v ktorom sa *Secondos* nachádzajú. Samir (Samir Jamal Aldin) je zürišský režisér, narodený v 1955 v Bagdade, ktorý v 1961 emigroval do Švajčiarska. Je považovaný za tvorcu termínu *Secondo*.

¹⁰ Kurt Marti už v 1966 poukázal na „cudzie“ ako na konšteláciu literatúry nemecky hovoriaceho Švajčiarska. Pozri k tomu: Marti, K.: *Die Schweiz und ihre Schriftsteller – die Schriftsteller und ihre Schweiz*, Zürich, EVZ-Verlag. 1966. s. 81.

¹¹ K najvýznamnejším autorom nemecky hovoriaceho Švajčiarska píšucim v nemeckom jazyku, ktorým možno priradiť označenie *Secondos/Secondas*, patria v súčasnosti I. Rakusa, F. Micieli, F. Supino, D. A. Franzetti, G. Garcia, P. Monioudis, D. Rajčic, C. D. Florescu a Aglaja Veteranyi.

¹² Postava sa môže ocitnúť mimo rámca akceptovaného okolia na základe viditeľných prejavov – ako sú farba pleti, iný jazyk, iné zvyklosti a tradície, ale aj prejavov neviditeľných ako sú introvertnosť, duševná porucha atď.

o emigrácii je potom zjavný a my sa pokúšame v texte nájsť momenty, ktoré tento fakt dokazujú. Tak sa pohybuje na úrovni interpretácie textu z hľadiska biografie autora a sociálno-historického kontextu. Následne text vnímame ako sociálny fenomén a jeho estetické kritériá si všímame menej, čo môže byť nedostatkom takejto interpretácie. Texty migrantov bývajú často interpretované prvoplánovo z tohto hľadiska. Pri *Gastarbeiterliteratur* sa zdal byť tento prístup vhodným – z dôvodu politickej angažovanosti autorov upozorňujúcich na ťažkú sociálnu situáciu migrantov, snahu začlenenia sa do spoločnosti, ako aj do inej kultúrnej skutočnosti. Už samotné označenie tejto literatúry predznamenávalo istú kategorizáciu. U autorov ako sú A. Veteranyi sa zdá byť tento prístup k tvorbe prínosným v zmysle zohľadnenia historicko-spoločensko-kultúrneho pozadia tvorby. V takom prípade môže tvorba slúžiť aj ako svedectvo exulanta, s účinkami exilu na identitu protagonistky, s ktorou súvisí aj pozícia outsiderstva detskej rozprávačky v románe.

„BOLA SOM NIEKTO LEN PREDTÝM, NEŽ SOM SA NARODILA“ (23)

Deti sú v umeleckej literatúre často outsidermi. Aj román A. Veteranyi je písaný z perspektívy dieťaťa, nie z pozície dospelého, ktorý si spomína na svoje detstvo. Autorka sa prísne snažila túto perspektívu zachovať a prostredníctvom nej zachytiť problematický vývoj protagonistky. Proces dospievania je sťažený za podmienok „cirkusového bytia“, úteku z Rumunska a exilu vo Švajčiarsku, problematickými vzťahmi v rodine (incest, násilie, alkoholizmus), nepochopenia a zúfalého pokusu hľadania si miesta v spoločnosti. To všetko určite stačí na to, aby hlavná hrdinka na základe interakcie s okolitým svetom a následných skúseností nadobúdala pocit inosti/inakosti, dezorientácie, pasivity a neschopnosti aktívne sa podieľať na dianí. Ako u množstva outsiderov nachádzame u hlavnej protagonistky tohto románu jeden z najčastejších motívov – strach zo smrti, túžby po nej, úzkosť a dokonca aj vyhrotenejší prejav – sebaopoškodzovanie, sebaobviňovanie a paniku. Smrť a strach z nej hrajú v príbehu centrálnu úlohu – matka visí každý večer za vlasy nad manéžou a veľká sestra rozpráva dievčaťu, ktoré sa bojí, že sa matka zručí, príbeh o dieťati, ktoré sa varí v kaši, aby ju upokojila. Čím drsnejšie sú skúsenosti hrdinky, tým strašnejšie sú príbehy dieťaťa, ktoré sa varí v kaši.

Dieťa a jeho pohľad zohrávajú v diele centrálnu úlohu a jedným z dôvodov je aj to, že perspektíva detských očí dovolila autorke ozrejmiť každodenné situácie a ponúknuť tak čitateľovi často prikruté detské skúsenosti a zážitky. Hlavná hrdinka v žiadnom prípade nie je typickým dievčaťom s bežnými problémami patriacimi k jej veku, čím je opäť vysunutá z akceptovateľnej väčšiny do pozície outsiderky. Len dimenzia detského rozprávača umožnila prišerné zážitky svojou jednoduchosťou konkretizovať až k brutalite: „*Pepita chcela, aby som vystupovala nahá. No pretože na to som primladá, nalepujem si medzi noby ochlpený trojuholník. To vymyslela moja mama*“. (140) Sama autorka v rozhovore uviedla: „*Nemohla som to napísať inak. Len z perspektívy dieťaťa som bola schopná porozprávať to všetko strašné, nemorálne v tomto príbehu*.“ (Epper 2000) Protagonistka sa často javí ako naivná, aby vzápätí prekvapila svojou vypočítavosťou a premúdrelosťou. Tak je to v situácii, keď sestry odvedú do detského domova: „*Škriabem sa až do krvi. (...) Padnem ako jazdkyňa na roh stoličky. Chceme do nemocnice*.“ (101)

Významnú úlohu zohráva pri zvolení si detskej perspektívy štýl. Keďže u detských rozprávačov je jazyková schopnosť vyjadriť sa ohraničená nižšou slovnou zásobou či jednoduchšou vetnou stavbou, autorka sa snažila použiť také stylistické prostriedky, ktorými autenticitu rozprávania umocnila. Tak sa stalo rozprávanie pre čitateľa ešte dôveryhodnejším, čo sa pri románoch písaných z detskej perspektívy zdá byť podľa Waynea C. Boothoma dôležitým momentom tzv. – „*spoľahlivosti a dôveryhodnosti rozprávača (reliability)*“. (Booth, 1974, 164).

Ak sa bližšie zameriame na štýl v románe, narazíme na priam neveriteľnú podobnosť s autorom Francescom Micielim a jeho románom *Ich weiss nur, dass mein Vater grosse Hände hat*, ktorý patril k veľkým vzorom Veteranyi. Obaja Secondos autori využívajú perspektívu dieťaťa stojaceho osamoteného a strateného na pozadí emigrácie. Ich podobnosť dokazuje nielen výstavba textu, experiment, konkrétnosť a geometricky prísne vety (Bichsel, 1999), precízne formulácie, expresívnosť výrazu, redukcia, prázdne miesta v texte ale aj to, čo Laura Gieser nazýva „zápasom o jazyk“, pričom sa

redukcionizmus a lakonizmus stávajú estetickými princípmi (Gieser, 2006, 78). Ako príklad redukcí, prázdnych miest v texte, aj analogickosti oboch diel, môže zodpovedať nasledovných šesť viet stojacich na jednej strane u každého z autorov: „*V izbe začalo snežiť. Zamrzla pobovka. Zamrzli steny. Zamrzli mi ruky a nohy. Oči. Prikrýl ma sneh.*“ (Veteranyi, 2004, 164) „*Teraz som v cudzine. Je zima. Všade je plno snehu. Viem už jedno slovko v cudzej reči. Salii.*“ (Micieli, 1998, 96). Ak si všimneme obe ukážky, javia sa čitateľovi ako kratučké básne, predovšetkým v prípade Miceliho. U Miceliho ostávajú strany popísané sotva do polovice a v texte Veteranyi nachádzame stáť na strane len jednu samostatnú vetu. Stačí na vypovedanie jediná veta alebo tým, že jej autorka udelila post osamotej, nárokuje si na dôležitosť a dôraznosť, alebo je samostatne stojaca veta metaforou emocionálneho rozpoloženia hlavnej hrdinky, či jej pocitu osamelosti, nepochopenia a odlišnosti? Prázdne miesta v texte možno interpretovať rôzne. Domnievam sa, že samostatne stojace vety majú pre protagonistku výnimočný význam. Tým, že stoja osamote, akoby ich chcela ešte viac dokumentovať, dodať im väčšiu výrečnosť a zároveň sebe aj čitateľovi nechať priestor na uváženie, prípadné doplnenie. Tak je to aj v úvode románu. Otázka „*AKO VONIA BOH?*“ prinúti čitateľa k údivu, následne k úsmevu, zneisteniu či rozčúleniu, avšak nakoniec k rešpektu detskej filozofky a jej dôležitej otázke. Takéto miesta v texte môžu tvoriť, v zmysle Mukařovského, súčasť sémantického gesta, teda jednotiaceho princípu celého diela, ktorý čitateľ vždy nanovo modifikuje svojou aktivitou v procese recepcie (Mukařovský, 1971, 100). Tým autorka neustále núti čitateľa k participácii na texte a vtáhuje ho ešte viac do deja. Môžu však naznačovať aj „dych“ textu a jeho úmyselné prerušovanie, čo môže v texte znamenať jeho zlom či členenie. (Eco, 1991, 485)

Ďalším dôležitým momentom je identita protagonistky ako migrantky. Toto postavenie akoby sa ešte viac znásobilo faktom, že je dieťaťom cirkusantov – večných nomádov, vydedencov spoločnosti či v staršom vnímaní tohto slova dokonca aj miestom podivných individuí.¹³ Bezmenná hrdinka románu je očividným príkladom typu detského outsidera. Zreteľným sa stáva predovšetkým v druhej časti knihy, po umiestnení dcéry do detského domova v hornatom prostredí Švajčiarska. Autorka akoby vytvorila protiverziu idylického príbehu o Heidi. Protagonistka si neustále uvedomuje svoju odlišnosť, ktorú Ilma Rakusa označuje ako „*vzdialený, odlabý, cudzozemský, nepatriaci, nezvyčajný, abnormálny, osobitný, odlišný, iný, svojrázny, exotický či: podivín, emigrant, utečenec, disident, parazit, pocestný, unikum, biela vrana*“ (Rakusa, 1996, 4) Tak sa hlavná hrdinka dozvedá, že: „*Nesmieme si ani obliekať všetky šaty, ktoré sme si priniesli. Tak sa predsa deti neobliekajú, povedala pani Hitzová. Musíme nosiť ploché topánky ako chlapi. Topánky na opätkoch sú zakázané. Aj lakovanie nechť a rúž.*“ (99) Moment odlišnosti vníma aj na jazykovej úrovni: „*Ostatné deti sa neboja, všetky hovoria tou istou rečou. Aj my hovoríme ich rečou, ale ony nehovoria našou.*“ (98) Pritom reflektuje aj zatiaľ nevysvetliteľný rozdiel medzi švajčiarcinou a nemčinou: „*Viem už v cudzej reči napísať veľa slov. Lenže písanie je iné ako hovorenie. Dokonca aj pani Hitzová hovorí inak, ako sa učíme v škole. Kladiem si otázku, či vôbec vie písať tak ako v škole.*“ (98) Protagonistka spochybňuje učenie sa nového jazyka z pre ňu veľmi vážneho dôvodu: „*Načo mi to bude, že sa naučím cudziu reč, keď jej moja mama dobre nerozumie?*“ (98) Mama sa tak cez jazyk dcéry, ktorému nerozumie, stáva inou, ako bola: „*Keď jej v telefóne rozprávam niečo od slečny Nægeliovej, nemá o tom ani šajn. Stále hovorí, áno, áno, pekné! Pritom to vôbec nie je pekné!*“ (98) Tento moment v texte môžeme vnímať aj ako snahu vzdialenia sa od vlastného jazyka a Rumunska, ktoré sa zosobňujú v postave matky, aj ako pokus o novú identitu.

Podľa Jürgena Krappmanna sa identita sprostredkúva prostredníctvom jazyka a vzniká až prostredníctvom komunikácie s inými osobami, mení sa od situácie k situácii, a preto je v každej situácii iná, nie je teda ničím pevným či stabilným a jej vývoj sa nikdy nekončí. (Krapmann, 2000, 13) Veľa autorov – migrantov – píše z dôvodu hľadania či ujasnenia si identity a častokrát je spúšťačom procesu písania práve emigrácia a zážitky z nej. Za problémom identity sa však podľa B. Baumgärtel v prípade migrantskej literatúry skrýva závažný fakt: „*Je to parameter 'cudzieho', na základe ktorého sa spracúva identita migrantov. 'Cudzie' sa zobrazuje ako príčina (príležitosť), referenčný bod, škrtacia plocha a kontrastná fólia identity migrantov.*“ (Baumgärtel, 1977, 55) Pojem „cudzie“ má viacero významov a Baumgärtel rozlišuje dva aspekty: cudzie možno použiť ako kontrastný pojem ku kultúre novej krajiny, ale taktiež môže

¹³ Vid' cirkus v stredoveku.

označovať odstup od hodnôt a spôsobu života vlastnej kultúry a spoločnosti. (55) V prípade Baumgärtelovej tézy cudzieho ako kontrastného pojmu ku kultúre novej krajiny môžeme objaviť postoj hlavnej hrdinky ku krajine azylu ako k niečomu cudziemu predovšetkým v časti románu, keď sa sestry ocitnú v detskom domove. Práve tu si protagonistka uvedomuje rozdiely medzi svetom „doma“ a „bytím v domove“. „Domov“ však nie je pre hlavnú hrdinu spojený len s geografickým označením – vlast' a domov sú pre ňu viacvýznamové. Domov omnoho viac predstavuje maringotka, ktorá v texte ešte umocňuje status večného migranta: „Cirkus je vždy v cudzine. Ale v maringotke je domov. Otváram dvere na maringotke čo najmenej, aby domov nevyrchal.“ (10) Pojem vlasti je variabilný, vždy, keď sa mení bod, z ktorého pozoruje, začína sa formulovať nanovo podľa kontextu a skúsenosti¹⁴, čo dokazujú aj zdanlivo smiešne a nezrozumiteľné formulácie: „Naši rodičia neprídu. Sú v cudzine, povie pani Hitzová. Ale aj tu je cudzina, hovoríme my.“ (89)

Zaujímavým momentom vzťahu medzi oslavovanou cudzinou a nenávideným domovom je to, čo Hamm označuje ako nevysporiadanie sa s novou vlast'ou, nenájdania si miesta v nej a pocitu vydedenca, pričom zabúda na dôvody odchodu zo starej (Hamm, 1991, 75-76), alebo to, čo C. Chiellino nazýva vo svojom rozdelení foriem experimentu s identitou v cudzine pokusmi o znovuzískanie pôvodnej identity (Chiellino, 1989, 91) – v románe viditeľné na postoji matky. Prejavuje sa predovšetkým v pasážach, týkajúcich sa jedla a varenia. Tým autorka zároveň rozvíja pre migrantskú literatúru typický interkultúrny dialóg, prostredníctvom ktorého sa čitateľ dozvedá viac o Rumunsku. Ako množstvo migrantov, matka varí rumunské jedlá, ktoré „rozvávajú všade ako doma“: (Veteranyi, 2004, 10) Nakupovať chodí v každom novom meste na trh¹⁵, nie do supermarketov a varí tak, akoby varievala v Rumunsku: „Za svitania mama vstane a začne variť, ošklbe sliepku a podrží ju nad otvoreným plameňom plynového horáka... V hoteli zabije sliepku vo vani.“ (17) Po nehode matka podľahne depresii a: „už ani sliepky nezabija. Jedlo nesmie chutiť ako kedysi“ (128) a vyjadruje rozhorčenie a sklamanie nad „novou vlast'ou“: „Keby som vedela, čo z nás spraví demokracia, nebola by som odišla z domu! Hovorí mama. Ideme do raja, vrael tvoj otec. Že raj! Psy sú tu dôležitejšie ako ľudia! Keď svojim príbuzným píšem, že regály v obchodoch sú tu plné psieho žrádla, myslia si, že mi preskočilo! Všetci tu majú teplú vodu v kúpeľni a chladničku v srdci!“ (129)

