



LITERÁRNE PODOBY MIGRÁCIE

RECENZOVANÝ ZBORNÍK VEDECKÝCH PRÍSPEVKOV

ZUZANA BARIAKOVÁ — MARTINA KUBEALAKOVÁ (EDS.)

Zuzana BARIAKOVÁ
Martina KUBEALAKOVÁ
(eds.)

LITERÁRNE PODOBY MIGRÁCIE

(recenzovaný zborník vedeckých príspevkov)

2019

Zuzana Bariaková – Martina Kubealaková (eds.)
Literárne podoby migrácie
(recenzovaný zborník vedeckých príspevkov)

1. vyd. – Bratislava: ARThur, s. r. o., 2019. – 386 s.
ISBN 978-80-8207-049-4

Recenzovali:

doc. Mgr. Marína Šimáková Speváková, PhD.

Mgr. Eva Pršová, PhD.

Maľba na obálke: *Krajina rovina* (2017)

© Aňa Ostrihoňová

Obálka: ARThur, s. r. o.

Vydavateľ: ARThur, s. r. o.

V spolupráci s Filozofickou fakultou Univerzity
Mateja Bela v Banskej Bystrici.

Publikácia vychádza v rámci grantového projektu
VEGA 1/0157/17 *Literárne podoby migrácie*.

© Všetci autori a autorky, 2019

ISBN 978-80-8207-049-4

EAN 9788082070494

Obsah

Predhovor

Lech J. Kościelak

Migracje w słowiańskiej literaturze
hagiograficznej wczesnego średniowiecza 26

Lubomír Gábor

Motívy magického kruhového pohybu
v pamiatkach ústnej ľudovej slovesnosti 44

Edita Jurčáková

Putovanie za poznaním alebo útek? Literárne
podoby migrácie v nemeckom romantizme 67

Milan Kendra

Donkichotiáda ako prejav migrácie kultúrneho
javu 91

Jozef Tatár

Cudzinec medzi cudzincami, domácimi, mýtom
a pravdou (O próze Štefana Krčméryho
A ešte letiace tiene) 113

Daniel Jakubíček

„Člověk v geografickém pohybu“
v kontextu tvorby Karla Čapka 137

Radka Hříbková

Všeobecné spiknutí Egona Hostovského 170

Gabriela Mihalková

Tematizácia migrácie v slovenskej poviedke
zo 60. rokov 20. storočia so zameraním
na prvé poviedky Dušana Kužela 185

Jana Javorčíková

Vývinové tendencie literárnej tvorby
slovenských autorov a autoriek
v Severnej Amerike a Kanade 196

Nadežda Zemaníková

Literárne obrazy úteku v tvorbe
Christy Wolfovej 226

Martin Lizoň

Ruská emigrácia v novele
Ľudmily Ulickej *Veselý pohreb* 249

Viera Žemberová

Vždy píše tak, že sa dotýka sama seba 266

Mária Halašková

Písanie medzi svetmi. O jazyku Ireny Brežnej 286

Zuzana Stanislavová

Migrácia v žánrových, hodnotových a funkčných
modifikáciách súčasnej prózy pre deti a mládež
na Slovensku (pôvodná a prekladová tvorba
2010 – 2018) 303

Radoslav Rusňák

Podoby „prekračovania hraníc“ v literatúre
pre deti a mládež 327

Lenka Šafranová	
K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – <i>Správy z nedomovov</i>)	345
Stanislava Schupplerová	
Literárne-filmové migrace	359
Zoznam autorov a autoriek	373
Edičná poznámka	379

Content

Introduction

Lech J. Kościelak

Migration in the Slavonic hagiographies
in the early Middle Ages 26

Ľubomír Gábor

The motives of magical circular movement in the
works of oral folk literature 44

Edita Jurčáková

A journey to knowledge or an escape?
Migration in literature of German Romanticism 67

Milan Kendra

Quixotism as a symptom of cultural phenomenon
migration 91

Jozef Tatár

The stranger among the strangers, natives, myth
and the truth (On Štefan Krčméry's
“*And Still Flying Shadows*”) 113

Daniel Jakubíček

“The man in the geographical movement” in the
context of writing of Karel Čapek 137

Radka Hříbková

Egon Hostovský's “*The General Complot*” 170

Gabriela Mihalková

The subject of migration in Slovak short stories of 1960s (Dušan Kužel's early works) 185

Jana Javorčíková

The development of literary writing of Slovak authors living in the USA and Canada 196

Nadežda Zemaníková

Escapes in works of Christa Wolf 226

Martin Lizoň

Russian emigration in “*The Funeral Party*” by Lyudmila Ulitskaya 249

Viera Žemberová

She's writing like she's touching herself 266

Mária Halašková

Writing in between the worlds.
Language of Irena Brežná 286

Zuzana Stanislavová

Migration in genre, axiological and functional modifications in contemporary social prose for children and youth in Slovakia (original and translated literary creation 2010 – 2018) 303

Radoslav Rusňák

Portrayals of ‘crossing the borders’ in the literature for children and youth 327

Lenka Šafranová

On artistic portrayal of homelessness and the
places without home (Veronika Dianišková –
“Reports from No Home”) 345

Stanislava Schupplerová

Migration between literature and film 359

Authors 373

Notes 379

Predhovor

„V literárnej fikcii musíme byť úprimní
až na hranicu neznesiteľnosti...“
(Elena Ferrante, *Frantumaglia*)

Misia, vyhnanie, útek, presídlenie, cestovanie

Recenzovaný zborník vedeckých príspevkov *Literárne podoby migrácie* je nazvaný rovnomenne k projektu VEGA 1/0157/17. Obsahuje sedemnást' príspevkov v jazyku poľskom, českom a najmä slovenskom a v korešpondencii k podstate pojmu migrácia sa ich autori a autorky neobmedzujú v čase ani priestore. Editorky zborníka po dlhšej úvahe zvolili na prvý pohľad jednoduché – chronologické – usporiadanie, ktorému však prisúdili význam lineárneho čítania textových variácií klúčovej témy zborníka. Jeho čitatelia a čitateľky budú vedení od misijnej púte svätcov cez folklórne príbehy, nemecký romantizmus, slovenský osvietenský román, medzivojnové a povojnové obdobie predovšetkým k súčasnosti. Je zrejmé, že sedemnást' príspevkov neobsiahne problematiku literárnych podôb migrácie v komplexnosti, že nezasiahne všetky fázy spoločenského vývoja, že dokonca v chronológii zborníka ostanú aj tzv. biele miesta, napriek tomu ponúka zaujímavé obrysy i hĺbky literárnych dejín pohybu na vzorke lyrických, dramatických, najmä prozaických textov, folklórnych príbehov či diel pre deti a mládež, situovaných do slovenského aj zahraničného priestoru a determinovaných rôznymi politickými a kultúrnymi okolnosťami.

Editorský výber sedemnástich štúdií je však možné čítať aj inak ako lineárne. Ich tematický rozptyl zreteľne dokladuje aj mnohvrstvosť ústrednej témy a širokospektrálnosť jej uchopenia, keďže téma vonkajšej a vnútornej, dobrovoľnej a vynútenej, nevratnej a dočasnej, individuálnej alebo kolektívnej migrácie, možnosti prekročovania hraníc reálnych i pomyselných (územných, národnostných, národných, náboženských, jazykových, osobnostných atď.) otvára široké spektrum analyticko-interpretáčnych možností vnímania vybraných literárnych textov.

Ako východiskové sa aj riešiteľskému kolektívu ponúkalo nie evidovanie jednotlivých druhov migrácie podľa sociologických kritérií, ale skúmanie literárneho zobrazenia skúseností z migrácie a jej dôsledkov. Príspevky zaradené v tomto zborníku (resp. všetky výstupy realizované v rámci projektu VEGA 1/0157/17 *Literárne podoby migrácie*, ako o nich informuje edičná poznámka) však dokazujú omnoho širší potenciál témy a jej uchopenia. Ak uvažujeme o migrácii, môžu nás zaujímať príčiny a jej dôsledky, avšak literárny svet potvrdzuje neraz problémovjšie uchopenie látkovej skutočnosti a ľudskú existenciu obnažuje tak, ako sa v reálnom svete neraz bojíme urobiť.

Snár emigrujúcich

Ak si z novely Ľudmily Ulickej požičiame spojenie „emigrantov snár“, môžeme v príspevku Lecha Kościelaka, Jany Javorčíkovej, Martina Lizoňa, Viery Žemberovej či Márie Halaškovej ako ústrednú sledovať konfrontáciu cudzieho a domova, vynútenú zreteľnou geografickou zmenou životných súradníc hlavných protagonistov a protagonistiek. Ide o skúsenosti postáv-emigrantov, prichádzajúcich do konkrétnych

krajín, v ktorých sa rôznymi spôsobmi vyrovnávajú s novou kultúrou a stratou tej pôvodnej, premietnuté ako dôsledky horizontálnej (geografickej) zmeny na vertikálnu (sociálnu štruktúru) rovinu existencie.

Príspevok Lecha Kościelaka otvára imaginárne „dejiny“ migrácie, zachytené v tomto zborníku, nielen preto, že sa venuje časovo najstaršiemu obdobiu, hagiografickej literatúre 9. storočia, ale aj z toho dôvodu, že skúma špecifickú tzv. misijnú migráciu na príklade životných osudov solúnskych bratov Konštantína a Metoda, literárne spracovaných v *Moravsko-panónskych legendách*. Špecifikum jeho príspevku nie je len v časovom a žánrovom zaradení, ale aj v naznačení textového potenciálu vzhľadom na interpretáciu témy migrácie. Ak vezmeme do úvahy poetiku stredovekých a legendových textov osobitne, Kościelakov príspevok potvrdzuje nízku prítomnosť problematizácie takej závažnej zmeny, akú migrácia vyvoláva, a to bez ohľadu na jej dobrovoľnosť alebo vynútenosť. Legendisti misijný pohyb svojich hrdinov zvyčajne neproblematizujú, determináciou Božou vôľou alebo Božím poslaním životné púte misionárov vyznievajú vždy ako dobrovoľné, hoci neraz môžu svojich hrdinov doviest' do dramatických až životu ohrozujúcich situácií, ktoré v duchu idealizácie úspešne zvládajú. Absencia zobrazenia vnútorného prežívania ponúka Lechovi Kościelakovi možnosť evidovať míľniky na misijnej púti, kľúčové tak pre osobnostný rozvoj Konštantína a Metoda, ako aj pre spoločnosti, do ktorých prichádzajú. V závere príspevku sa autor krátko dotýka aj osudu žiakov, ktorí ostali na Veľkej Morave po Metodovej smrti, a naznačuje veľmi zložitú realitu migrantov v zahraničí, ktorých „nechráni“ ani svätý cieľ ich prítomnosti.

V Severnej Amerike a Kanade, ako lokalizuje geografické súradnice nového domova viacerých Slovákov a Sloveniek Jana Javorčíková, sa odohráva aj umelecké vyrovnávanie sa so skúsenosťou historicky staršej vynútenej a mladšej aj dobrovoľnej emigrácie. Autorka príspevku zaostrila na rozpoznanie vývinových prúdov a tendencií slovenskej migrantskej literatúry, vznikajúcej v tejto časti sveta, pričom zachytáva hlavný pohyb, premenu obrazu od nostalgie, idealizácie domoviny a vynútenosti vykorenenia k objektívnejšiemu vnímaniu starého domova i nového domu a k pragmatickejšiemu hodnoteniu vystaňovalstva ako príležitosti riešiť isté životné situácie. Výsledkom Javorčíkovej niekoľkoročného výskumu, ktorého hlavné závery prezentuje v tomto zborníku, je identifikácia šiestich migračných vln vrátane ich charakteristík.

Ľudmila Ulická je autorka, ktorá síce neemigrovala, ale svoje beletristické texty priestorovo umiestňuje mimo rodného Ruska. Podľa Martina Lizoňa tým získava potrebný priestorový odstup, ktorý jej umožňuje cez aspekt cudzieho priestoru, akoby z odstupu, omnoho ostrejšie pozorovať svoje postavy, ich konanie, vzťahy a konfrontáciu vlastnej a cudzej kultúry pod tiažou udalostí 20. storočia. Aj Ulická však dospieva k záveru nemožnosti oslobodiť sa od Ruska a jej postavy-migranti sú odsúdené na večné „hľadanie harmónie, pokoja a vlastného miesta, na boj s odtrhnutosťou od strateného domova“.

Od autorského konceptu Ľudmily Ulickej a príspevku Martina Lizoňa je blízko k autorskému konceptu Ireny Brežnej a príspevku Viery Žemberovej. Jej štúdia ponúka komplexný pohľad na literárny vývin stvárnenia najmä osobnej skúsenosti s vynútenou

migráciou autorky Ireny Brežnej, ale súčasne zdôrazňuje nadosobné presahy, ktorých je Brežná schopná. Obrazne ide o auto/biografické dejiny od torza minulosti k prítomnosti, od konfrontácie sa s cudzím cez hľadanie si podmienok na zmysluplný život až po nachádzanie občianskeho postoja k svojmu životu za hranicami, po vytvorenie si akceptovateľného životného štýlu.

Na závery Viery Žemberovej vhodne nadväzuje príspevok Márie Halaškovej, ktorá po širšom rámcovaní témy ako reflexie skúsenosti s cudzinou, prítomnej v tvorbe viacerých slovenských autoriek, a cez „literatúru v pohybe“, čo ju vedie k „rozpohybovaniu“ pojmu národná literatúra, sa presúva k jazyku literárneho textu a jeho podstatnej role v interkultúrnom procese. Aj preto sa na dielo Ireny Brežnej *Nevďačná cudzinka* pozrela cez vzťah jazyka a kultúrnej identity a poukázala na autorkinu schopnosť metaforického otvorenia emocionálnej aj pragmatickej roviny vzťahu domáceho a cudzieho, keď cudzotu vníma veľmi citlivo cez cudzotu jazyka a jeho obrazov, ale súčasne práve jazyku prisúdi schopnosť lepšie pochopiť a prijať novú kultúru.