Podľa C. Caduff sa cudzie buď zakladá a pozostáva z problematiky porozumenia, stretu dvoch odlišných kultúr a emigrácie, alebo vychádza z vnímania cudzieho vo vlastnom priestore a jeho formovania sa zo známeho, kde neznáme nemusí byť cudzie, ale známe sa cudzím stať môže. Tým vzniká iný pohľad na svet a čitateľovi je sprostredkovaná nová skutočnosť a jej nové vnímanie. (Caduff, 1997, 7-8) Prvá možnosť zodpovedá v podstate návrhu Baumgärtelovej, no druhá možnosť vnímania z návrhu Caduff – to, že neznáme nemusí byť cudzím, ale známe sa cudzím stať môže, poukazuje v texte na viacero miest: Rodina, ktorá predstavovala pre protagonistku domov, dôveru a bezpečie – kategóriu známe – sa v cudzine „rozpadla ako sklo“. Kým v kruhu rodiny si kdekoľvek na svete stačilo v maringotke, ktorá bola pre protagonistku „posledným ostrovom istoty“ (Linden, 2000), položiť na stoličku modrú šatku, zažíva v detskom domove hrdinka pri pokuse zariadiť sa podobne úplný opak: „Som zvyknutá zariadiť sa všade tak, že sa cítim dobre. Na to mi stačí položiť na stoličku moju modrú šatku.“ (Veteranyi, 2004, 18) ale v domove: „Položím svoju handričku na umývanie na nočný stolík. To je peklo.“ (93)

S otázkou identity súvisí už spomenutý problém jazyka. Nielen ako formy dorozumievania sa hlavnej protagonistky so svetom a na základe tejto interakcie meniacej sa identity, ale aj jazyka ako samotného bytia autora ako migranta. Ten je nútený zvolit' si niektorý z dvoch jazykov za ten literárny. Do popredia vystupuje otázka, prečo si „viacjazyčná“ Aglaja Veteranyi zvolila za svoju *lingua franca* nemčinu. Suleiman Taufiq¹⁶ považuje použitie nematerčiny pri literárnej tvorbe migrantov za estetiku takejto literatúry, pretože cudzí jazyk nie je zaťažený starými asociáciami, z čoho vyplýva odstup pri písaní. (Taufiq, 1993, 241) Ak knihu Aglaje Veteranyi vnímame ako autobiografický román rozprávaný z detskej perspektívy, tak by sa podľa všetkého v knihe popisované udalosti odohrali v rumunčine. Jana Cviková v doslove

14 Porovnaj: Schifferle, J. (2004).

15 Trh – významné pre migrantskú literatúru – ako nostalgia za vlast'ou.

16 S. Taufiq – nemecký spisovateľ, literárny vedec a novinár pochádzajúci zo Sýrie.

slovenského prekladu tejto knihy predpokladá, že istú úlohu zohralo aj to, že o vzťahoch a udalostiach písala v jazyku, v ktorom sa spravidla neodohrávali alebo sa v ňom aspoň neodohrávali predstavy o nich (2004). Autorka tak možno získala odstup a nemčina jej dovolila všetky prežité udalosti položiť na papier, kým v rumunčine ich prežila. So získaním nového jazyka sa spája aj nová identita. Autorka sa cítila doma v nemčine a knihu nemohla napísať po rumunsky okrem iných aj z prozaického dôvodu: „... *Chcela som hovoriť s ľuďmi, ktorých denne stretám, a to je v nemčine. Doma ale rozprávam rumunsky a španielsky, keďže môj strýko je z Uruguaja.*“ (Wernli, 2000, 24).

Literatúra

- BARIAKOVÁ, Z. 2005. Fenomén spoločenského outsiderstva v prózach Petra Karvaša. In: *Významové a výrazové premeny v umení 20. storočia*. Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2005, s. 529-537.
- BAUMGÄRTEL, B. 1997. Identitätsbalance in der Fremde. Der Beitrag des symbolischen Interaktionismus zu einem theoretischen Rahmen für das Problem der Identität in der MigrantInnenliteratur. In: Fischer & McGowan. (vyd.): *Denn du tanzt auf einem Seil. Positionen deutschsprachiger MigrantInnenliteratur. Stauffenburg*. 1997, Tübingen 1997, 53-70.
- BHABHA, K. H: Verortungen der Kultur. 1997 In: Marius/Bronfen/ Steffen (vyd.): *Hybride Kulturen. Beiträge zur anglo-amerikanischen Multikulturalismusdebatte*. Tübingen: Stauffenberg, 1997, s. 123-148.
- BOOTH, W. C. 1974. *Rhetorik der Erzählkunst Bd. 1.*, Heidelberg, Quelle and Mayer, 1974.
- CADUFF, C. 1997. *Figuren des Fremden in der Schweizer Literatur*, Limmat Verlag Zürich. 1997.
- CHIELLINO, C. 1995. *Am Ufer der Fremde. Literatur und Arbeitsmigration 1870-1991* Metzger Verlag. Weimar. 1995.
- CHIELLINO, G. 1989. *Literatur und Identität in der Fremde*. Neuer Malik Verlag. Kiel. 1989.
- ECO, U. 1991. *Meno ruže*. Tatran, 1991.
- GIESER, L. 2006. Heimatlose Literatur? Zum Werk von Aglaja Veteranyi. In: *Voix étrangères en langue allemande*. Germanica 38/2006. Université Charles-de-Gaulle – Lille.
- HAMM, H. 1991. *Fremdgegangen – fremdgeschrieben*. Einführung in die Gastarbeiterliteratur, Würzburg, 1991.
- KRAPMANN, L. 2000. *Soziologische Dimension der Identität. Strukturelle Bedingungen für die Teilnahme an Interaktionsprozess*. Klett-Cotta, Stuttgart 2000.
- MICIELI, Francesco. 1998. *Ich weiss nur, dass mein Vater grosse Hände hat. Das Lachen der Schafe. Meine italienische Reise. Trilogie*. Zytglogge. Bern. 1998.
- MUKAŘOVSKÝ, J. 1971. *Studie z estetiky*. Praha : Odeon, 1971.
- RAKUSA, I. 1996. Fremdsein als Leben art. In: *Entwürfe*, Nr. 5, 1996, s. 4-7.
- ROTHENBÜHLER, D. 2004. Im Fremdsein vertraut. Zur Literatur der zweiten Generation von Einwanderern in der deutschsprachigen Schweiz: Francesco Miceli, Franco Supino, Aglaja Veteranyi. In: Schenk, K., Todorow, A., Tvrđík, M.(Hrsg): *Migrationsliteratur. Schreibweisen einer interkulturellen Moderne*. Francke Verlag. Basel. 2004.
- TAUFIQ, S. 1993. Sehnsucht als Identität. In: *Delabar, W., Werner, J., Pergande, I.: Neue Generation – neues Erzählen*, Westdeutscher Verlag. Opladen. 1993.
- VETERANYI, Aglaja: *Prečo sa diet'a varí v kaši*. Aspekt, 2004.

TRAGIKOMICKÍ ČUDÁCI KERSTIN HENSELOVEJ

Nadežda Zemaníková

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

*Kerstin Hensel is one of the contemporary German writers born in the GDR. Her work presents varied constructions of the comicality and various types of comical protagonists ranging from humorous people on the margins to tragicomic outsiders. Hensel develops a narrative ambiguity in order to create a critical distance to the pattern discussed in the official discourse during the German unification process. This contribution focuses on the texts *Im Schlauch* and *Tanz am Kanal* and shows how Hensel plays with and subverts the stigmatizing and stereotypical images of the 'other' Germans from the East.*

1 Úvod

Kerstin Henselová je súčasná nemecká autorka, lyrička, prozaička, dramatická, pochádzajúca z NDR. Jej mnohoznačné, často tragikomické texty sú príkladom literárneho sprítomnenia minulosti východného Nemecka v jej mnohostrannosti a ambivalentnosti. Východonemecká skúsenosť bola v oficiálnom diskurze zjednoteného Nemecka v deväťdesiatych rokoch 20. storočia často marginalizovaná. „Inosť“ východných Nemcov sa nezriedka považovala za deficit a deformáciu. Henselovej literárne podoby východonemeckej minulosti i súčasnosti narúšajú stigmatizujúce a stereotypizujúce obrazy „iných“ Nemcov, prezentované vo verejnom a najmä mediálnom diskurze.

Pre bývalých obyvateľov NDR vznikla po roku 1989 diskrepancia medzi pôvodom a novou štátnou aj spoločenskou vlasťou. Stali sa z nich kultúrni miešanci s prelínajúcimi sa kultúrami v sebe. Sociálna kompetencia a skúsenosť, ktorú nadobudli v NDR, bola znehodnotená alebo zostávala v nových pomeroch nevyužitá. Osvojené bazálne vedomosti o vzťahu jednotlivca a spoločnosti už v novom systéme neposkytovali orientáciu, dovtedajšie stratégie správania sa stali nepoužiteľnými, predstavy o vlastnej budúcnosti bolo potrebné zásadne korigovať.

Práve v časoch prelomových spoločenských zmien, ktoré sú spojené so sociálnou dezintegráciou, rastie potreba človeka identifikovať sa s druhými, ale na druhej strane aj snaha o odlíšenie a zachovanie vlastnej osobitosti. Jednoduchšia forma vytvárania identity odlíšením sa od iných, ale aj tá ťažšia úloha, pozitívne definovanie identít, získavajú na význame. Konštruovanie „svojho“ obrazu z veľkej časti prebieha na pozadí obrazov „cudzích“ a aj kolektívne sebauvedomenie býva formované a podporované konštruovaním alterity, inosti. U obyvateľov zaniknutej NDR dominoval v tomto období pocit straty duchovného a kultúrneho priestoru, s ktorým sa spájala ich socializácia. Táto strata nemohla byť dostatočne vykompenzovaná ani spoločným jazykom, ani spoločnou nemeckou kultúrou a históriou. Pociť straty posilňovalo aj ojedinelé obrátenie úloh „domácich“ a „cudzích“. Kým zvyčajne sú „cudzí“, napr. v úlohe emigrantov, tí, ktorí sa musia od „domácich“ učiť písané a nepísané pravidlá, pri transformácii východonemeckého systému to boli práve „cudzí“ západonemeckí experti, manažéri, vedúci, čo poznali pravidlá novej kultúry, ktoré sa „domáci“ museli naučiť (Ahbe, 2005, s. 34-35). Obraz „cudzieho vo vlastnej krajine“ sa vtedy stal obľúbeným motívom literárnych textov.

2 Kerstin Henselová

Henselová sa narodila v roku 1961 v Karl-Marx-Stadte. Ako vyučená zdravotná sestra pracovala tri roky na chirurgii. V rokoch 1983 – 1985 študovala v Literárnom inštitúte Johanna R. Bechera v Lipsku. Jej diplomovú prácu o Trockom najprv zamietli, bolo to však už v čase, keď táto udalosť neznamenať pre autorku fatálne konzekvencie a mohla začať ašpirantúru v Lipskom divadle. Od roku 1987 vyučovala na Vysokej škole divadelného umenia (Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“)

v Berlíne, kde teraz pôsobí ako profesorka. Bola docentkou na Vysokej škole filmovej a televíznej tvorby (Hochschule für Film und Fernsehen „Konrad Wolf“ Potsdam-Babelsberg) a profesorkou v Nemeckom literárnom inštitúte v Lipsku. Žije v Berlíne.

Od roku 1983 uverejňovala básnické zbierky a poviedky v NDR aj v SRN, niekoľko textov aj v neoficiálnych východonemeckých časopisoch. Literárnu tvorbu však nezačala lyrickými žánrami, ale drámou, záujem o divadlo bol jej prvým literárnym záujmom (Hensel, 1996, s. 86). Okrem viacerých divadelných hier napísala aj rozhlasové hry a libretá, spolupracovala na filmových scenároch a participovala na vzdelávaní hercov. S Henselovej „dramatickým myslením“ pravdepodobne súvisí aj jej „komický pohľad“ (Dahlke, 1997, s. 161). Autorkine nároky na seba samu, na vlastný umelecký text, boli už od jej literárnych začiatkov veľmi vysoké. Vo všetkých žánroch sa usilovala ísť vlastnou cestou. Od začiatku vo svojej tvorbe experimentovala, veľmi skoro aj s rôznymi metódami komického odstupu, ktorý prispieva k mnohvrstvomosti jej textov.

Predovšetkým Henselovej prózy deväťdesiatych rokov a jej divadelné hry prezrádzajú sklon ku komickosti. Z palety komických farebných nuáns však autorka vyberá čoraz častejšie tmavé tóny. Zaujíma ju práve to, čo „svet nestmeľuje, ani vo veľkom, ani v malom“ (Hensel, 1998, s. 102, prel. N. Z.), ako raz povedala s alúziou na Goetheho *Fausta*. Prízvukuje, že komický pohľad musí ísť „cez klaunovské šaty až na kost“ (Hensel, 1998, s. 103, prel. N. Z.). Komickosť, ktorá takto vzniká, nie je bez protirečenia a je podľa Henselovej menej „mediálne kompatibilná“¹ ako napríklad komické texty bestsellerového autora deväťdesiatych rokov Thomasa Brussiga. Komické efekty jej próz sú výsledkom precíznej práce. Henselová suverénne ovláda prostriedky satiry a irónie, vedome porušuje jazykové, najmä štylistické normy, s veľkou obľubou kombinuje rôzne štýly a štýlové vrstvy. Hrubé saské či berlínske dialektizmy a vulgarizmy nie sú v jej textoch žiadnou zriedkavosťou.

Periferizáciu hlavných postáv môžeme nájsť v takmer všetkých textoch Kerstin Henselovej. Nielen prózy, ale aj drámy sa len tak hmýria čudáckymi postavickami, ženami i mužmi. Podobne ako mnohé ďalšie súčasné nemecké autorky socializované v NDR nazerá Henselová so skepsou na etiketovanie svojich textov ako špecificky ženských alebo feministických. Vníma takýto pohľad na svoje diela ako jednostranný a vehementne ho odmieta. „Muža sa nikto nepýta, či sa pri písaní cíti ako muž“ (Dahlke, 1997, s. 276, prel. N. Z.), odpovedá Henselová na otázku Birgit Dahlkeovej. Dahlkeová sa však domnieva, že práve v komickom pohľade na svet sa prejavuje stupeň dosiahnutej ženskej emancipácie (Dahlke, 1997, s. 171). Rodové vzťahy vníma Henselová ako všetky ostatné medziľudské vzťahy (Dahlke, 1997, s. 276), takto ich aj literarizuje. Medzi ženami a mužmi, ani medzi subjektom a objektom neexistuje v Henselovej textoch žiadna stabilná hranica. Autorka často otáča mocenské vzťahy a necháva ženy diktovať podmienky. Silné postavy sú takmer výlučne ženské, muži sa väčšinou nechajú unášať okolnosťami, otvára sa im malé pole pôsobnosti, často sú to postavy na hranici normy, slabí, zženštilí, detinskí či bojzliví muži. Henselová je autorkou, ktorú mužské postavy skutočne zaujímajú, neznevažuje ich, opisuje ich s láskavou iróniou, vystavuje ich však situáciám, ktoré spochybňujú ich zaužívané schémy správania. Jej ženské postavy nie sú v žiadnom prípade fyzicky ideálne, často sú tučné a škaredé, nikdy však nie sú poslušnými dievčatami, majú v sebe niečo z chlapčenskej vzdorovitosti. Ani muži, ani ženy nezlyhávajú pre vlastnú rozpoltenosť, ale pre normalizačný tlak ich okolia. Obe pohlavia sú spútané rovnakým tlakom, ženské, ale aj mužské postavy sú nezriedka skupinovým tlakom vytesňované zo svojho outsiderstva do sféry tzv. normálnosti, priemernosti.

Zrkadlom spoločenských mocenských vzťahov je v Henselovej textoch často sexualita. Autorka ju prezentuje ako dimenziu ľudských vzťahov a medziľudského správania a podobne ako ostatné telesné procesy ju stvára veľmi priamo, v celej jej zmyselnosti a šťavnatosti, často až hrubosti a drsnosti, niekedy, naopak, v úplne samozrejmych, vecných obrazoch. Rozhodne však čitateľovi neponúka opatrné náznaky a skryté opisy sexuality. V tejto priamosti pôsobí na literárnych kritikov nezriedka „nežensky“. Iné telesné potreby a činnosti, napríklad jedenie alebo tanec, naopak, erotizuje.