Modrá kvetina

Ak si z Novalisovho románu *Heinrich von Ofterdingen* požičiame spojenie „za modrou kvetinou“, môžeme v príspevku Edity Jurčákovej, Daniela Jakubíčka, Radky Hříbkovej, Nadeždy Zemaníkovéj, Zuzany Stanislavovej, Radoslava Rusnáka a Lenky Šafranovej či Jozefa Tatára ako ústredný sledovať pohyb k sebe, kde je skúsenosť s migráciou stvárnena dominantne ako iniciačný proces, pretože, slovami

českej rockovej skupiny Mňága a Žďorp, aj cesta môže byť cieľ.

V nemeckom romantizme sa putovanie, cestovanie po svete stalo jedným z hlavných literárnych motívov, konštatuje Edita Jurčáková, a spresňuje, že nešlo o dosiahnutie cieľa cesty, ale kľúčovým stvárnením sa stáva práve proces putovania, chápanie pohybu ako procesu neukončiteľného hľadania, ako „formy bytia“. S ohľadom na zvolenú optiku konštatuje, že typicky romantický znak napätie medzi snovým a skutočným sa vo vybraných textoch nemeckých romantikov realizuje ako cesta hľadania vlastnej identity a miesta vo svete, pričom napriek rôznym zážitkom cesta nie je chápaná ako traumatizujúci zážitok.

Daniel Jakubíček dal pojmu migrácia svojský význam, keď ho uchopil primárne cez prozaickú tvorbu Karla Čapka, v ktorej autorovi prisúdil schopnosť v intenciách filozofie pragmatizmu vytvoriť originálny pohľad na človeka a motív cesty spojiť s jeho túžbou nájsť svoje miesto vo svete, najmä však nájsť seba samého a pochopiť tajomstvo života. Nejde teda o skúsenosť s explicitne prežitou migráciou, hoci Čapek bol cestovateľom a cesta-pohyb je v jeho dielach prítomná, ale o „symbolickými príměry postihující podhoubí tohoto politicko-společenského problému“. Daniel Jakubíček z mnohých Čapkových postáv vyberá najmä dobrodruhov, svetobežníkov, pútnikov a tulákov a detailnejšie interpretuje divadelnú hru *Ze života hmyzu* (1922) a román *Hordubal* (1933).

Egona Hostovského (1908 – 1973) Radka Hříbková vníma ako celoživotného vyhnanca, spisovateľa, v ktorého osude sa odrazili azda všetky významné udalosti českej histórie 20. storočia. Aj preto

nemusí prekvapiť dominujúca tematika jeho diel, zachytenie existenciálnej situácie človeka zbaveného svojich koreňov, na ktorú sa autorka pozrela interpretáciou motívu prítomného v románe s autobiografickými prvkami *Všeobecné spiknutí* (1961). V tomto bilancujúcom románe sa autor prostredníctvom svojho hlavného hrdinu usiluje dať zmysel kľúčovým okamihom svojej existencie a pomáha si retrospektívou, polemickými dialógmi, expresívnymi gestami a mimikou až „postavou vnútorného tieňa“, jeho zmätené hľadanie odhaľuje túžbu po návrate do detstva, ktorému autor pripisuje vlastnosť bezstarostnosti. Hľadanie pravdy nadobúda až detektívne črty, ale nemusí nutne skončiť úspešne.

Podobne aj Nadežda Zemaníková sa ponára do tvorby jednej autorky. Christa Wolfová nie je emigrantka za veľkú mláku, ale vyhnankyňa tretej ríše, ktorej tvorba je nielen životopisným spomínaním, ale aj reflexiou životných osudov svojej generácie narodenej v medzivojnovom období, s detstvom formovaným nacistickým režimom a hrôzami konca vojny. Modrá kvetina sa v diele Christy Wolfovej mení na snahu pomocou literárneho stvárnenia svojho detstva a mladosti preniknúť k základom svojho neskoršieho zmýšľania a konania, na pokus tematizovať útek ako radikálny životný zlom.

Príspevky Radoslava Rusnáka a Zuzany Stanislavovej veľmi obohacujúco dokazujú, že taká závažná téma, akou migrácia-pohyb nepochybne je, sa umelecky a úspešne stvárňuje aj v literatúre pre deti a mládež.

Zuzana Stanislavová ponúka širšie rámcovanú sondu, usilujúc sa zachytiť premeny skúmanej témy na pozadí domácej a prekladovej literatúry pre deti

a mládež, vydávanej na Slovensku po roku 2010, pričom vhodne odkazuje aj na cyklickosť niektorých motívov, prítomných v sledovanom žánri už skôr alebo, naopak, upozorňuje na ich neprítomnosť či len sporadický výskyt. Migráciu delí na vonkajšiu a vnútornú, dobrovoľnú a vynútenú, ale akcentuje nové látkové skutočnosti, ktoré sa problémovo tematizujú práve v súčasnej literatúre pre deti a mládež, napríklad materiálna chudoba, šikana v detskom kolektíve, ľudská nevráživosť voči človeku so zdravotným znevýhodnením alebo inej rasy, sociálne vylúčenie, ekologická migrácia, bezdomovectvo či utečenectvo. Súčasne konštatuje, že zmienené podoby migrácie sú formované „prostredníctvom rozprávkového modulovaného príbehu, často so spoluúčasťou (alebo s výhradnou účasťou) animálneho sveta. Rozprávkovosť, fantazijnosť, dobrodružnosť či antropomorfizácia zvyšujú zážitkovosť témy a zjemňujú hrany problému“.

Naopak, Radoslav Rusnák svoju optiku zúžil a prehýbil, keď na príklade autorskej rozprávky Mareka Vadasa a dvoch v slovenčine dostupných prekladov ilustratívne poukazuje na tri typy migrácie a jej spôsoby reflexie práve cez zákonitosti literatúry pre deti a mládež a detského hrdinu. Vo Vadasom *Úteku* (2016) identifikuje skúsenosť všade odmietaného utečenca-dieťaťa, v Sáenzovej próze *Aristoteles a Dante spoznávajú svet a tajomstvá vesmíru* (2016) uvažuje o individuálnom prekročení hraníc vo vzťahu k pocítovanej homosexuálnej orientácii a v Boynovej *Úžasnej ceste Barnabyho Brocketa okolo sveta* (2014) sleduje explicitný horizontálny pohyb, ktorého zmyslom je dosiahnutie oslobodzujúcej sebaakceptácie. Všetky tri texty literatúry pre deti a mládež tlmočia

skúsenosť aktuálnej inakosti, pričom motív cesty-pohybu detského hrdinu sa využíva ako prostriedok vytvárajúci priestor pre pochopenie okolia aj seba samého.

Štúdia Lenky Šafranovej rozširuje skúmanie tematizácie migrácie aj na literárny druh lyriky. Už názov básnickej zbierky Veroniky Dianiškovej *Správy z nedomovov* (2017) dáva tušiť ústrednú tému bezdomovectva stvárnenú ako pohyb verejným priestorom odnikiaľ nikam či cyklický pohyb chápaný ako spôsob prežitia s oporou o funkčné výrazové prostriedky ako polodomov či polobydlie a dramatizované témami každodennosti ako hendikep a smrť.

Hoci je dej románu Štefana Krčméryho *A ešte letiace tiene* (1933, vyšla 2012) situovaný do Švajčiarska, ústrednou sa nestáva tradičnejšia konfrontácia domáceho a cudzieho, aj preto sme pri predstavení príspevku Jozefa Tatára v rámci tejto tematickej skupiny neuplatnili chronologické hľadisko. Hoci je priestor cudziny dynamický, je „zónou živého kontaktu s inou kultúrou a prírodným priestorom“, pozornosť Š. Krčméryho necieli na potenciálne konflikty, prameniace zo stretu odlišných kultúr, ale, ako zdôrazňuje aj J. Tatár, na význam nadväzovania medzil'udských vzťahov a minikomunit ako obranného mechanizmu na samotu a osamelosť postáv.

Je zrejmé, že viaceré zmienené príspevky by sme smelo mohli situovať na pomedzie „emigrantovho snára“ a „modrej kvetiny“, uvedieme na ňom iba príspevok Gabriely Mihalkovej. V úvode štúdie autorka dôležito poznamenáva, že typ literárne tematizovanej migrácie do veľkej miery závisí aj od časovo-priestorového kontextu vzniku jednotlivých textov.

Keďže sa výskumne zamerala na slovenskú poviedku 60. rokov 20. storočia a detailnejšie na prvotinu Dušana Kužel'a, oprávnenne konštatuje dominanciu tzv. vnútroštátnej migrácie so zásadnými ideologickými dôvodmi, ktorej príčiny identifikuje predovšetkým ako pracovné a vzťahové. Tieto okolnosti majú zásadný vplyv aj na samotné stvárnenie pohybu a dramaticky oslabujú potenciál jeho prežívania.

Metafora pohybu

Ak pohybu prisúdime nielen fyzikálnu vlastnosť, ale aj metaforickú a vytvoríme si spojenie „rozpohybovaný motív“, potom by sme mali čítať štúdiu Lubomíra Gábora, Milana Kendru či Stanislavy Schupplerovej.

Lubomír Gábor poňal tému literárnej podoby migrácie ako pohyb aktérov deja folklórnych príbehov, ako kruhový pohyb chápaný ako súčasť štruktúrnej výstavby folklórnych sujetov, vychádzal z premisy o existencii významových pravidelností tohto pohybu a prisúdil im dôležité symbolické dôsledky. Vychádzajúc zo štúdia prameňov folklóru v slovanskom/európskom kultúrnom priestore, identifikoval motív magického kruhového pohybu v primárnych prameňoch slovenského naratívneho folklóru, poukázal na jeho symbolickú povahu a špecifikoval jeho význam. Motívy obchádzania, obiehania, obletenia, obmotávania (ovíjania) a vytvárania kruhu okolo istého priestoru posvätenými prostriedkami s magickými významami, krúženie s magickými predmetmi súhrne označil ako motív rozhraničovania priestoru kruhovým pohybom a prisúdil im významy ako narušenie alebo sprísnenie

hranice medzi známym a neznámymi, ako prostriedok komunikácie ľudského s transcendentálnym či eliminácie škodcu, ako výraz zápasu protichodných síl a ďalšie.

Milan Kendra si do hľadáča svojej štúdie postavil román *Bendeguz* (1841) Jána Chalupku a zaostril na podtitul donkichotiáda, ktorému pridružil vlastnosť estetickej konvencie, modelu recepcie a predovšetkým „stratégie organizovania priestorového kontinua umeleckého textu“. To autorovi umožnilo nielen cez optiku takto vnímaného pohybu interpretovať román *Bendeguz*, ale uvažovať aj širšie v kontexte priestorového kontinua kultúry, v ktorom sa model donkichotiády realizuje, s uplatnením synoptického videnia vzťahov. Donkichotiáde osvietenského typu, kam radí aj román *Bendeguz*, následne prisudzuje dvojlomný pohľad.

Zborníkové podoby migrácie uzatvára príspevok Stanislavy Schupplerovej, v ktorom sa zamýšľa nad filmovými adaptáciami literárnych predlôh. Podľa miery vzťahu k predlohe rozlišuje adaptáciu vernú, s vkladom a adaptáciu na motívy. Prostredníctvom filmu o Švejkovi upozorňuje na problém takého etablovania filmovej adaptácie v kultúre, že vplýva na chápanie literárnej predlohy. Hoci medzi filmom a knihou existuje mnoho rozdielov, nielen v závere, pre mnohých je Haškov Švejk jednoducho Švejkom-Hrušínským. Stanislava Schupplerová sa najkritickejšie pozerá na Brabcovu filmovú adaptáciu Máchovho *Mája*, označuje ju za „šlápnutí vedle“, čo dokladá niekoľkými konkrétnymi príkladmi. Autorka tak svojich čitateľov a čitateľky upozorňuje na možnosti a úskalia filmovej adaptácie, teda špecifickej

umeleckej migrácie, ako aj na nekritické prijímanie filmovej adaptácie vo vzťahu k literárnej predlohe.

Subjekty migrácie

Riešiteľský kolektív s prizvanými kolegami a kolegyňami sa vo všetkých svojich výstupoch pokúsil ponúknuť súčasnému literárnovednému diskurzu jeden z možných pohľadov na problematiku modelovania (fiktívneho) sveta literárnych diel s ohľadom na jeho vzťahy so skutočnosťou cez prizmu ústrednej témy migrácie. Hoci je usporiadanie príspevkov v zborníku chronologické a predhovor ich predstavuje v tematických okruhoch, ich čitatelia a čitateľky si môžu zvoliť vlastné poradie ich čítania.

Ako potvrdzujú všetky výstupy realizované v rámci projektu VEGA 1/0157/17 *Literárne podoby migrácie* (zhrnuté v edičnej poznámke), k interpretácii migrácie môžeme pristupovať z rôznych smerov, sledujúc také atribúty zmeny, ako sú trvalosť versus dočasnosť (v rámci nej pravidelnosť a nepravidelnosť), vertikálnosť (zmena v sociálnej štruktúre) alebo horizontálnosť (zmena v priestorovom ukotvení), vnútorná alebo vonkajšia migrácia, či motivácie zmeny, napríklad ekonomická a neekonomická migrácia, modernejšie napríklad aj ekologická migrácia, ale ako spoločné východisko sa napokon potvrdila dichotómia vynútenosť alebo dobrovoľnosť. Okolo takto vymedzeného atribútu pohybu sa potom vrstvia všetky zobrazovacie možnosti, ktoré jednotliví interpretovaní autori a autorky zachytili v rôznej miere problematickosti v závislosti od doby, žánru a individuálnych schopností s viac či menej explikovaným prepojením na vertikálnosť a/alebo horizontálnosť zmeny.