¹ Odvolávam sa tu na vyjadrenia autorky v našom rozhovore z júna 2003.

Henselovej postavy sú v pravom zmysle slova „komisch“, čo v nemčine znamená aj „zvláštny, čudný, divný“. Ešte v 17. storočí bol „humorista“ („humorist“) outsiderom, vybočujúcim zo zvyčajného spoločenského rámca, kvôli čomu sa stával terčom agresívnej satiry. Pomocou výsmechu taktodhaleného chybného správania mohlo spoločenstvo konsolidovať svoje normy (Hörhammer, 2001, s. 70). Podľa súčasných teórií komickosti smiech síce tiež zviditeľňuje jednotlivcov vyčlenených (vylúčených) z určujúceho životného poriadku, zároveň však odhaľuje obmedzenosť vyčleňujúceho (vylučujúceho) princípu. Práve v smiechu sa prejavuje súvislosť vyčleneného (vylúčeného) s poriadkom, založeným na vyčleňovaní (Preisendanz, 1976, s. 163). Kde oficiálne platná a vládnuca skutočnosť vyčleňuje alebo vylučuje iné skutočnosti alebo ich hodnotí ako ničotné, tam je to práve smiech, ktorý legitimizuje to oficiálne vylúčené, to oficiálne ničotné ako patriace k našej skutočnosti (Dietzsch, 1993, s. 12). Už Joachim Ritter sa vo svojej štúdií *Über das Lachen* (1940) domnieval, že nás rozosmieva to, čo „ukazuje ničotné v oficiálne platnom a v oficiálne ničotnom to platné“ (Dietzsch, 1993, s. 12, prel. N. Z.). Stredobodom komického stvárnenia dobovej histórie teda nie je to „oficiálne platné“, to, čo sa očakáva od historika, naopak, je ním to „oficiálne ničotné“. V smiechu sa ukáže príslušnosť tých, čo sa cítia vylúčení, preto tiež smiech môže pôsobiť ako integračný mechanizmus.

Keď bližšie analyzujeme literárne texty Kerstin Henselovej, zisťujeme, že komickosť jej outsiderov má v sebe niečo iritujúce, zarážajúce, nedefinovateľné. Skúsme si jej postavy priblížiť na príklade dvoch literárnych textov z deväťdesiatych rokov 20. storočia.

Henselovej prózy *Im Schlauch* (V Šlauchu, 1993) a *Tanz am Kanal* (Tanec pri kanále, 1994) opisujú pokusy neprispôsobivých mladých dievčat uniknúť z obmedzujúceho rodinného prostredia a monotónnej všednosti východonemeckého socializmu sedemdesiatych rokov. V téme prekročenia hraníc ešte môžeme tušiť Henselovej obdiv k Ingeborg Bachmannovej, od ktorej sa však práve kvôli svojmu komickému pohľadu na svet stále viac vzdŕaľovala. Obidva texty ukazujú odlišné podoby detstva a mladosti v NDR, v diametrálne odlišnom sociálnom prostredí, rozprávané z rôznych perspektív. Poviedky zachytávajú náladu zanikajúcej NDR, zväzujúce štruktúry v rodine, ale aj atmosféru polorozpadnutých domov a krčiem tesne pred zbúraním.

3 Im Schlauch

„Veľké mužské kroky“ (Hensel, 1993, s. 28) robí Natalie Kulischová, protagonistka poviedky *Im Schlauch*, keď v deň svojich šestnástych narodenín odchádza za slobodou do smradľavej štvrte Brühl v starom meste. Aby získala istotu a sebedovomie, oblečie si mužskú károvanú košeľu a ešte aj pivo si v pohostinstve pýta mužsky hlbokým hlasom (Hensel, 1993, s. 44). Natalie hľadá alternatívny životný program. Jej útek zo sveta, kde sú životné aktivity štandardizované a životné perspektívy regulované, končí opitosťou v zatuchnutej a špinavej krčme Schlauch neďaleko divadla, kde sa stretávajú outsiderskí alternatívni umelci. Po nevydarenom emancipačnom pokuse sa Natalie vráti k svojej rodine.

V epizódach retrospektívnych návratov do detstva sa čitateľ dozvedá o rodine mladej Natalie a ich bežnom živote v mestečku Stinopel, ktorého názov azda vznikol z kombinácie slovíčka stino (v mládežníckom slangu „stinknormal“ – „úplne normálny“) a Konstantinopel, symbolizujúceho túžbu po diaľkach, dobrodružstvách. S grotesknou hyperbolizáciou, kombinovanou so zarážajúcimi redukciami a prekvapivými spojeniami, ale sociálne veľmi precízne stvárňuje Henselová tragikomické postavy oboch rodičov. Opisuje cestu vyznamenaného súdruha Siegfrieda Kulischa do Sovietskeho zväzu, kde na tmavej, chladnej chodbe moskovského hotela, plnej ploštíc, zažije erotické dobrodružstvo, kým jeho manželka Anneros sa v úschovni batožín na stinopelskej stanici oddáva ľúbostnej hre s miestnym železničiarom, navyše pri plnom svetle, ktoré Siegfried pri sexe odmieta. Obidve línie sú previazané a plné komických elementov. Henselová obľubuje naratívnu metódu prestrihov, pri ktorej montuje navzájom do seba dva prelínajúce sa deje bez explicitných prepojení, ale s veľkou vynachádzavosťou.

Keď potom v kuchyni Kulischovcov príde predčasne na svet Nataliin braček Aljoscha, produkt maminej nevery, stanoví babica lakonicky diagnózu „popôrodná neuróza“, pretože Anneros začne bezdôvodne plakať a nechce ísť do nemocnice, lebo by „súdruh Kulisch“ nemal čo jesť, keď príde

domov. Plač vystrieda smiech, ktorý sa v Henselovej prózach opakuje ako motív s rozličnými funkciami, najčastejšie však ako prostriedok prekonania strachu. „Len sa smejte, pani Kulischová, smiech sťahuje maternicu“, hovorí lekár (Hensel, 1993, s. 39, prel. N. Z.). Nielen v tejto epizóde zastiera groteska skutočnú tragickú situáciu.

Na tretí deň sa Natalie vráti k svojej rodine. Akoby mimochodom sa čitateľ na konci poviedky dozvedá, že jej neprítomnosť nikomu nebola nápadná, že vôbec nikomu nechýbala.

4 Tanz am Kanal

O rok neskôr publikovaná poviedka *Tanz am Kanal* je mnohvrstvovým textom, ktorého naračné postupy môžu pôsobiť iritujúco. Rozprávačka v ich-forme, Gabriela, pochádza z anhaltského šľachtického rodu von Haßlau. Začiatkom deväťdesiatych rokov píše ako bezdomovkyňa svoj životný príbeh, sediac pod mostom pri smradľavom kanále vo fiktívnom saskom meste Leibnitz. Už v škole bola Gabriela outsiderkou kvôli svojmu pôvodu. Po emigrácii otca sa o ňu začali zaujímať pracovníci Ministerstva pre štátnu bezpečnosť NDR, smutne známej „Stasi“, preto sa Gabriela až do jesene 1989 skrývala. Útočiskom sa jej nakoniec stalo provizórne „bývanie“ pod mostom a zosnovanie svojho príbehu.

Obidve naratívne línie poviedky, spomienky na detstvo a tvorba životopisného literárneho textu, sú úzko prepojené, súčasnosť sa javí ako dôsledok minulosti. Gabrielin život bezdomovkyne sa dá chápať ako protest proti hodnotám svojej rodiny. Pod mostom sa cíti slobodná, nezávislá, nechápe, čo má znamenať odpor ľudí, ktorých stretáva, a čo súciti tých, čo spotení neustále utekajú za svojimi povinnosťami (Hensel, 1994, s. 16). Uvedomuje si však, že ak by nepísala, vyzeralo by to inak, povalovala by sa, pila by a smrdela. Iba preto, že píše, je to inak. Nesmrdí, umýva sa vo fontáne v Schillerovom parku a potom si dá raňajky v Charite. Alebo sa umyje v Charite a raňajkuje v parku (Hensel, 1994, s. 17).

V opisoch snovania literárneho autobiografického textu, ktoré možno vnímať ako proces hľadania identity, na prvý pohľad chýba komickosť. Komické znaky však nesú scény zo spomienok Gabriely na detstvo v rodine so šľachtickým pôvodom. V neúprosnom pohľade dieťaťa vzniká jazykový nesúlad a dochádza ku groteskným zvratom. Posun vo videní dieťaťa a jeho obrátené vnímanie sú zdrojom komickosti. Gabrielin otec, známy chirurg a primár kliniky, je zatrpknutý, nie je však aktívnym odporcom režimu, iba doma nadáva na štát, na Rusov. Svoju bezmocnosť kompenzuje autoritatívnymi metódami v rodine, prostredníctvom násilia transportuje vlastné poníženie ďalej na slabších. Únikom pred realitou sú bujaré rodinné oslavy, ktoré Gabriela intuitívne chápe ako vzdor (Hensel, 1994, s. 41). Otec však čoraz viac prepadá alkoholu a nakoniec stráca aj svoju profesionálnu pozíciu a stáva sa outsiderom.

Gabriela ako dieťa vo svojej osobitej optike priraduje určité slová vždy sféram určitých osôb, pre ňu samu však akoby všetky slová boli cudzie. „Opäť to slovo *štát*, ktoré patrilo otcovi, prichádzalo z hĺbky jeho širokej hrude a utopilo sa v koňaku, slovo, ktoré pre *mňa* nenechalo žiadne miesto“ (Hensel, 1994, s. 36, prel. N. Z., zvýr. v orig.). Keď jej obľúbeného strýka zastrelia pri pokuse o ilegálny odchod z NDR, nedokáže si to vysvetliť. „Otec zakazoval slová strýka Žorža – vraj je to zlá nemčina a vôbec. ... Jedného dňa mama plakala. ... Tvojho strýka Žorža zastrelili. Slovo *zastrelili* nepatrilo ani mne, ani mame, ani otcovi. Ani strýkovi Žoržovi nepatrilo. ... Znelo ako zlá nemčina.“ (Hensel, 1994, s. 10-12, prel. N. Z., zvýr. v orig.). Osamelá Gabriela hľadá v slovách orientáciu a podobne ako pikareskný hrdina vníma ich doslovné významy. Hľadá napríklad všade otcovu „stratenú prestíž“ alebo súciti so svojou učiteľkou huslí pani Popiolovou, ktorú otec nazval „chorou“, pretože prejavila homoerotické sklony. Pani Popiolová, uznávaná sólistka, býva so svojim mongoloidným synom Kurtom na okraji mesta, pri kanále. Nosí červenú parochňu a mužské obleky. Gabriela dúfa, že otec pani Popiolovú vylicí, na husle k nej však už nesmie chodiť (Hensel, 1994, s. 21).

Všetci protagonisti v Henselovej poviedke sú vystavení subtlnému, takmer všednému násiliu.

Vnútorne slobodní sú iba v krátkych momentoch, napríklad keď Gabriela tancuje so svojou priateľkou Katkou nahá a šťastná pri rieke. Katka je tiež outsiderkou, ibaže sa pohybuje na opačnom póle ako Gabriela. Je to dievča z asociálnej rodiny, ufúľaná, tučná, ale veselá a slobodná. Gabrielu, ktorá nesmela chodiť do škôlky ani hrať sa na ulici, asociálne prostredie čoraz viac priťahuje. V priateľstve s diametrálne odlišnou Katkou si prvýkrát uvedomuje, ako ju ovplyvnil otcov hodnotový systém.

Okolie hodnotí Gabrielu už v detstve ako chorú. Stigmatizovaná je písmenom I ako inteligencia označujúcim v triednej knihe jej pôvod, biľagom je aj prezývka Binka, vyjadrujúca jej inakosť, a neskôr tiež kríž, ktorý jej pri prepadnutí a znásilnení nakreslia násilníci na predlaktie. Štát na toto násilie odpovedá ďalším násilím. Gabrielino poznačenie očividne naruša spoločenské tabu, pretože signalizuje prítomnosť neonacistických prejavov v NDR. Príslušníci štátnej bezpečnosti, ktorých rozprávačka označuje iba ako „oni“, vyhľadajú ľudí z Gabrielinho okolia, tlak vyvíjaný na nich vyjadruje rozprávačka iba lakonickým reťazením paralelizmov (Hensel, 1994, s. 70-71). Gabrielinho otca nakoniec prinúti, aby jej na poznačené miesto transplantoval okrúhly kúsok kože zo stehna a tým zmyl viditeľné stopy po znásilnení.

Centrálnu scénu znásilnenia stvárnjuje Henselová v surreálnych, snových obrazoch, avšak zdanlivo bez emócií, rozprávačka akoby nenachádzala vhodné slová. Čas rozprávania sa tu spomalí, Gabriela rozpráva v prezente, naznačujúcim nespracovanú, neuzavretú skúsenosť. Scénu môže čitateľ vnímať ako kritiku patriarchálnych modelov sexuálneho násillia, ale aj ako fantáziu, ako metaforu znásillňovania totalitnými, autoritatívnymi mocenskými štruktúrami. Gabriela má evidentné ťažkosti vyjadriť spomienky na násillný čin, prejavuje sa tu súvislosť medzi bolesťou a pamäťou. Navyše je zjavný rozdiel medzi tým, ako znásillnenie opisuje Gabriela, neschopná artikulovať svoju skúsenosť, a reakciou príslušníkov polície, ktorí zrejme vedia o útoku viac, ako by sa najprv mohlo zdať. Jeden z nich nazve Gabrielu klamárkou. Podozrievajú ju, že sa poranila sama, a čin interpretujú ako denunciaciu socialistického štátu. Z obete sa stáva vinníčka. Pri výsluchu na polícii sa znova demonštruje vzťah medzi jazykom a mocou, ktorý Gabriela intuitívne vnímala už ako dieťa.

Jennifer Ruth Hoseková upozorňuje v tejto súvislosti na viaceré prípady vyfabrikovaných pravicovo extrémistických útokov v Nemecku (Hosek, 2002, s. 111). Napr. v januári 1994 médiá informovali, že Elke J. ohlásila na polícii útok troch pravicových mladíkov, ktorí jej na líce naškriabali symbol hákového kríža. Odvetnou reakciou bola vtedy demonštrácia 15 000 ľudí, až neskôr sa ukázalo, že prípad bol vymyslený. Henselová však priamy vplyv týchto udalostí na svoju poviedku popiera.

Onedlho po znásillnení sa objavili príslušníci štátnej bezpečnosti a chceli Gabrielu donútiť, aby spolupracovala s tajnou službou. Zjavne sa od jej otca dozvedeli o jej prvých literárnych pokusoch. V stave zvláštnej letargie píše Gabriela pre nich potom „bláznivé neskutočné príbehy“ (Hensel, 1994, s. 98). Neskôr sa jej po tragikomickom incidente s agentmi tajnej služby podarí utiecť do Mecklenburgska, kde sa skrýva až do pádu Berlínskeho múru.

V sarkastickej hyperbolizácii sa v poviedke *Tanz am Kanal* objavujú slobody konzumnej a mediálnej spoločnosti zjednoteného Nemecka. Ich odvrátená strana je stvárnená v návšteve redaktoriek západonemeckého ženského časopisu MAMMILIA, ktoré pripravujú reportáž o ťaživej situácii žien na východe Nemecka a chcú urobiť rozhovor s „ukážkovou“ bezdomovkyňou. Groteskné scény medzi reportérkami časopisu a Gabrielou demonštrujú stratégie konštruovania obrazu východonemeckej obete systémových zmien. Naznačené sú aj paralely medzi stratégiami spracovania informácií tajnou službou v NDR a stratégiami komerčných médií. Dozvedáme sa, že Gabriele sa otvára možnosť publikovať v časopise na pokračovanie svoj príbeh.

V tomto kontexte možno v mnohovýznamovej poviedke vidieť naračnú mystifikáciu. Písanie Gabrielinho životného príbehu by sa potom prestalo javiť ako rekonštrukcia vlastného životného príbehu a ako proces hľadania samej seba, ale bolo by konštrukciou, slúžilo by predovšetkým nasýteniu očakávaní čitateľov západonemeckého časopisu, bažiacich po senzáciiach a kliševitých obrazoch východného Nemecka, po hrôzu naháňajúcej biografii dievčat'a z NDR. Sama autorka v rozhovore

priznáva, že okolo roku 1994 existoval verejný tlak na východonemeckých autorov, očakávali sa od nich „životopisy obetí“ (Linklater – Dahlke, 2002, s. 16).