Určite neprekvapí, že najpestrejšie interpretačné možnosti poskytuje predovšetkým literatúra 20. storočia a súčasnosti, na ktorú sa sústreďí aj najväčšia výskumná pozornosť. Nechceme tvrdiť, že niektoré motivácie k migrácii v minulosti neexistovali, len stáročia feudálneho usporiadania spoločnosti prirodzene viedli skôr k tradične chápaným dôvodom na zmenu (prenasledovanie, ekonomické dôvody, svadba), kým v pofeudálnej spoločnosti a najmä súčasnej sa tematický vejár viac otvára. To potvrdzuje aj predpoklad riešiteľského kolektívu, že interpretované texty sa skutočne (a nelichotivo) ukázali aj ako test akceptovania inakostí, resp. test nárokov rozlične definovanej väčšiny a jej (in)tolerancie voči inému.

Nemožno brať za pravidlo, že diela predstavujú subjektivizované rozprávania osobných skúseností s migráciou, hoci kvantitatívne výstupy projektu potvrdzujú, že vlastný, reálny zážitok *zmeny* je hlavným inšpiračným mechanizmom vrcholiacim v tvorbe. Či už ide v rôznej miere o auto/biografické motivácie, alebo nie, spoločným menovateľom textov ostáva také umelecké stvárnenie skúsenosti so *zmenou*, ktoré, slovami Christy Wolfovej, nabáda k zodpovednosti za vlastné dejiny a k aktívnemu humanizmu. Kľúčovými slovami zborníka sa tak stávajú pojmy ako kultúra, etnicita, norma, zvyk, jazyk, cudzina, domov, vlasť, povinnosť, rozšírené o vyhnanie, útek, exil, presídlenie, vykorenenie, nádej, zúfalstvo, nostalgia, neznámo, odmietnutie a inakosť, ktoré svojou sémantikou naznačujú dominujúcu emocionálnu polohu zobrazenia sledovanej témy.

Elena Ferrante, pseudonym talianskej spisovateľky, vo svojej *Frantumaglii. Ceste písaním*

(Inaque, 2019) v jednom z listov vydavateľovi píše, že „beletria je tu vyslovene na to, aby vždy hovorila pravdu“, čo sa má dosiahnuť stratégiou „zosnovať lži, ktoré vždy neúprosne vravia pravdu“. Bez ohľadu na mieru biografického materiálu, prenikajúceho do jednotlivých textov, skúmaných v tomto zborníku, ide o fikčné texty, jedinečné stvárnenia vlastnej alebo tušenej skúsenosti s migráciou, avšak spôsobom nadobúdajúcim univerzálny, mrazivý charakter. V tom vnímame ich „pravdivostnú“ hodnotu.

Martina Kubealaková
vedúca grantového projektu

Lech J. Kościelak

Migracje w słowiańskiej literaturze hagiograficznej wczesnego średniowiecza

Migracja jest często definiowana albo jako zmiana miejsca w strukturze społecznej i określana jako migracja pionowa, albo jako zmiana miejsca zamieszkania i wówczas określana jest jako migracja pozioma. Pierwsza jest zmianą w przestrzeni społecznego usytuowania człowieka, zmianą jego statusu, miejsca w systemie. Zależności i dystanse mogą być postrzegane jako wynik pełnionych funkcji przez jednostkę lub grupę, ze względu na posiadane przez jednostkę lub grupę bogactwo, wykształcenie i zdrowie lub ze względu na ich niedostatek lub brak. Zmiany w przesunięciu pozycji społecznej mogą stanowić awans społeczny, gdy wiążą się z uzyskaniem wyższych kompetencji, wyższej pozycji zawodowej, czy materialnej jednostki lub grupy. Zmiany mogą też oznaczać degradację, utratę dotychczasowych standardów materialnych, przywilejów, uprawnień i szacunku przypisanego do pozycji. Zmiana przestrzeni społecznego usytuowania, pozycji społecznej, miejsca w hierarchii nie koniecznie oznacza równoległą zmianę miejsca życia i przebywania, ale bywa pochodną oraz konsekwencją awansu lub degradacji, jest jej wyznacznikiem (Ossowski, 1982, s. 114).

Natomiast zmiana miejsca zamieszkania może powodować zmianę w usytuowaniu społecznym, w pozycji społecznej, w dotychczasowych

zależnościach, zbliżeniach i dystansach społecznych. Równoległe ze zmianą przestrzeni geograficznej następują zmiany w usytuowaniu społecznym, w przestrzeni społecznej, w społecznych kontaktach i dystansach osób migrujących. Wszelkie zmiany mogą wiązać się zarówno z awansem, jak i z degradacją. W wyniku zmiany miejsca zamieszkania dochodzi do zmiany kontaktów podmiotowych w rzeczywistości społecznej i charakteru tych kontaktów. Zmiana miejsca usytuowania społecznego lub terytorialnego może dotyczyć jednostek, rodzin i całych grup społecznych, zwykle narodowych lub etnicznych. W zależności od tego, kto dokonuje zmiany, czy jednostka, czy grupa, konsekwencje migracji mogą mieć różny charakter. Jednostka migrująca zmienia wiele lub niemal wszystkie relacje społeczne (konieczność nawiązania znajomości w nowym środowisku). Grupa migrująca (np. rodzina, przyjaciele) może niewiele zmieniać w relacjach wewnątrz grupy. Nowe relacje nawiązywane są jedynie na zewnątrz grupy, stąd indywidualne konsekwencje migracji dla jednostki migrującej w grupie mogą być mniejsze niż w przypadku migracji indywidualnej.

Zarówno zmiany w usytuowaniu społecznym, jak i konsekwencje dotyczące korzyści i strat zależą również od charakteru migracji. W podziale migracji za główne kryterium uwzględnia się dobrowolność, czyli, czy decyzja o migracji jest niezależna czy zależna od migrujących. Uwzględniając to kryterium dzieli się migrację na:

- a) Przymusową, zmiana miejsca zamieszkania wywołana działaniami, naciskami o charakterze politycznym, jak deportacje, zesłania, przesiedlenia, które na ogół dotyczą całych grup

społecznych, zwykle o charakterze etnicznym (przesiedleńcy, wysiedleńcy). Jest też ucieczka przed prześladowaniami, zagrożeniem utratą życia i/lub zdrowia (uchodźcy). Wreszcie jest migracja pod presją, pod wpływem nacisku, na ogół na tle politycznym.

- b) Dobrowolną, czyli podejmowaną bez sytuacji zagrożenia czy przymusu zewnętrznego. Zwykle jest to migracja na tle różnic i dysproporcji w poziomie życia między krajem (miejsmem) zamieszkania a krajem (miejsmem) poszukiwania lepszego życia. Jest to więc migracja na tle różnicy w standardach życia, ale może też być migracją w celu łączenia rozbitych rodzin (Kawczyńska-Butrym, 2008, s. 28).

Inny podział migracji uwzględnia jej główne przyczyny. One są niejako „wpisane” w cele migracji, w oczekiwane przez migrujących korzyści wynikające ze zmiany miejsca zamieszkania. Według kryterium przyczyn wyróżniane są migracje ekonomiczne i migracje pozaekonomiczne. Migracje ekonomiczne podejmowane są w celu poszukiwania lepszego życia, nastawione są na korzyści materialne i obejmują dwie grupy emigrantów ekonomicznych: „migrantów przeżycia”, dla których celem jest zdobycie jakichkolwiek środków dla zaspokojenia często podstawowych potrzeb (wyżywienie, ubranie, długi) i „migranci mobilni”, którzy zmierzają do poprawy standardu życia, zgromadzenia funduszy na inwestycje i inne potrzeby ukierunkowane na rozwój.

Migracje pozaekonomiczne, których źródłem są aspiracje i edukacja, są zorientowane na zwiększanie szeroko rozumianego kapitału życiowego osób

migrujących. Prześladowania religijne, czy pielgrzymowanie to migracje mające na celu bezpieczeństwo wyznawania swojej wiary, wypełniania praktyk religijnych lub dopełnienie praktyk wpisanych w nakazy wiary. Skutkiem klęsk żywiołowych i katastrof są migracje służące znalezieniu nowego terenu życia w miejsce zniszczonego. Są też migracje polityczne jako efekt wojny, walki obozów politycznych, ucieczki i przesiedlenia związanych ze zmianą granic. W tym przypadku są to migracje dla zapewnienia bezpieczeństwa fizycznego, ochrony życia i zdrowia tak własnego, jak i bliskich (Kawczyńska-Butrym, 2008, s. 29).

Takie podziały migracji wskazują, że zmiana miejsca nie musi być stała, np. migracja edukacyjna lub zarobkowa. Dlatego jako dodatkowe kryterium podziału uwzględnia się okres trwania migracji i wówczas można określić czy migracja jest stała (z planami i intencją pozostania), okresowa (długotrwała – nie krótsza niż rok i krótkotrwała – poniżej roku) i sezonowa (zwykle związana z zakresem prac w rolnictwie lub zbieraniem runa leśnego). Niewątpliwie w zależności od okresu trwania migracji i poszczególnych jej etapów, występować mogą różne rodzaje zysków i strat, a tym samym różne ich poziomy (Ilski, 2010, *passim*).

W przeszłości Europy w wędrówkach ludności zdecydowanie przeważała migracja z Zachodu na Wschód. Już starożytni Rzymianie spotykali się ze Słowianami w swych wyprawach handlowych nad Bałtyk (szlak bursztynowy), lecz dopiero w średniowieczu migracja ta zaczęła urastać do wielkich rozmiarów. Wędrówki ludów są tutaj doskonałym przykładem, choć one wiążą się bardziej

z odwrotnym kierunkiem, tj. ze Wschodu na Zachód Europy. Co nie znaczy, że poprzedni kierunek migracyjny został wyparty. W IX w. szwedzcy Waregowie założyli księstwa na Rusi, dając początek powstałym tam germańsko-słowiańskim miastom w Nowogrodzie i Kijowie. W tym czasie, jeszcze przed misją św. Cyryla i Metodego, na Morawach pojawili się „liczni kaznodzieje” łacińscy. Nowi przybysze – misjonarze z Zachodu – zapoczątkowali ewangelizację narodów słowiańskich w X w. (Czechy, Polska) i w następnych. Między innymi dzięki nim *Sclavonia* weszła przez chrzest do rodziny narodów europejskich, w której zajmowały już swoje miejsca *Roma*, *Galia* i *Germania*. Również dzięki migrantom w XI w. powstawały biskupstwa łacińskie na Rusi (Głowiak, 2012, *passim*).

Migracje wiążą się więc z nieustannym przekraczaniem różnych granic, zarówno politycznych, kulturowych, jak i czasowych. Zatem, by badać migracje, trzeba też nieustannie przekraczać granice dyscyplin i metod. Trzeba również umieć się pogodzić z faktem, że zjawisko migracji będzie się spotykać z diametralnie różnymi interpretacjami. Stąd badanie tego zjawiska przez pryzmat literatury daje dodatkowe możliwości dotarcia do rozmaitych opiniotwórczych przekazów. Przy czym warto by jeszcze poszerzyć interdyscyplinarny obraz migracji o kulturową rolę migrantów, o wymiar religijny migracji, czy wreszcie o analizy zewnętrzne względem jakiejś religii, czy obrządku. Dla tych analiz warto zajrzeć do literatury hagiograficznej, która znakomicie oddaje koloryt opiniotwórczy zjawisk opisywanych przez biografów, piszących żywoty świętych. Epoką obfitującą

w szerzenie twórczości hagiograficznej było średniowiecze, zarówno we wschodnim chrześcijaństwie, jak i w jego zachodniej, rzymskiej części.

Wiadomo, że wieki średnie to czasy burzliwych wojen, krucjat i wędrówek migracyjnych. Literatura pozostała po tym okresie jest i barwna i wnikliwa w opisach tamtej rzeczywistości. Sporą część dorobku literackiego średniowiecza obejmuje wspomniana twórczość hagiograficzna, zwłaszcza żywoty świętych. Dorobek ten wiązał się z rozwojem chrześcijaństwa i dydaktyczną rolą literatury. Żywoty świętych idealnie nadawały się do propagowania określonych i często pożądanых postaw. Utwory hagiograficzne rozpowszechniły się szczególnie od czasów wczesnego średniowiecza. Każda opowieść miała kilka zasadniczych części składowych. Zaczynała się prologiem, w którym opisywano przyczyny, dla których powstała biografia świętego. Potem był opis narodzin, cudownego dzieciństwa i młodości. Działalność publiczna miała przedstawiać przejawy wspaniałości bohatera opowieści. Pierwsze cuda czynione jeszcze za życia, poprzez prześladowania, doprowadzały do męczeńskiej śmierci, by zakończyć dzieło świętego jego cudami pośmiertnymi (np. uzdrowienia, egzaltacje, uwolnienia jeńców).

Nie inaczej jest w literaturze hagiograficznej pochodzenia słowiańskiego lub dotyczącej ludów słowiańskich. W drugiej połowie IX wieku powstały żywoty obszerne świętych Konstantyna-Cyryła i Metodego. W X wieku pojawiają się żywoty uczniów i epigonów tradycji cyrylo-metodiańskiej, zwłaszcza na terenach carstwa bułgarskiego. Tradycja hagiograficzna w XI wieku wzbogaca też kształtującą się literaturę

kronikarską w krajach słowiańskich. Pod tym kątem spójrzmy więc na *Żywoty Konstantyna i Metodego*, jako najwcześniejsze utwory związane z migracjami misyjnymi.