Henselová s obľubou začleňuje do svojich textov alúzie na praktiky zaobchádzania s literárnymi textami. Akt písania v *Tanx am Kanal* zjavne ironizuje. Literárna tvorba je prezentovaná ako posledná nádej pred mlčaním, nie je však oslobodzujúcim aktom, sila písania je zobrazená ambivalentne. Rozprávačka navyše naznačuje, že písanie môže byť zmanipulované, prispôsobené očakávaniam verejnosti. Jej motívy pri písaní autobiografie sú možno komerčné, čitateľ sa dozvedá, že azda už aj začiatok poviedky bol konštruovaný pod vplyvom komerčných úvah a rozprávačka ani nemá záujem o autentické rozprávanie. Predstavu, že každý spisovateľ zaujíma istým spôsobom outsiderskú pozíciu, tu naruša predstava autora ako súčasť literárneho a mediálneho trhu.

Gabriela sa nakoniec rozhodne zmeniť koniec svojej autobiografie, aby (ne)zodpovedala predstavám západonemeckých feministiek o outsiderkách na východe krajiny. Protirečivosť časových údajov a logické nezrovnalosti v texte však môžu vyvolať dojem, že nakoniec vznikla dvojité verzie literárne zachyteného životného príbehu: jedna pre západonemecký ženský časopis a druhá pre rozprávačku samotnú, prípadne pre okruh umelcov v bohémskej pivnici, kde Gabriela čítala zo svojej tvorby.

Hoci *Tanx am Kanal* pôsobí na prvý pohľad ako jednoznačný text, pohráva sa s mediálnymi stereotypmi alebo s predsudkami čitateľa, ktorý si nemôže byť istý, či obrazy detstva a socializácie, vybočujúcej z bežného rámca, nie sú iba štylizáciou rozprávačky, reagujúcej na obrazy v mediálnom diskurze. Týmto naratívny trik sa v poviedke kritizujú nielen sociálne neduhy prvých rokov transformačného procesu v Nemecku, ale aj opakované klišeovité obrazy týchto neduhov.

5 Záver

Za zdroj komickosti sa najčastejšie považuje prekvapivá inkongruencia s normou, kolízia s očakávaním, narušenie proporcie, vecná alebo vzťahová disproporcía. Komickosť sa dá využívať ako možnosť kontrolovať a znevýznamňovať normy všetkého druhu a súčasne zaujať tabuizované alebo v oficiálnom diskurze nežiaduce pozície. Tým, že komickosť ukazuje hoci iba dočasné prekročenie platných hraníc, môže pôsobiť oslobodzujúco až subverzívne a naštartovať dlhodobejšie spochybnenie obmedzujúcich noriem. Ak akceptujeme, že disproporcía a neprimeranosť sú predmetom i výrazovou formou komickosti, otvára aj pohľad na proces nemeckého zjednocovania komické perspektívy. Diskrepancie medzi oficiálnym historiografickým obrazom dejinných udalostí a individuálnou pamäťou, medzi ich historickým významom a následkami v živote jednotlivcov, medzi politickým diskurzom a komunikatívnou pamäťou, kolízie medzi pamäťou víťazov a pamäťou porazených, pamäťou víťazov a pamäťou obetí a v neposlednom rade samotné disproporcía „reálneho socializmu“ v NDR či množstvo ďalších inkongruencií akoby v deväťdesiatych rokoch priam volali po deštrukcii „normálnosti“ v autorskej optike práve komickými prostriedkami. Literárne texty Kerstin Henselovej a iných autorov majú silu pôsobiť proti marginalizácii špecifických historických skúseností a proti redukcii diferencovanej východonemeckej spoločnosti na zjednodušujúce tézy, môžu pomôcť dekonštruovať stereotypy spoločenského diskurzu a narušovať lineárnosť oficiálnych názorov.

Literatúra

AHBE, Thomas. 2005. *Ostalgie : Zum Umgang mit der DDR-Vergangenheit in den 1990er Jahren*. Erfurt : Landeszentrale für Politische Bildung, 2005. 72 s. ISBN 3-931426-96-3

DAHLKE, Birgit. 1997. *Papierboot : Autorinnen aus der DDR – inoffiziell publiziert*. Würzburg : Königshausen und Neumann, 1997. 386 s. ISBN 3-8260-1277-1

DIETZSCH, Steffen (Hg.) 1993. *Luzifer lacht : Philosophische Betrachtungen von Nietzsche bis Tabori*. Leipzig : Reclam, 1993. 253 s. ISBN 3-379-01480-X

HENSEL, Kerstin. 1993. *Im Schlauch*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1993. 67 s. ISBN 3-518-11815-3

HENSEL, Kerstin. 1994. *Tanz am Kanal*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag, 1994. 119 s. ISBN 3-518-40635-3

HENSEL, Kerstin. 1996. Überall ist Grimma : Kerstin Hensel im Gespräch mit Ronald Richter. In: *Theater der Zeit*, 1996, Heft 4, s. 86-87.

HENSEL, Kerstin. 1998. Der sezierende Blick : Ein Aufsatz zur Poetik der Prosa. In: HERHOLZ, Gerd (Hg.): *Experiment Wirklichkeit : Renaissance des Erzählens? Poetikvorlesungen und Vorträge zum Erzählen in den 90er Jahren*. Essen : Klartext-Verlag, 1998, s. 98-105. ISBN 3-88474-675-8

HENSEL, Kerstin. 1999. *Gipshut*. Leipzig : Gustav Kiepenheuer Verlag, 1999. 227 s. ISBN 3-378-00618-8

HOSEK, Jennifer Ruth. 2002. Dancing the (Un)State(d) : Narrative Ambiguity in Kerstin Hensel's *Tanz am Kanal*. In: LINKLATER, Beth – DAHLKE, Birgit (ed.): *Kerstin Hensel*. Cardiff : University of Wales Press, 2002 (= Contemporary German Writers), s. 107-119. ISBN 0-7083-1777-4

HÖRHAMMER, Dieter. 2001. Humor. In: BARCK, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe : Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 3. Stuttgart; Weimar : Metzler, 2001, s. 66-85. ISBN 3-476-01657-9

LINKLATER, Beth – DAHLKE, Birgit (ed.). 2002. *Kerstin Hensel*. Cardiff : University of Wales Press, 2002 (= Contemporary German Writers). 175 s. ISBN 0-7083-1777-4

PREISENDANZ, Wolfgang. 1976. Zum Vorrang des Komischen bei der Darstellung von Geschichtserfahrung in deutschen Romanen unserer Zeit. In: PREISENDANZ, Wolfgang – WARNING, Rainer (Hg.): *Das Komische*. München : Wilhelm Fink Verlag, 1976 (= Poetik und Hermeneutik VII), s. 153-164. ISBN 3-7705-1426-2

VZŤAH MEDZI ILÚZIOU A REALITOU V DIELE TENNESSEE WILLIAMS A ELEKTRIČKA ZVANÁ TÚŽBA

Eva Králová

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

*The article deals with the examination of the relationship between traditional and modern values in Tennessee Williams's most acclaimed drama *A Streetcar Named Desire*. It presents the two characters who symbolize historical forces between illusion and reality, between the Old South (traditional values) and a New South (modern values), between civilized restraint and primitive desire. Through the character of Blanche, Williams explores ideas and prejudices about the South and its culture. Stanley Kowalski represents the new, urban modernity.*

Električka zvaná túžba (1947) je najslávnejšou divadelnou hrou Tennessee Williama, ktorá vykresľuje záporné stránky života nižšej spoločenskej vrstvy, namierené proti strateným aristokratickým hodnotám starého amerického juhu. Prináša dve postavy, ktoré symbolizujú historickú silu medzi ilúziou a realitou, medzi starým a novým americkým juhom, medzi civilizovanou umiernenosťou a primitívnou žiadostivosťou.

Hlavná postava Blanche DuBois predstavuje zaniknuté hodnoty starého juhu. Prostredníctvom jej postavy, ktorá je súčasne „prejemná“ a obscéna, Williams skúma predstavy a predsudky o americkom juhu a jeho kultúre. Blanche symbolizuje americký juh dvadsiateho storočia: je regresívna, súčasne zhýralá a príliš jemná, pyšná a obscéna. Druhou postavou je Stanley Kowalski. Predstavuje moderného mestského človeka z pracujúcej vrstvy, ktorého vôbec nezaujíma minulosť. Aj jeho meno je symbolické. Naznačuje, že Stanley symbolizuje nový svet. Jeho krstné meno má pôvod v starej angličtine, „stone-lea“ (kamenný pasienok) alebo „stone meadow“ (kamenná lúka), priezvisko Kowalski je z poľštiny a znamená „kováč“. Tento „kováč“ vyvíja všemožné úsilie na to, aby zničil krehkú Blanche. (Kolin, 1991, s. 81) Konflikt medzi oboma postavami znamená pre Blanche nešťastný osud živej mŕtvolky v ústave pre duševne chorých.

Počas celej tejto psychologicko-dramatickej drámy je Stanley mimoriadne netolerantný k Blancheiným ľuďom, pretvárke a posmeškom. Prejaví sa však aj ako násilný manžel voči svojej tehotnej manželke Stelle, čím pohorší dokonca aj svojich priateľov (zväčša poľského pôvodu); a znásilnenie Blanche, ktoré zničí aj posledný kúsok jej duševného zdravia, nemôže nič ospravedlniť. Obraz krehkého kvetu medzi hromadou smetí v prvej scéne môžeme prirovnať ku Blancheinmu príchodu do domácnosti Kowalských: „Her expression is of shocked disbelief. Her appearance is incongruous to the setting...“ (Williams, 1987, s. 95) (*Z očí jej kričí vystrašená nedôvera. Svojím vzhladom sa nehodí do tohto prostredia...*) Zdá sa, že je v podstate dobre vychovaná, i keď trochu nápadná, akoby nikdy na vlastnej koži nezažila nedôstojné zaobchádzanie. Stanley však čoskoro zistí pravdu o svojej švagrinej. Blanche žije v umelo vytvorenom svete a snaží sa nevšimnúť si bezútešnú skutočnosť vôkol nej. Jej povýšenecké spôsoby sa nápadne líšia od Stanleyho hrubého správania a sú v konflikte od ich prvého stretnutia. Williams spája Stanleyho s novým svetom. Predstavuje New Orleans s jeho užívaním si, častým sexom, príjemným životom, dobrým jedlom a pitím. Stanley sa prejavuje pudovou hrubosťou. Je stúpencom najprimitívnejšieho ľudského pravidla: buď prenasleduje on, alebo jeho budú prenasledovať iní. Ich spoločná domácnosť s manželkou Stellou predstavuje jeho územie a každý, kto mu ho zaberie, musí byť vylúčený. Zneužije svoju živočíšnu silu proti Blanche, nakoľko sa cíti byť ohrozený jej prítomnosťou. Pravda o ňom, ktorú Blanche odhalí, mu bráni žiť spokojne a šťastne s manželkou Stellou v ich spoločnej domácnosti. Stanley však nedokáže túto pravdu o sebe prijať, a preto sa chce Blanche zbaviť. Opovrhne jej aristokratickými spôsobmi, prejavmi týkajúcimi sa jej pôvodu a zo všetkého najviac neznáša, ako skresľuje realitu. To ho privedie

k rozhodnutiu zbaviť ju jej pozláteného panciera. Jeho nenávisť sa ešte umocní, keď si vypočuje rozhovor medzi Blanche a jej sestrou Stello: „*He acts like an animal, has an animal's habits! Eats like one, moves like one, talks like one.*“ (Williams, 1987, s. 163) (*Správa sa ako zvierka, má zvieracie návyky! Ako zvierka je, pohybuje sa a hovorí.*) Napriek tomu je to Stanley so svojím pôvodom a povoláním, kto predstavuje „novú krv“ v protiklade k „modrej krvi“ sestier Blanche a Stelly. Svojím správaním demonštruje nové pravidlá bezcitnosti a vulgárnosti.

V tejto divadelnej hre vidíme niekoľko nápadných paralel medzi Blanche DuBois a Pannou Máriou, ktoré naznačujú, že Blanche predstavuje tragickú hrdinku. V prvom rade je to Williamsova symbolika farieb, ktorá vytvára spojitosť medzi Blanche a Matkou Božou tým, že si Blanche oblieka „modrú della robbia“ – modrý kabátik – a modrá je farbou Madoninho rúcha, tak ju poznáme z mnohých renesančných obrazov. Proces očistenia Blanche symbolizuje zmena jej farby odevu z červenej na modrú. (Schvey, 1988, s. 104) V 2. dejstve flirtuje Blanche so Stanleyem v červených saténových šatách a v 3. dejstve si na schôdzku s Mitchom oblečie modré šaty. Ako sama vyhlási: „*It's Della Robbia Blue, the blue of the robe in the old Madonna pictures.*“ (Williams, 1987, s. 221) (*Je to modrý šat, a modrá je farba Madoniných šiat zo starých obrazov.*) Ďalšou symbolikou, ktorú Williams vytrvalo používa, je náboženský symbolizmus. Z riadkov divadelnej hry vyplýva, že Blanche sa narodila v deň sviatku Sedembolestnej Panny Márie: „*Oh, my birthday's next month, the fifteenth of September; that's under Virgo*“ (Williams, 1987, s. 167) (*Ach, na budúci mesiac mám narodeniny, 15. septembra; v znamení Panny.*) Blanchine narodeniny tu nie sú žiadnou teologickou či liturgickou narážkou, Williams ich uvádza predovšetkým z hľadiska zverokruhu: 15. september spadá pod znamenie Panna „*Virgo is the Virgin*“ (Williams, 1987, s. 167) – *Virgo je Panna*, vysvetľuje Blanche Stanleyemu v 5. dejstve. V tento deň si rímsko-katolícka cirkev pripomína sviatok Sedembolestnej Panny Márie (Mater Dolorosa). Narodenie Blanche v deň sviatku Sedembolestnej Panny Márie predurčuje Blanche k obrovskému utrpeniu a robí z nej svetskú matku bolestivú. V tomto kontexte liturgia k omši na 15. september vysvetľuje Blanchinu postavu ako trpiacu Madonnu a symbolicky prispieva k oslave jej duchovného víťazstva. Williams používa túto náboženskú predlohu, aby posvätil Blanchinu neutešenú situáciu. (Kolin, 1991, s. 83) Počas omše na sviatok Sedembolestnej Panny Márie (15. septembra; čo je deň Blanchiných narodenín) sa číta úryvok z Lukáša 2, 33 – 35, v ktorom môžeme nájsť nasledujúce proctvo Simeona Panne Márii: „*On je ustanovený na pád a na povstanie pre mnohých v Izraeli a na znamenie, ktorému budú odporovať, – a tvoju vlastnú dušu prenikne meč...*“ (Sväté písmo, 1995, s. 2225). Potom dej pokračuje stratou dieťaťa Ježiša v chráme (tret'ou bolesťou): „*A jeho matka zachovávala všetky slová vo svojom srdci.*“ (Sv. Písmo, 1995, s. 2226). Máriino srdce sa stáva úschovňou duchovných tajomstiev, ktoré sú príliš hlboké na to, aby im iné ľudské bytosti rozumeli alebo aby si ich cenili. V 10. dejstve vidíme túto počiatočnú fázu Máriinho utrpenia na postave Blanche, ktorá zanietene obhaja pred Stanleyem tajomstvá krásy a ducha, ktoré má výsadu poznať len ona: „*Physical beauty is passing. A transitory possession. But beauty of the mind and richness of the spirit and tenderness of the heart... and I have all of those things that aren't taken away, but grow! Increase with the years! How strange that I should be called a destitute woman! When I have all of these treasures locked in my heart... I think of myself as a very, very rich woman. But I have been foolish... casting my pearls before swine!*“ (Williams, 1987, s. 211) (*Fyzická krása je prchavá. Pominuteľné vlastníctvo. Ale krása mysle, bohatstvo ducha a jemnosť srdca... a ja mám všetky tieto veci, ktoré mi nik nemôže zobrať, ktoré naopak rastú! Pribúdajú rokmi! Aké čudné, že ma niekto nazýva ženou bez prostriedkov, keď mám všetky tieto bohatstvá zamknuté hlboko vo svojom srdci... Sama seba vidím ako veľmi, veľmi bohatú ženu. Ale som hlúpa... keď tu hádžem perly sviniam!*) A tu vidíme nápadnú podobnosť s Pannou Máriou, pretože ona si tiež uchovala vo svojom srdci veľké veci, ktoré učinil jej Syn, Ježiš. Blanche robí to isté s „večnými“ pravdami, ktoré, ako zistila, robia vzťahy medzi ľuďmi zmysluplnými. Stanley však jej pravdou pohŕda, lebo sa ňou cíti ohrozený. Blanchin odpor voči nemu vrcholí, keď ho vidí opitého fyzicky napadnúť svoju tehotnú manželku. Napokon Stanley znásilní Blanche, čím spôsobí jej duševný kolaps. Zneuctí jej telo a izoluje ju od sestry Stelly a záchrancu, Mitcha.