Przybycie braci sołuńskich¹ na Morawy w 863 roku było wypełnieniem rozkazu cesarza. Nie był to więc krok dobrowolny, ale wynikał on z sytuacji politycznej tamtych czasów. Otóż książęta słowiańscy (Rościsław i Świętopełk morawscy) zwrócili się z prośbą do cesarza bizantyjskiego o przysłanie misjonarzy, znających mowę słowiańską. Cesarz do tej misji wybrał właśnie braci sołuńskich, którzy nie mieli wyboru, wszak cesarzowi się nie odmawiało. Wraz z grupą pomocników musieli udać się do księstwa morawskiego na dłuższy pobyt. Była to więc migracja nie tylko wymuszona, ale i długotrwała, bez konkretnej daty powrotu. Migracja ta wiązała się z głoszeniem Słowa Bożego, była więc pozaekonomiczna, a zyskiem miała być skuteczna ewangelizacja ludu słowiańskiego w państwie morawskim. Później włączyło się w ten proces migracyjny księstwo panońskie Kocela, który przyjął u siebie greckich misjonarzy. Zwieńczył ten proces kolejny wymuszony ruch migracyjny, czyli dwuletni pobyt w Rzymie. Tutaj rozeszły się losy braci sołuńskich, gdyż Konstantyn po wstąpieniu do klasztoru i przyjęciu imienia Cyryl, zmarł z powodu choroby. Jego wędrówka migracyjna zakończyła się w Rzymie bez powrotu do domu. Substytutem powrotu miało być przewiezienie doczesnych szczątków Konstantyna do Bizancjum. Nie doszło do tego z powodu cudu i Konstantyn został pochowany

¹ Tak nazywano Konstantyna i Metodego od miejsca ich pochodzenia, czyli greckich Tessalonik.

w Rzymie w bazylice św. Klemensa (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XVIII).

Tułaczka migracyjna Metodego nie zakończyła się w Rzymie, lecz miała trwać przez następne kilkanaście lat. Po wyjeździe z Rzymu Metody zawitał do Panonii, z której po kilku miesiącach z powrotem udał się do papieża do Rzymu. Stamtąd udał się do Niemiec do Ratyzbony, gdzie jego wędrówka migracyjna przybrała dramatyczny charakter. Otóż Metody został pojmany i wywieziony na zesłanie do klasztoru w Reichenau, wyspie na jeziorze Bodeńskim (*Żywot Metodego*, rozdz. IX). Dwa i pół roku trwał jego przymusowy pobyt w tym miejscu, to migracyjne osadzenie w klasztorze bez wstawiennictwa papieskiego mogło trwać tam latami. Migracyjne losy Metodego zostały ustabilizowane po jego powrocie na Morawy, gdzie z przerwami przebywał do swojej śmierci w roku 885. Do rodzinnych stron już nie powrócił, chociaż był w międzyczasie w Konstantynopolu z wizytą u cesarza. Był także jeszcze w Rzymie u papieża. Właściwie całe życie Metodego od przybycia na Morawy było jedną wielką tułaczką poza granicami swojego kraju. Tułaczka to jest najlepsze określenie dla migracji misyjnej Metodego.

Żywoty Konstantyna i Metodego pokazują jeszcze inne oblicza migracji w okresie wczesnego średniowiecza. Spójrzmy wnikliwiej na losy Konstantyna. Życie Konstantyna to też jedna wielka wędrówka człowieka migrującego. Już jako kilkunastoletni chłopiec udał się na dwór cesarski do Konstantynopola w celu pobierania nauk. Była więc to migracja celowa i dobrowolna. W kilka miesięcy zdobył dużą wiedzę, która pozwoliła mu na zmianę sytuacji

społecznej, gdyż został zarządcą domu logoteta². Zauważywszy jednak, że są w stosunku do niego daleko idące plany polityczne, uciekł do klasztoru. Jest to ciekawy przykład na migrację dobrowolną, ale wymuszoną niechęcianymi perspektywami dalszego życia. Po tej krótkotrwałej, bo sześciomiesięcznej migracji wrócił Konstantyn na dwór cesarski, by przejąć katedrę nauczycielską i nauczać filozofii w tamtejszej szkole (*Żywot Konstantyna*, rozdz. IV). Po nieco spokojniejszym okresie życia, w wieku 24 lat musiał Konstantyn udać się do Saracenów w obronie wiary chrześcijańskiej (*Żywot Konstantyna*, rozdz. VI). Choć z wyjazdem tym wiązała się migracja czasowa i na podstawie rozkazu cesarskiego to jednak Konstantyn udał się do Saracenów „z radością”, bo jak zapisał jego słowa hagiograf: „Cóż bowiem jest słodsze na tym świecie jak żyć i umierać za Trójcę Świętą.” Powróciwszy z tej czasowej i przymusowej migracji udał się Konstantyn na kolejną migrację dobrowolną i pozaekonomiczną. Osiadł w miejscu ustronnym, a następnie z powrotem w zaciszu klasztornym, na górze Olimp³.

Na kolejne wielkie wyzwanie migracyjne nie czekał Konstantyn zbyt długo. Na żądanie nowego zarządcy dworu cesarskiego wyruszył Konstantyn z misją religijną do Chazarów. Znamienne są tutaj znowu słowa przekazane przez hagiografa: „Jeśli każesz władco, z radością pójdę w takiej sprawie...” Migracja pierwotnie wymuszona przeradza się

² Logotet to dygnitarz bizantyńskiego dworu cesarskiego, kierownik polityki zagranicznej.

³ Olimp to góra w pobliżu Brusy w Bitynii, na małaazjatyckim wybrzeżu Morza Marmara.

w migrację aspiracyjną i edukacyjną. Miał bowiem Konstantyn przekonywać Chazarów do wiary chrześcijańskiej (*Żywot Konstantyna*, rozdz. VIII). Podczas pobytu u Chazarów Konstantyn dobitnie podkreślił też swoją sytuację człowieka migrującego mówiąc kaganowi, władcy chazarskiemu: „Oto jestem wśród was sam jeden bez krewnych i przyjaciół.” Migracja Konstantyna z pobudek religijnych przyniosła oczekiwane owoce, gdyż około dwustu Chazarów ochrzciło się, wyrzekając się szpetnych obyczajów pogańskich. W ten sposób został podkreślony i wyróżniony trud migracyjny Konstantyna, który zmieniając miejsce pobytu osiągnął wielkie korzyści dla wiary chrześcijańskiej.

Nowa sprawa misyjna i trud nie mniejszy od poprzednich stanęła przed Konstantynem w związku z prośbą księcia morawskiego Rościsława. Otóż władca Moraw poprosił cesarza Michała o nauczyciela wiary chrześcijańskiej, który mógłby nauczać w języku słowiańskim (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XIV). Konstantyn nie odmówił cesarzowi i udał się na kolejną migrację do kraju słowiańskiego. Nie pierwszy raz udał się na migrację misyjną ze swoimi pomocnikami, a więc z grupą towarzyszy. Inaczej niż we wcześniejszych wędrówkach Konstantyn został przyjęty przez księcia Rościsława, bo z wielką czcią. Książę oddał też Konstantynowi na naukę licznych uczniów (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XV). Migracja choć wymuszona okazała się być miłą miejscowym, gdyż potrzebowali u siebie nauczyciela wiary. Poza tym liczne grono towarzyszy wokół Konstantyna spowodowało, że czuł się dobrze w nowym miejscu. Wkrótce, jak powiada hagiograf, Konstantyn przełożył na język słowiański

całą liturgię kościelną, nauczył ich jutrzni, wigilii, nieszpórów i obrzędów mszy świętej.