Domnievam sa, že spojením medzi Blanche a Pannou Máriou chcel Williams naznačiť, že Blanche nie je tou, ktorá prehrala. Vo svojej postave trpiacej Madonny (nakoľko tieto dve ženy sú autorom spájané prostredníctvom ich utrpenia), Blanche duchovne víťazí. Preto ani mexická žena nie je len symbolom

smrti, ale zároveň symbolizuje aj spásu, čo je vyjadrené predajom vencov „*corones para los muertos*“ (Williams, 1987, s. 189). Corones sú vence, ktoré ľudia kladú na hroby mŕtvych, avšak corona môže tiež symbolicky označovať svätožiariu (kruh žiariaceho svetla, ktoré lemujú hlavy na obrázkoch svätých). Potom má toto slovo dva významy: symbolizuje víťazstvo a vzostup, ale aj smrť a úpadok.

Stella Kowalski ignoruje príkazy ohľadne výberu vhodného manžela a vydá sa za svojho hrubého miláčika. Táto žena je akýmsi upokojujúcim sprostredkovateľom medzi opačnými pólmi jej manžela a sestry, medzi súčasnou realitou nového juhu a premrhanými aristokratickými tradíciami starého juhu. Mitch je ďalším sprostredkovateľom medzi Stanleyom a Blanche. Myslím si, že predstavuje hodnoty starého sveta, pretože je dosť nezvyčajné, aby dvadsaťosemročný muž žil spolu so svojou matkou, a aby rešpektoval jej názor na svoju budúcu manželku: „*You are not clean enough to bring in the house with my mother.*“ (Williams, 1987, s. 207). (*Nie si dostatočne čistá, aby som ťa mohol doviest' do domu svojej matky.*) Hriechy z Blanchej minulosti ho presvedčili, že mu nie je vhodnou partnerkou. Avšak, ten istý Mitch požaduje v odopitej a duchom neprítomnej Blanche DuBois pohlavný styk (hodnota nového sveta), čo prispieva k slávnostno-desivej atmosfére 9. dejstva.

Po premárnení majetku, plantáže Belle Reve, prichádza sklamaná Blanche so svojou pretvárkou o dobrých spôsoboch a urodzenosti, žiť pod jednu strechu so svojou sestrou Stellou Kowalski na ulicu, ktorá sa ironicky nazýva Elyzejské (rajské) polia v New Orleans. V gréckej mytológii sú elyzejské polia miestom posmrtného odpočinku pre bezúhonných ľudí.

Stella je dvadsaťpäťročná žena vydatá za Američana poľského pôvodu, Stanleyho Kowalski. Jej manžel má dvadsaťosem rokov, je mužný, veľmi priamy, skôr necitlivý ako hrubý a je veľmi vlastnícky typ. Blanche nachádza v sestrinom dome posledné útočisko. Meno, ktoré jej dal Williams, sa zdá byť ironické, lebo Blanche DuBois znamená „biely les“, „*It is a French name. It means woods and Blanche means white, so the two together mean white woods. Like an orchard in spring.*“ (Williams, 1987, s. 150) (*Je to francúzske priezvisko. Prekladá sa ako lesy a Blanche znamená biely, takže moje meno sa dá preložiť ako biele lesy. Ako rozkvitnutý sad na jar.*) Napokon sa Blanche neocitne v nebi, ale na mieste, ktoré viac pripomína peklo – v konflikte s grobianom, Stanleyom.

Blanche si uvedomuje svoj vek, a preto sa ho snaží utajiť pri svojich stretnutiach s Mitchom: „*I'm fading now! I don't know how much longer I can turn the trick. I want to deceive him enough to make him want me.*“ (Williams, 1987, s. 169) (*Moja mladosť vyhasína! Nevie, ako dlho sa mi ho podarí vodiť za nos. Chcem ho klamať tak dobre, aby po mne túžil.*) Williams prostredníctvom Blanchej vyhasínajúcej mladosti symbolicky naznačuje miznutie tradičných hodnôt starého juhu. Blanche túži po bezpečí ba dokonca verí, že je to jediná vec, ktorá jej môže pomôcť: „*I want to breathe quietly again! Yes, I want Mitch.*“ (Williams, 1987, s. 171) (*Opäť chcem spokojne dýchať! Áno, chcem Mitcha.*) Predstiera, že je elegantná stredoškolská učiteľka a často hovorí po francúzsky: „*I have all these things: beauty of the mind, richness of the spirit and tenderness of the heart,... things that aren't taken away, but grow, increase with the years.*“ (Williams, 1987, s. 211) (*Mám všetko: krásu ducha, bohatstvo rozumu a jemnosť srdca,... sú to veci, ktoré sa nedajú zobrať, naopak rastú, narastajú rokmi*) Stanley je naopak praktický muž z rodiny poľských emigrantov, pevne zakorenený do fyzického sveta. Pochádza z chudobného dedinského prostredia v New Orleans a je najlepším príkladom zjavnej krutosti. Rozpráva vulgárne a vidieť, že je nevzdelaný. Jeho skutky prezrádzajú veľa o neovládateľnej hrubosti tohto muža. Blanche sa práve s hrubosťou, či už jeho vlastnou alebo jeho priateľov, nedokáže zmieriť. Stanley zase pohŕda jej lžami a robí všetko preto, aby ich rozlúštil. Ako sám hovorí, jeho úlohou je „skontrolovať ju“ (Blanchinu neblahú výrečnosť) „a objasniť každú jej chybu“ (Williams, 1987, s. 217). Pri svojom objasňovaní sa riadi skúsenosťou, založenou na faktoch, a nie pravdou srdca, ako to robí Blanche. Je ten druh človeka, ktorý očakáva od ostatných, že „*lay... their cards on the table*“ (Williams, 1987, s. 138) (*vyložia... svoje karty na stôl*). Ako keby život bol hra sedmy.

Takže pocit bezpečia bola jediná záruka Blanchinho šťastia. A nielen jej, obe sestry videli mužov ako jediný prostriedok, ako dosiahnuť šťastie. Williams využíva Stellinu a Blanchinu závislosť na mužoch, aby odhalil a kritizoval zaobchádzanie so ženami počas prechodu zo starého sveta na nový. Stella vyzerá byť presvedčená o láske svojho manžela a potrebuje ho. Žije však v ilúzii o ich spoločnom šťastnom

manželstve, aj napriek Blanchiným varovaniám a jej nenávisti k Stanleymu. Williams nekritizuje Stellu, len objasňuje, že Stanley znamená pre Stellu oveľa bezpečnejšiu budúcnosť ako jej vlastná sestra. Blanche považuje manželstvo s Mitchom za jediný možný spôsob ako prežiť, nakoľko je bez finančných prostriedkov: „*There was nowhere else I could go... I met you (Mitch)... I needed somebody like you. I thanked God for you, because you seemed to be gentle – a cleft in the rock of the world that I could hide in.*“ (Williams, 1987, s. 205) (*Nemala som kam ísť... a potom som stretla teba, Mitch... potrebovala som niekoho ako ty. Ďakovala som Bobu za to, že mi ťa poslal, lebo si vyzeral taký jemný – ako štrbina v skale sveta, kam by som sa mohla ukryť.*) Aj Mitchovo meno je v tejto divadelnej hre použité symbolicky. Je odvodené od Michael; u katolíkov je Michal patrónom, ktorý ochraňuje duše proti Satanovým útokom. Avšak, Williams ho používa ironicky, nakoľko Mitchovi sa nepodarí zachrániť Blanche pred útokmi Stanleyho. Zdá sa, že Blanche dôveruje Mitchovi, že ju zachráni od jej strachu. Ale aj toto je len falošná predstava. Blanche stráca v sestriňom dome úplne všetko. Keď sa Stanley dozvie o Blanchinej promiskuitnej minulosti, dokonca zničí jej veľmi sľubný vzťah s Mitchom: „*You are not clean enough to bring in the house with my mother.*“ (Williams, 1987, s. 207) (*Nie si dostatočne čistá, aby som ťa mohol priviesť do domu mojej matky.*) Keď ju na základe Stanleyho ohovárania Mitch odmietne kvôli zlej povesti, Blanche okamžite začne snívaj o inom mužovi – miliónárovi Shepovi Huntleighovi. Neuvedomuje si, že svojou závislosťou od mužov sa predurčuje na pád, nakoľko odovzdáva svoj osud do rúk iných: „*I have always depended on the kindness of strangers*“ (Williams, 1987, s. 221) (*Vždy som bola závislá od láskavosti iných*), určite však neočakávala krutosť zo strany svojej rodiny. (Cardullo, 2005, s. 141)

Posledné štyri bolesti Panny Márie (4. Ježišova kalvária s krížom, 5. Mária stojí pod krížom a plače, 6. Mária pozoruje, ako Krista snímajú z kríža, a 7. Mária pochováva Ježiša) sa zaoberajú udalosťami počas ukrižovania a po ňom. (Rímsky misál, 2001, s. 777) Liturgia zo dňa 15. septembra opäť ponúka čitateľom niekoľko paralel s Blanchinou tragédiou. Máriino utrpenie pod krížom poskytuje analógiu pre Blanchino veľké utrpenie, ktoré je popísané v 10. a 11. dejstve. Pieseň Stabat Mater (Stála Matka bolestivá), ktorá sa spieva počas omše 15. septembra, obsahuje tento text: „*Stála Matka bolestivá vedľa kríža ľútostivá, keď na ňom Syn milý pnel. Ach, tej Matke prežalostnej, zarmútenej a ľútostnej, sedmory meč v srdci tkvel.*“ (JKS, 1996, s. 189) Srdce úbohej Blanche tiež trápia mnohé muky. Obklopuje ju plač, nárek a výkriky. Disharmonické zvuky a plač sa objavujú v momente, keď sa u nej začína prejavovať duševná choroba. Simeonove proroctvo poskytuje analógiu pre proroctvo o Blanchinom osude v 10. a 11. dejstve, keď povie Mitchovi, že Stanleyho veľký odpor k nej je osudový: „*The first time I laid eyes on him I thought to myself, that man is my executioner! That man will destroy me...*“ (Williams, 1987, s. 183). (*Od prvej chvíle, čo som ho uvidela, som si pomyslela, ten muž je môj kat! Ten muž ma zničí...*)

Blanchina nádej vyhasína, keď ju Mitch odmietne, a keď ju Stanley fyzicky napadne so slovami: „*We've had this date with each other from the beginning*“ (Williams, 1987, s. 217) (*Toto rande je medzi nami od začiatku*), psychicky sa zrúti a spustí sa u nej duševná choroba. Stanleyho útok na jej srdce je rovnaký čo do dôležitosti a sily, ako meč, ktorý prenikol Máriino srdce. Záverečná scéna odhalí, že Blanche žije až do konca v rovnakej ilúzii. Jednoducho sa nehodí do žiadneho prostredia, v ktorom kedy žila. Keď prehrá aj svoj posledný boj proti Stanleymu, utiahne sa do vlastného sveta, úplne ignorujúc realitu.

V poslednej scéne Blanche odchádza do ústavu pre chorobomyseľných. Na jednej strane ju odprevádza okruh súcitných priaznivcov, ktorí sa zúčastňujú na jej smútku. Máriin smútok tiež sleduje okruh jej známych: „*Ktože by s ňou nezaplakal, ktože by sa nenalákal, vidiac Matku sklúčenú?*“ (JKS, 1996, s. 289, Z piesne *Stála Matka*). Keď Mitch uvidí Blanche, ako sa pripravuje na cestu, „*ducks his head lower at the card table*“ (Williams, 1987, s. 217) (*skloní hlavu na kartový stolík*) a nie je schopný sa na ňu ani pozrieť. Keď vidí, ako dozorkyňa ústavu pre chorobomyseľných odvádza Blanche, Mitch „*collapses at the table sobbing*“ (Williams, 1987, s. 218) (*sa zvalí na stôl a vzlyká*). Stella si „*presses her fists to her lips*“ (Williams, 1987, s. 218) (*tlačí dlane k ústam*) zdrvená žiaľom nad sestriňou neutešenou situáciou. Keď popri nej Blanche prechádza, Stella v úplnej bezmocnosti „*closes her eyes and clenches her hands*“ (Williams, 1987, s. 222) (*si zatvára oči a zatína päsť*). Dav, ktorý to všetko pozoruje, sa stáva stúpencom Blanche. (Cardullo, 1997, s. 35) Avšak, na druhej strane, Blanchini nepriatelia, Stanley so svojimi priateľmi, sú tiež pozorovateľmi jej

najväčšieho utrpenia. A to je ďalšia podobnosť medzi Mater Dolorosa a Blanche, ktorá sa vynára v responzoriálnom žalme nabádajúcom ľudí k dôvere v Boha: „*V твојих руках је мой осуд; зачрани ма з рук моих неприателей а пренаследователей*“ (Sväté písmo, 1995, s. 1035, Žalm 31,16; z liturgie na deň 15. september). Len vďaka dôvere v Boha sa podarilo Márii uniknúť nepriateľom jej syna, ktorí boli zhromaždení pod krížom. Zatiaľ čo ženy pripravujú Blanche na cestu, nepočúť „*no sound but that of Stanley steadily shuffling the cards*“ (Williams, 1987, s. 222) (žiadene zvuk okrem Stanleyho miešania kariet). Posledné slová divadelnej hry *Električka zvaná túžba*: „... *this game is seven-card stud...*“ (Williams, 1987, s. 225) (teraz hráme sedmu), sa stávajú symbolickými, ak ich uvedieme do súvislosti so siedmymi bolesťami Panny Márie. (Schvey, 1988, s. 107) Zistíme, že Blanche vlastne uniká pred Stanleyho mocou.

Koniec divadelnej hry tak naznačuje víťazstvo nového sveta, reality, ktorá víťazí nad starým svetom, ilúziou. Taktiež je možné, že mená svätých a mytologických postáv nie sú použité ironicky, naopak naznačujú, že Blanche, nemilosrdne porazená Stanleyom v New Orleans, napokon zvíťazí na súdny deň, v kráľovstve Božom, ak nie už počas liečby na psychiatrickej klinike (kráľovstve svetského úradu). Psychiatrický ústav je istým druhom „očistca“, akýmsi domom na polceste medzi nebom jasného uvažovania a peklom nepríčetnosti, obnoveným domom mysle, záverečnou smrťou ducha. (Cardullo, 1997, s. 37) V „očistci“ bude Blanche očistená od svojich hriechov, predovšetkým od najväčšieho hriechu, ktorý oplakáva a veľmi ľutuje, že odmietla mať súcit so svojím homosexuálnym manželom Allanom; súcit, ktorý mohol zabrániť jeho samovražde. Blanchine meno je tiež použité ironicky, nakoľko naznačuje panenstvo tela, čo sa jej už netýka. Meno nás však uistuje o panenstve jej ducha, o „*her beauty of the mind and... tenderness of the heart*“ (Williams, 1987, s. 211) (kráse jej mysle a jemnosti srdca), ako sa sama vyjadřila.

Blanchine očakávanie záchrany je ďalej umocnené vyzváňaním katedrálnych zvonov, ktoré sa rozoznejú len jediný raz, počas 11. dejstva, a potvrdia tak, že táto scéna sa odohráva 2. novembra, na Sviatok všetkých svätých (v tento deň si rímsko-katolícka cirkev pripomína deň vykúpenia duší v očistci, ktoré postúpia ďalej do neba očistené od všetkých slabostí a hriechov). Blanchina predstava, že nemôže zjesť špinavé hrozno, je paralelou s jej vlastnou dušou, ktorá potrebuje očistu, aby sa dožila pokoja v nebi. Sviatok slávenia Nanebovzatia Panny Márie, ktorý si katolíci pripomínajú 15. augusta, sa konal v divadelnej hre mesiac pred dejom v 9. dejstve, a tak predznamenáva akési vystúpenie Blanche z jej pozemského trápenia. (Schvey, 1988, s. 108)

Záverečné dejstvo môžeme považovať rovnako za oslavu večného života ako aj za žiaľ nad pomínutosťou človeka. Z tohto dôvodu Williams predstavuje na scénu „príchod“ novorodenca manželov Kowalských presne vo chvíli Blanchinho „odchodu“. O tomto dieťati sa Blanche vyjadřila v 8. dejstve: „*I hope that his eyes are going to be like candles, like two blue candles lighted in a white cake!*“ (Williams, 1987, s. 204). (Dúfam, že bude mať oči ako sviece, ako dve modré sviece zasvietené na bielej torte.) Williams vytvára sviatočno-desivú náladu kartovou scénou. Stanley so svojimi priateľmi hrajú karty, jedia a pijú, zatiaľ čo Mitch má zlú náladu a vzlyká nad stratou Blanche pri jednom stole s nimi. Potom zaznieva melódia polky „Varsouviana“, na ktorú tancovala Blanche so svojím manželom v tú noc, kedy spáchal samovraždu. Súčasne s polkou zaznievajú zádušné tóny „modrého piana“ a surové výkriky v prítmí džungle. Williams zakončuje toto dejstvo sexuálnou poznámkou: krátko po tom, ako Blanche odišla, Stanley si pokľakne ku plačúcej Stelle a vkladá jej ruky pod blúzku. Potom zahájí nové kolo kartovej hry so slovami: „*This game is seven-card stud*“ (Williams, 1987, s. 225) (Hráme sedmu).

Posledné riadky hry patria Eunice, ktorá napomína Stellu: „*Life has got to go on.*“ (Williams, 1987, s. 219) (A život musí ísť ďalej.) Život ďalej pokračuje pre Kowalských a ich priateľov, ale ide ďalej aj pre Blanche – v jej „očistci“. Blanche opúšťa Stanleyho a spoločnosť na ulici Elyzejské polia. Prest'ahovala sa do očistca Elyzejských polí. Možno vôbec nie sú v kresťanskom svete, ale v nejakej predkresťanskej krajine mŕtvych. Blanche sa stáva živou mučenicou, nakoľko nezomrie v závere divadelnej hry, ale dôstojne ako víťaz v utrpení, opustí Stanleyho dom plný bolesti. Nakoniec Blanchina agónia, podobne ako utrpenie Panny Márie, vedie k jej záchrane.

Literatúra

CARDULLO, Bert. 1997. Scene 11 of *A Streetcar Named Desire*. In: *American Notes and Queries*, 1997, Vol. 10, ps. 34-38.

CARDULLO, Bert. 2005. Drama of Intimacy and Tragedy of Incomprehension: *A Streetcar Named Desire* Reconsidered. In: *A Guide to A Streetcar Named Desire*, 2005, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, ps. 140-143.

KOLIN, Philip C. 1991. Our Lady of the Quarter: Blanche DuBois and the Feast of the Mater Dolorosa. In: *American Notes and Queries*, 1991, Vol. 4, ps. 81-87.

SCHVEY, Henry I. 1988. Madonna at the Poker Night: Pictorial Elements in Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire*. In: *Modern Critical Interpretations*, Ed. Harold Bloom. New York: Chelsea House, 1988, ps. 103-109.

WILLIAMS, Tennessee. 1987. *A Streetcar Named Desire and Other Plays*. Penguin Books, USA, 1987.

Sväté Písmo. 1995. Slovenský ústav svätého Cyrila a Metoda, Rím, 1995, Lk 2, 33 – 35; Lk 2, 51; Ž 31, 16.

Jednotný katolícky spevník. 1996. Spolok sv. Vojtecha, Banská Bystrica, 1996, pieseň Stála Matka bolestivá.

Rímsky Misál. Typis Vaticanis. 2001. s. 776-780.

OUTSIDERSTVO AKO DÔSLEDOK ZÁPASU O INDIVIDUALIZÁCIU ŽENSKÉHO SUBJEKTU – TONI MORRISONOVÁ SULA

Katarína Feťková

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstract:

In the novel Sula (1973) besides the theme of specific female friendship, the presentation of woman outsider can be observed. Toni Morrison creates her main character as a rebel refusing motherhood as well as other traditional values of women's reality. Sula's struggle for selfrealisation marked by immoral life results in a total isolation and abandonment of her own community.

Afroamerická spisovateľka Toni Morrisonová, nositeľka Nobelovej ceny za literatúru (1993) vo svojich kronikách malomestského černošského života ponúka psychologický ponor do zložitosti prežívania afroamerickej reality. Aj keď témy jej doteraz publikovaných románov charakterizuje rôznorodosť, v každom z nich svoju pozornosť venuje problematizovaným podobám ženskej existencie – bolestivému, často riskantnému hľadaniu a vytváraniu osobnej identity, nachádzaniu zmyslu bytia, vnútorným vzburám jednotlivcov, ale aj problémom prežívania podmieneného uchovávaním afroamerických, resp. afrických tradícií.

Autorkin v poradí druhý román *Sula* (1971) vyšiel v období, keď téma blízkeho priateľstva žien ešte nebola v literatúre veľmi frekventovaná. Morrisonová ním, podľa vlastného vyjadrenia, chcela poukázať na ne/fungovanie ženskej súnalezitosti v prostredí, v ktorom absentuje permanentná prítomnosť mužov. Epickým spracovaním vzťahu dvoch diametrálne odlišných typov dievčat/neskôr žien – nebojácnej, ale psychicky nevyrovnanej Suly a nenápadnej, ale rozhodnej Nely – Morrisonová tematizuje v extrémnych situáciách nadobúdané životné skúsenosti.

Vo svojom príspevku pozornosť zameriavam na postavu Suly, ktorú významná afroamerická literárna kritička Barbara Christianová charakterizuje ako jednu z najradikálnejších postáv americkej ženskej prózy 70-tych rokov. Analýzou individualizácie ženského subjektu, trvajúceho na tom, že existuje iba pre seba, mladej ženy odmietajúcej rolu matky i manželky sa pokúšam poukázať na autorkin netradičný spôsob tematizácie *outsiderstva* zobrazovaním osobitých dimenzií životnej reality afroamerických komunit.

Pri analýze postavy Suly vychádzam z prezentácií citovo chladného rodinného prostredia fungujúceho mimo systém väčšinovej spoločnosti. Absentuje v ňom pre život afroamerických komunit obzvlášť dôležitá matrilinéarna nadväznosť determinujúca vývoj ženských subjektov. Sulin zápas o vlastnú identitu začína vo chvíli, keď si náhodne vypočuje matkine necitlivé konštatovanie v rozhovore s priateľkami, v ktorom svoju nevšímavosť voči dcére artikuluje vedomým rozlišovaním medzi „povinnou“ a ozajstnou materinskou láskou: „Hester je už veľká, ale nemôžem povedať, že to, čo cítim, je láska.“ „Určite ju miluješ. Miluješ ju tak, ako ja Sulu. Ale rada ju nemám. V tom je ten rozdiel.“ „Myslím, že je to tak. Mat' ich rada, to je iná vec.“ (SL, s. 57).¹ O čo viac sa Sula odpútava od matky, o to viac sa upevňuje jej sesterský zväzok s Nelou. V autorkinom podaní však pôvodne radostné prežívanie blízkeho priateľstva desaťročných dievčat postupne prerastá do dramatického završenia životov dospelých žien, poznačených ambivalentným chápaním vlastnej existencie. V deň Nelinej svadby Sula opúšťa mesto, aby sa vydala na cestu alternatívnej sebarealizácie poznačenej cynickým a amorálnym konaním.

¹ „Well, Hester grown now and I can't say love is exactly what I feel.“ „Sure you do. You love her, like I love Sula. I just don't like her. That's difference.“ „Guess so. Likin' them is another thing.“ (SL, s. 57).

Časť jej „experimentálnej“ existencie ako autonómneho ženského subjektu počas desaťročnej neprítomnosti (mimo románového príbehu) sa postupne stáva zdrojom miestnych legiend, mýtov a povier (Harrisová, 1991, s. 67). Rozvratná energia subjektu – Sulino pudové konanie zavŕšené zvedením Nelinho manžela – deštruktívne zasahuje do vzťahu s priateľkou, ktorá kedysi predstavovala jej *druhé ja*.

Pri literárnom zobrazení Sulinej úpornej snahy – poznačenej až deštruktívnym správaním – kreovať život podľa vlastných predstáv autorka hojne využíva mýtické dimenzie svojej postavy (Peach, 1995, s. 23). Pomocou nich uskutočňuje svoje predstavy o individualizácii ženského subjektu – *outsidera* stojaceho mimo tradičnú afroamerickú komunitu. V konaní Suly identifikujem postoje príznačné aj pre iné Morrisonovej protagonistky, u ktorých pri konfrontácii s neúprosťou životnej reality dochádza k popieranu ženskej „tradičnej roly a morálky“² (napr. mladá ambiciózna Jadine z románu *Pasca* alebo Delia z románu *Raj*).

U Suly recipient/recipientka registruje výrazné matrofóbné pocity, sugestívne naznačené vo výjave pasívneho sledovania matkinho upálenia: „*Stála som tam a pozorovala, ako horí. Uchvacovalo ma to. Chcela som, aby sebou aj naďalej šklbala a triasla.*“ (SL, s. 147). V zmysle vyššie uvedenej charakteristiky ich interpretujem ako autorkino znázornenie povahovej deformácie, zapríčinennej nefunkčným reťazcom vzťahov *stará matka – matka – dcéra*.

Nazdávam sa, že Sulín bezcitný postoj k matkinej tragédii implikuje dcérino zvnútornenie vlastnej existencie nemilovaného dieťaťa. Navyše, od detstva vnímaná nymfomanická posadnutosť „*v dome so ženami, ktoré si mysleli, že všetci muži sú im k dispozícii*“ (SL, s. 119) spôsobí, že Sula si postupne vytvára životný program bez elementárnej miery citovej zaangażovanosti a zodpovednosti za vlastné konanie. Izolovaná, konzumne zameraná identita jej nebráni vstupovať do širokej palety vzťahov, vzbudzujúcich odsúdenie spoločenstva a vytesnenie do roly *outsidera*, pretože pre afroamerickú komunitu „*nič podradnejšie, nič špinavšie*“ (SL, s. 113) ako aféry s bielymi mužmi nejestvuje.

Okrem osobnostných čŕt autorka *inakosť* svojej ženskej postavy výrazne spríznačuje prepojením reálnosti a magickosti. Opisy konania obyvateľov mesta, ktorí zo strachu pred ženou so zvláštnym materským znamienkom „*stavali v noci methly cez dvere a schody verandy posypali soľou*“ (SL, s. 113) – podľa názoru viacerých kritikov – charakterizujú protagonistku s atribútmi bosorky (Peach, 1995, s. 23; Samuelsová, Hudsonová-Weemsová, 1990, s. 33).

Medzi príznaky tohto typu je možné zaradiť aj

- jej výnimočnú schopnosť zrakovo-čuchového vnímania: „*ako keby [ŕa] ovoniavala očami a pritom sa jej nepáčilo [tvoje] mydló*“ (SL, s. 117) a
- absenciu prejavov fyzického starnutia: „*Mala takmer tridsať (...) a neprišla ani o jeden zub, nemala žiadne škerabance, ani tukový pás (...) ani iné normálne znaky zraniteľnosti*“ (SL, s. 115).

Fyzický znak tiahnuci sa od stredu viečka smerom k obočiu (pôvodne v tvare ruže bez trňov) počas rokov tmavne. V závislosti od typu vzťahov s protagonistami románu materské znamienko nadobúda „hypnotizujúce“ účinky, ktoré determinujú jeho významy (jedovatý had pre Juda, treska pre Shadracka, Hanin popol pre obyvateľov mesta). Viacero kritikov/kritičiek poukazuje na možné posuny jeho interpretácií v závislosti od uhla pohľadu recenzenta/recenzentky. Vychádzajme zo slovenského ekvivalentu anglického slova *birthmark* – materské znamienko. Na základe autorkinho opisu Sulinho „experimentálneho“ spôsobu života, špecifickej formy *outsiderstva* – príznakový detail – znamienko po matke – interpretujem ako symbolickú stigmú, následok dedičstva negatívnych povahových vlastností. Vrodená kozmetická „deformácia“, dodávajúca postave „*náznač prekvapivej radosti*“ (SL, s. 96), evokuje prejavy neukotvenosti a vzbury. Morrisonová tak smeruje k vytvoreniu viacrozmernej ženskej postavy, ktorú charakterizuje:

² Harrisová, T. *Fiction and Folklore...*, 1991, s. 75 (prel. KF).

- chýbajúca ctižiadostivosť: „*Nemala žiadnu ambíciu, ani náklonnosť k peniazom, vlastníctvu alebo veciam, nebola nenásytnou, netúžila vzbudzovať pozornosť alebo komplimenty – nemala žiadne ego*“ (SL, s. 119),
- dobrovoľné „...*oslobodenie sa od pút materstva a dcérstva v geste ‚sebazrodenia‘*“³,
- „*Nechcem vytvoriť niekoho iného. Chcem vytvoriť samu seba.*“ (SL, s. 92),
- experimentovanie na všetkých úrovniach bytia (vrátane senzualistickej orientácie),
- popieranie tradičných hodnôt a zvykov afroamerických komunitných štruktúr (Sula svoju vlastnú starú matku odsúdi na zomieranie v najúbohejšej inštitúcii v meste).

Sulina priateľka Nela intuitívne odmieta prejavy necitlivosti, ktoré presahujú rámec normatívnej ženskosti: „*To nemôžeš robiť. Si žena a navyše farebná žena. Nemôžeš konať ako muž. Nemôžeš si chodiť iba tak, úplne nezávislá, robiť, čo sa ti páči, brať, čo chceš a nechať, čo nechceš.*“ (SL, s. 142)⁴

Naznačené atribúty správania determinujú Sulinu existenciu ako *outsidera* teda subjektu, ktorého „... *inakosť musí byť absolutizovaná ako zlo, aby členovia komunity boli dobrými*“.⁵ Autorka príznačne poukazuje aj na jej (paradoxne pozitívny) vplyv v oblasti vzťahov rodinnej spolupatričnosti: „*Keď už bol zdroj ich osobného nešťastia identifikovaný, (...) začali mať v láske manželov a manželky, ochraňovať deti, opravovať domy a spájať sa proti diablu v prostredí nich.*“ (SL, s. 117)

Vo chvíľach Sulinej krajnej osamelosti a odcudzenia od rodiny i komunity v jej reagencii necháva autorka zaznieť tvrdohlavý vzdor ženského subjektu, obhajujúceho právo na „autentický“ život mimo systému: „*Mám samu seba.*“ „*Je to osamelosť, však?*“ „*Áno. Ale moja samota je iba moja.*“ (SL, s. 143)⁶ Pravdou však ostáva, že podobne ako iné Morrisonovej protagonistky, aj Sula platí cenou najvyššou – vlastným životom. Navyše, vyššie popísané románové skutočnosti vyúsťia do príznačnej reagencie komunity na prítomnosť i pôsobenie *outsidera* – totálnej ignorácii Sulinho pohrebu.

Záver

Uvažujúc o význame a kvalite zobrazených stránok vývoja a mnohorakých podôb boja o autonómiu ženského subjektu, je možné konštatovať: Morrisonová zobrazením tematicky závažnej problematiky vzťahov v ženských spoločenských povýšila svoj románový príbeh na štúdiu konceptu ženskej subjektivity. Román *Sula* vzhľadom na tematizovanie fatálnych dôsledkov spôsobu sebarealizácie, spojenej s amorálnym spôsobom života, vnímam ako zaujímavú štúdiu sesterstva ale aj ženského outsiderstva v rámci svetovej feministickej beletristickej spisby.

Literatúra

CHRISTIAN, Barbara. 1993. The Contemporary Fables of Toni Morrison. In: GATES, H. L. Jr., APPIAH, K., eds. *Toni Morrison. Critical Perspectives. Past and Present*. New York : Amistad, 1993.

COOEY, Paula M. 1994. *Religious Imagination and the Body: A Feminist Analysis*. New York : Oxford University Press, 1994.

HARRIS, Trudier. 1991. *Fiction and Folklore: The Novels of Toni Morrison*. Knoxville : The University of Tennessee Press, 1991.

MORRISON, Toni. 1973. *Sula*. New York : A Plume book, 1973.

PEACH, Linden. 1995. *Macmillan Modern Novelists, Toni Morrison*. Houndmills; Basingstoke; Hampshire; London : Macmillan Press Ltd., 1995.

³ Angl. *self birth*. Hirsch/ová, M. *Mother/Daughter Plot...*, 1989, s. 129 (prel. KF).

⁴ „*You can't do it all. You a woman and a colored woman at that. You can't act like a man. You can't be walking around all independent-like, doing whatever you like, taking what you want, leaving what you don't.*“ (SL, s. 142).

⁵ Coeoyová, P. M. *Religious Imagination...*, 1994, s. 74. (prel. KF).

⁶ „*I got me.*“ „*Lonely, ain't it?*“ „*Yes. But my lonely is mine*“ (SL, s. 143).

THÉRÈSE DESQUEYROUXOVÁ – CUDZINKA V RODINNOM KRUIHU

Paulína Šperková

Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, Slovenská republika

Abstrakt:

François Mauriac is a French prose writer who is – according to the literary criticism – considered to be a Catholic author. One of his best known characters is Thérèse Desqueyroux – known especially because of her abortive attempt to poison her husband. The author of this study tries to analyse the outsider features of this character. She actually assumes that the analysis of Thérèse’s outsidership can, at least partly, help to clarify her crime.

François Mauriac (1885 – 1970) je francúzsky spisovateľ, ktorého najplodnejšie literárne obdobie je bezpochyby obdobie medzi dvoma svetovými vojnami. Práve v tomto období vytvoril svoje najznámejšie romány, za ktoré získal v roku 1952 Nobelovu cenu. Napriek tomu, že väčšinu svojho života prežil v Paríži, svoje detstvo a dospelosť strávil v oblasti Landes, v juhozápadnom Francúzsku. Práve toto obdobie jeho života ho poznamenalo najviac a čerpal z neho inšpiráciu počas celej svojej spisovateľskej kariéry. Francúzski literárni kritici a historici zaraďujú autora do jasne definovaného literárneho kontextu. Mauriac je najčastejšie považovaný za katolíckeho spisovateľa, napriek tomu, že on sám sa tomuto zaradeniu bráni a odmieta ho; prípadne figuruje medzi románopiscami prvej polovice 20. storočia, ktorí si kladú za cieľ hľadanie novej etiky. Mauriac sa skutočne vo svojej tvorbe k ideálom hlásaných katolíckmi permanentne vracia, naznačuje však, že tieto ideály nie sú vždy rešpektované a jeho často veľmi ostrá kritika je namierená práve voči katolíkom a ich nesprávnej interpretácii kresťanských noriem. K Mauriacovým tzv. obľúbeným témam patria nepochybne témy *zla, briecheu, smrti, samoty*, no na druhej strane nie sú výnimkou ani témy *božej milosti* či *vykúpenia*.

Téma outsiderstva, resp. postavy outsidera sa v súvislosti s týmto autorom nevybaví automaticky. Domnievame sa, že hlavní hrdinovia mauriacových románov sú postavami, ktorých hlavnou črtou je snaha pochopiť samých seba a ľudí vo svojom najbližšom okolí. Pri podrobnejšej analýze však zistíme, že niektoré postavy prvky outsiderstva skutočne vykazujú. V roku 1927 vydáva Mauriac román Thérèse Desqueyrouxová, ktorého rovnomená hrdinka je podľa našej mienky outsiderkou par excellence. Jej osamelosť a neschopnosť začleniť sa do prostredia, ktoré jej nerozumie a z ktorého sa sama dobrovoľne vyčleňuje, patrí k základným charakteristikám outsiderstva.

V našom článku sa snažíme analyzovať príčiny Thérèsinho outsiderstva a dôvody jej vylúčenia z prostredia, v ktorom sa nachádza. Zamyslíme sa rovnako nad tým, či sa hrdinka snaží svoju situáciu riešiť a hľadá východisko, alebo sa uspokojuje so stavom vecí.

Dej knihy vychádza zo skutočnej udalosti. Mladá manželka postupne znenávidí svojho manžela, samotného statkára, až sa ho nakoniec pokúsi otráviť arzénom. Rodina, ktorej sa Thérèse stala súčasťou po uzavretí manželstva s Bernardom Desqueyrouxom, pre ňu nepredstavuje nový a neznámy svet. Sama pochádza z rovnakej sociálnej vrstvy, vrstvy bohatého meštianstva z oblasti Landes, ktorá prišla k majetku obchodovaním s vínom a drevom. Thérèse býva v jednej domácnosti so svokrovcami. Pre polovičnú sirotu, akou je Thérèse, by kompletná a súdržná Bernardova rodina mala byť symbolom skutočného domova. No obraz rodiny je v Mauriacovom diele len málokedy obrazom pokojného prístavu. Sú to naopak práve pocity izolácie, nepochopenia a samoty, ktoré sú najčastejšie vyjadrovanými pocitmi v rodinnom prostredí a nazdávame sa, že to platí nielen pre hrdinku tohto románu.

Tradiície a hodnoty tejto vrstvy sú Thérèse dôverne známe, no hrdinka sa s nimi nechce a nevie stotožniť. Mauriac v liste Eduardovi Championovi píše o románe Thérèse Desqueyrouxová ako o knihe, v ktorej chce vyjadriť „novou a osobnejšou formou romantické požiadavky individua, ktoré sa ocitá zoči-voči rodine,

tejto spoločnosti v malom¹, čím dáva jasne najavo, že motív rodiny je v tomto diele jedným z dominantných motívov.

Bohatí katolícki mešťania z oblasti Landes sú vrstvou, ktorú autor veľmi dobre poznal. Ide o organizovanú a hierarchizovanú „kastu“ riadiacu sa nepísaným a absolútnym zákonom, ktorý súvisí so storočnými tradíciami, pozostáva z predsudkov, názorov a myšlienok, ktoré sú individuu vnútené, z vopred stanovených a nemenných noriem, hodnôt a foriem správania. Každý člen rodinného „klanu“ má jasne definovanú rolu a povinnosťou každého je túto rolu plniť čo možno najlepšie. Všetci sa „pohybujú po presne vymedzených koľajniciach ako vozík, ktorý presne zapadá do výmoľov na ceste“. (Mauriac, 1964, s.103) Aj Thérèse má v rodine jasne vyhradené miesto a predpokladá sa, že svoju úlohu bude chcieť splniť s rovnakou vervou ako každá žena tejto „výnimočnej vrstvy“. Jej prvoradou úlohou je priviesť na svet potomkov, budúcich dedičov rodinného majetku, ktorí zaručia pokračovanie a ďalší vývoj „rodu“. Jej aktivity sa musia obmedziť na domáce práce a rozdávanie rozkazov služobníctvu. Po večeroch, sklonená nad výšivkou pri rodinnom kozube, je odkázaná slúžiť, zabudnúť na seba, stiahnuť sa do úzadia. „Ženy z našej rodiny rady úplne strácajú svoju individualitu. Pekné je takto sa oddávať, pociťujem, aké je to krásne takto sa zotrieť, zmiznúť, zničiť sa...“ (tamtiež, s. 108) konštatuje Thérèse, zároveň však dodáva: „Ale ja, ja...“ (tamtiež, s. 108) Akékoľvek prejavy individualizmu sú potláčané. „Neustupujem osobným ohľadom. Ja sa tu poddávam; ide len o rodinu,“ (tamtiež, s. 85) dáva Thérèse najavo jej manžel Bernard a chce jej tým naznačiť nasledovanie podobného správania. Ako uvádza Š. Povchanič: „Sila a slabosť mauriacovskej románovej rodiny spočíva vo vrozenom zmysle pre rodinnú spolupatričnosť a súdržnosť. Pociť rodinného klanu prevyšuje všetky ostatné pocity a je im nadradený. Záujem rodiny víťazí nad záujmom jednotlivca.“ (Zábojníková, 2003, s. 47) No Thérèse pociť rodinného klanu nezdieľa a postupne si svoju odlišnosť uvedomuje. Odmieťa stanovené normy a pravidlá. Jej postoj súvisí nielen s jej inteligenciou a vzdelaním, ale takisto s jej protirečivou povahou, ovládanou vášňami a inštinkami, ktoré sama nevie kontrolovať, a preto často koná impulzívne „Neviem, čo som chcela. Nikdy som nevedela, kam ma vlečie tá besná sila, ktorá bola vo mne a mimo mňa“². Zároveň si uvedomuje, že v rodine „materinskej“ a „všemohúcej“ (Mauriac, 1964, s. 91) sa nenájde nikto, kto by pochopil zložitost' jej povahy, tohto „zmäteného sveta“ (tamtiež, s. 72), ktorý sa tak líši od ostatných.

„Predpísaným náboženstvom“ rodinného klanu je náboženstvo katolícke. Ale to v Thérèsiných očiach predstavuje len súbor obradov a rituálov, ktoré majú v prvom rade sociálny význam. Napriek tomu, že sa jednotliví členovia rodiny považujú za vynikajúcich kresťanov, hrdinka postupne odhaľuje ich pokrytectvo, obmedzenú predstavu o viere a náboženstve a ich účasť na náboženskom živote považuje za zvykovú a mechanickú. Praktizujú náboženstvo „bez duše“, no sú spokojní, že účasťou na nedeľnej omši či v sprievode si „splnili jednu zo svojich povinností“. (tamtiež, s. 70) Nechut' hrdinky vyznávať takýto druh náboženstva ju ešte viac odhaľuje od rodiny. Prostredie, v ktorom rodina žije, je zrkadlovým odrazom jej konzervatívneho ducha a snahy vyčleňovať sa od ostatných. Dom je postavený na izolovanom mieste uprostred oblasti Landes, mieste „...na konci sveta...“ (tamtiež, s. 23), a krajina okolo je len „... obrovská jednotvárna námraza, v ktorej sú uväznené všetky tunajšie duše...“ (tamtiež, s. 64). Dom je nehostinným miestom, strateným uprostred veľkého priestoru, s obrovskými miestnosťami, často len so základným vybavením, ktoré znásobujú Thérèsin pocit opustenosti a osamelosti. Salón, v ktorom sa každý večer rodina stretáva pri veľkom kozube, by mal byť logicky miestom evokujúcim pocit istoty, bezpečia a pohody. Naopak v Thérèsiných myšlienkach je miestom „tmavým“³ a „ponurým“ (tamtiež, s. 27).

No nielen Thérèse pociťuje neschopnosť začleniť sa do rodinného kruhu, aj rodina, ktorej je súčasťou, čoraz častejšie a s väčšou intenzitou konštatuje, že „... nemá také zásady ako my [...] napríklad už len to, že fajčí ako chlap; a spôsob, ako sa správa, ako hovorí...“ (tamtiež, s.29) Na Thérèse sa všetci členovia rodiny obracajú s výčitkou za to, že nevyšiva a neštrikuje, že neprebaľuje svoje dieťa, že nie je veriaca...

¹ Z originálu Mauriac, F.: *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes*. 1999, s. 928 – preložila autorka článku.

² Tamtiež, s. 26 – z originálu preložila autorka článku.

³ Tamtiež, s. 32 – z originálu preložila autorka článku.

„Nepodobáte sa tunajším ľuďom“ (tamtiež, s. 59) tvrdí takisto hrdinke Jean Azévedo, mladý muž, ktorého Thérèse odhovára od dvorenia svojej švagrinej a vyslovuje pred ňou len nahlas to, o čom v duchu premýšľa od chvíle, čo sa vydala za Bernarda Desqueyrouxa. Z počiatku jej dokonca dáva najavo, že napriek rozdielnym postojom, rozumným východiskom je podriaadiť sa svetu, ktorého je súčasťou „... každý sa rodí so svojim vlastným zákonom, tu ako aj inde, každý osud je inakší, a jednako sa treba podrobiť spoločnému pošmúrnemu údely...“ (tamtiež, s. 64)

Na začiatku manželstva je skutočne snahou Thérèse prispôbiť sa a aspoň predstierať, že je ženou, ktorá prijala svoje miesto v rodine a spoločnosti. Uspokojuje sa s nasadením masky, s vyslovovaním lží, je spokojná so schopnosťou „predstierať žiadostivosť, radosť, rozkoš, blaženu únavu“. (tamtiež, s. 33) Uvedomuje si, že predstieranie a zdanie reality, ktorá vyhovuje jej okoliu, sú dôležitejšie ako skutočné vlastnosti a charakter ľudí, ktoré jej najbližší nepoznajú, alebo sa boja poznať. Ale takýto život ju neuspokojuje a postupne sa začína búriť a vyjadrovať svoj nesúhlas a neschopnosť stráviť zvyšok svojho života v pokrytectve. „Založiť si masku, pretvarovať sa, predstierať, že som sa zmenila, nazdávam sa, že to, čo som dokázala temer dva roky, v tom by iní (mne podobní ľudia) zotrúvali až do smrti; zachránila by ich možno prispôboivosť, omámil by ich zvyk, otupeli by, zadriemali v lone rodiny...“ (tamtiež, s. 90-91) No snaha o akúkoľvek zmenu je rodinou okamžite potlačená, prevalcovaná mocným „rodinným mechanizmom“. (tamtiež, s. 90) Thérèse je rodinou izolovaná čoraz intenzívnejšie a aj pre samotného Bernarda sa stáva „neznáma bytosťou“, „cudzím stvorením“ (tamtiež, s. 37) a „bezútešná osamotenosť“ (tamtiež, s. 43) sa stáva pre hlavnú hrdinku dominantným pocitom. Ocituje sa sama proti rodinnému bloku, rodina sa pre ňu stáva „kľetkou s nespočítanými živými mrežami...“ (tamtiež, s. 43-44) Často sama a dobrovoľne vyhľadáva samotu, miesto, kde by sa nemusela „nútiť do jedla, do úsmevu; aby sa už nestarala, ako sa má tváriť...“ (tamtiež, s. 39). Postupné Thérésino vzdávanie sa od manžela a jeho rodiny a prehlbovanie rozdielov sú naznačené na viacerých miestach románu. Hrdinka sa cíti ako na „opustenom ostrove“ (tamtiež, s. 40), inej planéte, uvedomuje si, že je „vyhnanec v dočasnej cele“ (tamtiež, s. 35). Obraz priepasti, ktorá „ju oddeľuje od ostatných“ (tamtiež, s. 40), je obrazom, ktorý sa v románe permanentne vracia a s vyššie uvedenými prirovnaniami len zväzňuje nepreniknuteľnú vzdialenosť a izolovanosť hlavnej hrdinky.

Thérèse sa snaží zo všetkých síl hľadať oporu vo svojom manželovi. Jej „blat“ a „smäd po úprimnosti“⁴ ju privádzajú k myšlienke vysvetliť manželovi, že spôsob života, aký vedú bohatí mešťania, jej nevyhovuje: „Nemyslíš si, že náš život sa až strašlivo podobá smrti?“ (tamtiež, s. 53) Jej snaha však stroskotáva. Bernard ju neberie vážne a jej kritiku odmieta. „... nemala by si sa dotýkať rodiny [...] Z rodiny si nerobíme žarty,“ (tamtiež, s. 41) vysvetľuje Thérèse. Hlavná hrdinka hľadá pochopenie uprostred rodinného kruhu zbytočne. Je však možné nájsť pochopenie v prostredí, v ktorom komunikácia je pojmom neznámym a najčastejším „zvukom“ v dome je ticho? Dialóg, ktorý by pomohol spoznať a pochopiť bytosť v blízkosti ktorej žijeme, je zriedkavou záležitosťou. Členovia rodiny sa navzájom nerozprávajú, nevidia a nepočujú. Po neúspešnej snahe o komunikáciu, aj svojho manžela postupne začleňuje do tejto „slepej fajty“ (tamtiež, s. 28), ktorej je zbytočné čokoľvek vysvetľovať, pretože aj tak by ju nikto nevypočul. Thérèse sa v rodine stáva cudzincom, čo sa prejavuje aj na spôsobe, akým rozpráva o sebe a svojej rodine. Používa pojmy „Ja“ a „Oni“.

Thérèse sa v zúfalstve uchýľuje k zločinu. Manželova nepozornosť pri dávkovaní lieku na žalúdok ju privedie k myšlienke otráviť ho. Presné príčiny tohto skutku sú predmetom Thérésiných úvah počnúc prvou a končiac poslednou kapitolou románu. Hrdinka vynakladá veľké úsilie v hľadaní jasnej a jednoznačnej odpovede. Aj keď definitívnu odpoveď nenachádza, domnievame sa, že pokus o otrávenie manžela je pre Thérèse skôr zúfalou snahou na seba upozorniť, prebudiť v ľuďoch vo svojom okolí zvedavosť, záujem ako vyjadrením nenávisťi a snahy raz a navždy sa zbaviť nemilovanej osoby. Hlavná hrdinka v závere románu vysvetľuje Bernardovi príčinu svojho konania a neisto tvrdí, že ho chcela otráviť „ažda preto, aby som vo vašich očiach uvidela nepokoj, zvedavosť – napokon aj zmätok...“ (tamtiež, s. 114).

⁴ Tamtiež, s. 62 – z originálu preložila autorka článku.

Po tomto čine sa však jej situácia nevyrieši. Tento skutok len jej situáciu zhorší a ocitne sa v ešte väčšej izolácii a samote, ako bola predtým. Akákoľvek snaha o vysvetlenie zo strany hlavnej hrdinky ostáva bez odozvy. Kým doposiaľ bola jej samota a izolácia len psychickou záležitosťou, po spáchaní tohto činu ju rodina izoluje aj fyzicky. V záujme rodiny sa podarí ututlať zločin a následne aj škandál. Hrdinka sa tak síce vyhne súdom a väzeniu, no paradoxne by skutočné väzenie bolo pre ňu prijateľnejšou alternatívou ako domáce väzenie v opustenom rodinnom dome. Trestu sa Thérèse teda nevyhla. Rozhodnutie úplne ju izolovať od ostatných členov rodiny je pokusom zbaviť sa definitívne cudzorodého a škodlivého prvku, „*zbníšaného údu*“ (tamtiež, s. 88), ktorý je nutné odhodiť a zrieknuť sa ho pred očami sveta.

Thérèse sa pochopiteľne nevzdáva, snaží sa hľadať východisko a naplniť svoju túžbu po slobode. Jednou z možností je útek, „... *Ale ako? A kam?*“ (tamtiež, s. 70) sú otázkami, na ktoré Thérèse nenachádza odpovede. Ostáva teda len pri jej túžbe o útek, ktorú nevie, resp. nedokáže zrealizovať. Iniciátormi tejto túžby je jednak Jean Azévédo, ktorý utvrdzuje Thérèse v jej „inakosti“, ale takisto aj príroda. Tá sa v niektorých pasážach románu stáva aktívnym účastníkom deja, komunikuje s Thérèse a nabáda ju k odchodu, úniku z prostredia, ktoré vníma čoraz intenzívnejšie ako väzenie „... *borovice sa rozostúpili, otvárali svoje šky, nabádali ju k úteku*“⁵. Smrť je ďalšou alternatívou, ktorú hrdinka románu zvažuje. V momente jej realizácie je však vyrušená služobníctvom oznamujúcim smrť tety Kláry, ku ktorej mala hrdinka blízky vzťah. Udalosť považuje za zásah vyššej moci, a preto sa k tejto alternatíve už nevracia.

Príroda, ako sme už vyššie naznačili, zohráva v Thérésinom „svete“ dôležitú úlohu. Odráža jej pocity a duševné stavy. Zdôrazňuje izolovanosť a samotu hlavnej hrdinky. „*Tmavá búiť borovic*“ (tamtiež, s. 16) alebo „*bustá zúľaha lesa, kde okrem sovy, ktorá kedy-tedy zabúka, niet nič živého...*“ (tamtiež, s. 66), či napokon neutíchajúci nekonečný dážd, ktorý stekajúc po okenných sklách „*zmnobonásoboval okolo pošmúrneho domu milióny pohyblivých mreží*“ (tamtiež, s. 70) dotvárajú obraz depresívnej atmosféry. Vo chvíľach, kedy sa pre Thérèse atmosféra v dome stáva neznesiteľnou, v stavoch depresie, zúfalstva a beznádeje, ktoré majú v jej prípade blízko k halucinácii, nachádza v prírode, inak v mieste prinášajúcom oddych a úľavu, nepriateľa. Borovice sú pre ňu „*strážcovia...*“ (tamtiež, s. 88), „*nepriateľskou neviditeľnou armádou*“ (tamtiež, s. 87), ktorá „*obkolesuje dom*“ (tamtiež, s. 88).

Ako sme však už naznačili, príroda je vo veľkej väčšine prípadov miestom, kde hrdinka nachádza pokoj, cíti sa príjemne a vyrovnané. Prírodu považuje za „bytosť“, ktorá jej rozumie a s ktorou môže otvorene komunikovať. Nahrádza hlavnej hrdinke rodinu, cíti sa v jej lone sama sebou, nemusí nosiť tak nenávidenú masku, vie, že je medzi „svojimi“. Práve v súvislosti so stromami hovorí Thérèse o blízkosti a prepojení, hovorí o nich ako o „svojej rodine“.

Po tom, čo rodinný klan zistí, že napriek prísnemu domácemu väzeniu sa im „*túto bláznivú*“ (tamtiež, s. 113), „*túto maniačku*“ (tamtiež, s. 117) nepodarilo „skrotiť“, rozhodnú sa vrátiť jej slobodu, a preto v závere románu Bernard odprevádza Thérèse do Paríža a rodina sa týmto spôsobom definitívne zbavuje nežiaduceho elementu.

François Mauriac, ako katolícky spisovateľ, necháva často svoje románové postavy prejsť trnistou cestou, ktorá vedie od hriechu k vykúpeniu. Zložitým charakterom ovládanými vášňami a pudmi, týmto „monštrám“, ako nazýva Mauriacove postavy ne jeden literárny kritik, autor umožňuje nájsť cestu k Bohu a vykúpeniu. Mauriac túto možnosť Thérèse paradoxne nedal. Potom, čo jej rodina dovolila odísť do Paríža, sa hrdinka uspokojuje so znovu nájdenou slobodou a „*vydáva sa do neznáma...*“ (tamtiež, s. 121) Čiastočné vysvetlenie tohto autorovho postoja poskytuje krátky článok uverejnený 8. júna 1935 v portugalských novinách *Bandarra*, v ktorom Mauriac vysvetľuje, že v Thérèse „*existuje nevyvrátiteľné presvedčenie, že sme nevyliciteľne sami sebou. Thérèse patrí k druhej ľuď, ktorí veria, že Boh ich môže zlomiť, ale nikdy ich nezmení*“⁶.

⁵ Tamtiež, s. 99 – z originálu preložila autorka článku.

⁶ Tamtiež, s. 98 – z originálu preložila autorka článku.

Literatúra

BABIŃSKI, Szczepan. 1987. Le thème de la solitude dans „Genitrix“, „Le desert de l’amour“, „Thérèse Desqueyroux“. In: *Travaux du centre d’études et de recherches sur François Mauriac*, 1987, č. 21, s. 7-27.

DUFAURE, Philippe Marc. 2000. *François Mauriac Ethnologue aquarelliste des Pays Aquitains*. Bordeaux : Les dossiers d’Aquitaine, 2000. 168 s. ISBN 2-84622-009-3

MAUCUER, Maurice. 1970. *Thérèse Desqueyroux, Mauriac (profil d’une oeuvre)*. Paris : Hatier, 1970. 75 s. ISBN 2-218-00448-8

MAURIAC, François. 1964. *Thérèse Desqueyrouxová*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo, 1964. 121 s.

MAURIAC, François. 1999. *Oeuvres romanesques et théâtrales complètes II*. Paris : Gallimard, 1999. 1383 s. ISBN 2-07-010957-7

PERFÉZOU, Laurence – GAMBOTTI, Christian. 1992. *Thérèse Desqueyroux, Mauriac, l’oeuvre au clair*. Paris : Grasset, 1992. 95 s. ISBN 2-04-019438-2

ZÁBOJNÍKOVÁ, Hviezdoslava. 2003. *Problematika tematicko-motivických štruktúr v románovom diele François Mauriac*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa, Filozofická fakulta, 2003. 107 s. ISBN 80-8050-589-6

Zoznam účastníkov a účastníčok konferencie Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre Banská Bystrica 10. – 11. október 2007	
Priezvisko a meno	Pracovisko
Bariaková Zuzana	FHV UMB Banská Bystrica
Čuhová Paulína	FMU AU Banská Bystrica
Fet'ková Katarína	FHV UMB Banská Bystrica
Gejgušová Ivana	PdF OU Ostrava
Homolová Kateřina	PdF OU Ostrava
Chrobák Jakub	ÚBK FPF Opava
Ištvánfyová Zuzana	FHV UMB Banská Bystrica
Jakubík Henrich	FHV UMB Banská Bystrica
Jančovič Ivan	FHV UMB Banská Bystrica
Janiec-Nyitrai Agnieszka	FF MU Brno
Kamenčík Marián	FF UKF Nitra
Kobylińska Anna	Uniwersytet Warszawski
Králová Eva	FHV UMB Banská Bystrica
Krnová Kristína	FHV UMB Banská Bystrica
Kubealaková Martina	FHV UMB Banská Bystrica
Kut'ová Ivana	FHV UMB Banská Bystrica
Mihalková Gabriela	FHPV PU Prešov
Novák Radomil	PdF OU Ostrava
Novotný Jiří	ZČU Plzeň
Palaščáková Magdaléna	Gymnázium sv. Edity Steinovej
Pátková Jana	FF UK Praha
Petríková Martina	FHPV PU Prešov
Písková Milada	ÚBK FPF Opava
Rusňák Radoslav	PF PU Prešov
Šebestová Irena	FF OU Ostrava
Šimůnek Antonín	PF UK Praha - študent
Šperková Paulína	FHV UMB Banská Bystrica
Šveda Ján	FHV UMB Banská Bystrica
Urbanec Jiří	ÚBK FPF Opava
Valuch Ľudovít	FF KU Ružomberok - študent
Vlnka Jaroslav	FF UCM Trnava
Zemaníková Nadežda	FHV UMB Banská Bystrica
Žemberová Viera	FF PU Prešov

Program konferencie Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre Banská Bystrica 10. – 11. október 2007

Streda 10. 10. 2007

08.30 – 09.15 Prezentácia účastníkov a účastníčok konferencie
Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre

09.30 – 13.00 Slávnostné otvorenie konferencie a prvý blok referátov

Jančovič Ivan – *Vstupný referát*

Novotný Jiří – *Adalbertus, peregrinus civitatis terrenae*

Písková Milada – *Kramárské tisky a literatúra*

Homolová Kateřina – *Outsider pro maloměsto v české meziválečné společenské próze*

Bariaková Zuzana – *Postava outsidera v detskej literatúre*

Rusňák Radoslav – *Detská recepcia outsiderizmu v priestore subverzívnej rozprávky*

13.00 – 14.00 Obed

14.00 – 18.00 Druhý blok referátov

Urbanec Jiří – *Outsider Petr Bezruč?*

Kamenčík Marián – *Variácie a osobitosti lyrického subjektu v kontexte Hroboňovho mesianizmu*

Chrobák Jakub – *Outsider Ján Válek*

15 minútová prestávka v rámci druhého bloku referátov

Kubealaková Martina – *Outsiderské postavy v knižkách ľudového čítania*

Kobylińska Anna – *Jonáš Záborský – Vstúpenie Krista do raja*

Jakubík Henrich – *Podoby outsiderstva v slovenskej literatúre národného obrodzenia*

Gejgušová Ivana – *Outsidři v prozaické tvorbě Františka Gellnera*

Janiec-Nyitrai Agnieszka – *Postava outsidera v tvorbě Karla Čapka*

Šimůnek Antonín – *Konotace outsiderství v charakterech postav děl Karla Čapka*

Petříková Martina – *K strategii relativizácie v prózach Jozefa Cigera Hronského a Jána Hrušovského (Pisár Gráč – Muž s protézou)*

Mihalková Gabriela – *Outsiderstvo ako voľba v súčasnej slovenskej próze*

Kuťová Ivana – *Mimo civilizácie, mimo zákon (Postavy "prírodných" outsiderov v naturalistických novelách F. Švantnera)*

Fet'ková Katarína – *Outsiderstvo ako dôsledok zápasu o individualizáciu ženského subjektu – Toni Morrisonová Sula*

Králová Eva – *Relationship between Illusion and Reality in Tennessee Williams's A Streetcar Named Desire*

19.00 – ... Spoločná večera v historickom centre mesta

Štvrtok 11. 10. 2007
09.00 – 13.00 Tretí blok referátov
Valuch Ľudovít – <i>Outsiderstvo v tvorbe Rudolfa Slobodu</i>
Krnová Kristína – <i>Outsiderstvo v tvorbe Stanislava Rakúsa</i>
15 minútová prestávka v rámci tretieho bloku referátov
Palaščáková Magdaléna – <i>Inakosť postáv u Ladislava Balleka</i>
Novák Radomil – <i>Svoboda jako základní hodnota v textech Věry Noskové</i>
Pátková Jana – <i>Topografická a sociální periferie v Balcově próze Husle s labutím krkom</i>
Vlnka Jaroslav – <i>Premeny outsiderstva v Koleničovej próze 90. rokov</i>
Šebestová Irena – <i>Emocionální temnota vykořeněného dětství na příkladu románové pentalogie Thomase Bernharda</i>
Šveda Ján – <i>Dvakrát o outsiderstve na prózách L. Ťažkého (Útek z Neresnice, Fantastická Faidra)</i>
Ištvánfyová Zuzana – <i>Postavy alkoholikov a pijanov v súčasnej slovenskej próze</i>
13.00 – 14.00 Obed
14.00 – 17.00 Štvrtý blok referátov
Čuhová Paulína – <i>Problematika outsiderstva v migrantskej literatúre</i>
Zemaníková Nadežda – <i>Tragikomickí čudáci Kerstin Henselovej</i>
Šperková Paulína – <i>Thérèse Desqueyroux dans le monde de la famille bourgeoise</i>
17.00 Záver konferencie Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre

- Názov:** Podoby outsiderstva v umeleckej literatúre
- Katedra:** Katedra slovenského jazyka a literárnej vedy Fakulty humanitných vied Univerzity Mateja Bela
- Recenzent:** doc. PaedDr. Jozef Tatár, PhD.
- Editorky:** PaedDr. Zuzana Bariaková
Mgr. Martina Kubealaková
- Rozsah:** 205 strán
- Náklad:** 100 ks
- Forma:** elektronická
- Vydanie:** prvé
- Rok:** 2008
- Vydavateľ:** Fakulta humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici

ISBN: 978-80-8083-578-1

EAN: 9788080835781

Fax & Copy

Zvolen, spol. s r. o.

Námestie SNP 18, 960 01 Zvolen
tel.: 045/ 5321 689, 5479 682
e-mail: obchod@faxacopy.sk
www.faxacopy.sk



PREDAJ A SERVIS KANCELÁRSKEJ TECHNIKY

Canon  **HEWLETT
PACKARD** **Panasonic**

KOPÍROVANIE  *čiernobiele do formátu A0*
 *farebné do formátu A3*

LASEROVÁ  *čiernobiela do formátu A0*
TLAČ Z PC  *farebná do formátu SA3*

SPOTREBNÝ MATERIÁL

Canon Panasonic
EPSON  **HEWLETT
PACKARD**



NOVINKA

**VEĽKOFORMÁTOVÉ LASEROVÉ
ČB KOPÍROVANIE a TLAČ**
do formátu A0

*zväčšovanie, zmenšovanie
kopírovaného obrazu*

SKENOVANIE
DO ŠÍRKY 914 mm



XEROX 6206 WF