Po czterdziestu miesiącach pobytu na Morawie Konstantyn udał się do Rzymu. Czas spędzony u księcia Roścysława był długotrwałym wyzwaniem migracyjnym. Na pewno było łatwiej gościć w kraju słowiańskim w większej grupie towarzyszy, niż samemu przebywać na obcej ziemi. Po drodze zatrzymał się u księcia panońskiego Kocela (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XV). Hagiograf nie podał czasu pobytu, ale w dalszą drogę Konstantyn zabrał około pięćdziesięciu uczniów. Zebranie takiej liczby ludzi musiało trwać przez pewien czas. Był to jednak okres migracji aspiracyjnej w oczekiwaniu na uczniów wiary chrześcijańskiej. W tak licznej grupie towarzyszy wyruszył Konstantyn w dalszą wędrówkę migracyjną do Rzymu.

Kolejnym punktem na drodze migracyjnej tułaczki Konstantyna była Wenecja (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XVI). Tam podczas synodu biskupów i kapłanów zarzucono jednak Konstantynowi szerzenie tzw. herezji trójjęzycznej⁴. Wspaniała dysputa stoczona przez Konstantyna z zebranymi tam biskupami i kapłanami jest przykładem niezłomności w poglądach mimo przebywania na cudzym terenie i wobec niesprzyjających okoliczności oraz nietajonej wrogości miejscowych. Po tych wydarzeniach

⁴ Założeniem tej herezji, zwanej również pilcjańską, było przekonanie o nauczaniu wiary chrześcijańskiej tylko w trzech językach, tj. hebrajskim, greckim i łacińskim. Biograf Konstantyna odwrócił sytuację, gdyż to właśnie Konstantyn był zdeklarowanym przeciwnikiem zawężenia głoszenia Słowa Bożego wyłącznie do tych trzech języków.

Konstantyn opuścił Wenecję i udał się wprost do papieskiego Rzymu.

Migracja rzymska Konstantyna była jednym wielkim sukcesem religijnym. Witął go sam papież Hadrian II, a mieszkańcy Rzymu przynieśli świece na powitanie (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XVII). Jak wyjaśnił hagiograf przyczyną tak czcigodnego przywitania nie była osoba Konstantyna tylko szczątki św. Klemensa, papieża-męczennika, które przywiózł ze sobą Konstantyn. Konsekwencją pobytu w Rzymie było uznanie języka słowiańskiego za język liturgii kościelnej i wyświęcenie wszystkich uczniów, którzy przybyli z Konstantynem z wizytą *ad limina apostolorum* do papieża. Po tych radosnych chwilach rzymskiego pobytu przyszły dni złe. Konstantyn bowiem zachorował i wstąpił do klasztoru, a złożywszy śluby zakonne przyjął imię Cyryła (*Żywot Konstantyna*, rozdz. XVIII). Zmarł na emigracji klasztornej po pięćdziesięciu dniach. Była to jednak migracja dobrowolna i o silnym zabarwieniu religijnym. Nie powrócił więc Konstantyn do domu, lecz został na wieki w Rzymie, pochowany w bazylice św. Klemensa, którego relikwie ofiarował papieżowi. W Rzymie w tym czasie była silna kolonia Greków, którzy ze względu na prześladowania religijne ze strony wyznawców ikonoklazmu osiedli w Italii. Duża ich część też nigdy nie wróciła do domu, zostając po wsze czasy na obczyźnie, na ziemi rzymskiej.

Mimo, że Konstantyn umarł daleko od swojego domu, to jak zaznaczył jego hagiograf odprawiono mu pogrzeb jakby dla samego papieża. Z początku brat jego Metody chciał zabrać ciało Konstantyna do Bizancjum, ale rzymscy dostojnicy kościoła nie zgodzili się, więc zwłoki Konstantyna umieszczono w bazylice rzymskiej.

Charakterystyczne było wyjaśnienie całej tej sytuacji przez biskupów rzymskich, którzy stwierdzili, że „ponieważ Bóg po obejściu wielu ziem przywiódł go [Konstantyna] tutaj i tutaj duszę jego zabrał, godzi się, ażeby tutaj był pochowany jako mąż czcigodny” (*Żywot Konstantyna*, rodz. XVIII). Na przykładzie Konstantyna widać jak losy migranta mogą ulegać przemianom nie tylko pod wpływem zmiany miejsca pobytu, ale również ze względu na zmianę sytuacji społecznej i jego działań aspiracyjnych. Ostatecznym uznaniem dla roli jaką odegrał na emigracji Konstantyn było namalowanie nad jego grobem w bazylice św. Klemensa podobizny Konstantyna, o czym zaświadczył jego hagiograf:

„I tak z trumną włożyli go do grobu po prawej stronie ołtarza w kościele św. Klemensa. I tam zaczęły się dzieć liczne cuda, które zobaczywszy Rzymianie tym więcej przyłożyli się do czczenia świętości jego i namalowawszy obraz nad grobem jego, zaczęli świecić światła dzień i noc, chwając Boga, że tak rozstawia tych, którzy Go wielbią.”

(Żywot Konstantyna, rozdz. XVIII)

Nie każdy migrant doznaje takiego uznania za życia, a cóż dopiero po śmierci. Losy jego brata Metodego stanowiły kolejny przykład zmienności podejścia do migrantów. Po śmierci Konstantyna papież wysłał Metodego wraz z uczniami do księstwa panońskiego w celu nauczania wiary chrześcijańskiej w języku słowiańskim (*Żywot Metodego*, rozdz. VIII). Kocel, książę panoński, przyjął Metodego z wielką czcią, a następnie ponownie wysłał Metodego do papieża z prośbą o wyświęcenie go na biskupa w Panonii. Metodego wyniesiono najpierw do godności

biskupiej, następnie jako migrant został uznany przez biskupów niemieckich za obcego i nieprawnie nauczającego na ich terenie wiary chrześcijańskiej, co się skończyło dla niego zesłaniem na dwa i pół roku do klasztoru w Szwabii (*Żywot Metodego*, rozdz. IX). Po powrocie z zesłania został Metody arcybiskupem i objął kościół morawski, z którego zostali wygnani kapłani niemieccy (*Żywot Metodego*, rozdz. X). Na tym przykładzie widać, że migranci misyjni walczyli ze sobą o wpływy na obcej ziemi. Ich położenie społeczne zmieniało się wraz z nastawieniem miejscowych, co wkrótce miał doświadczyć również Metody. Kapłani niemieccy, którzy zostali na Morawach oskarżali go nieustannie przed kolejnymi papieżami zarzucając odstępstwo od nauki Kościoła Rzymskiego⁵ (*Żywot Metodego*, rozdz. XII). Tak więc hagiograf napisał, że Metody „*we wszystkich swoich podróżach często popadał we wszelakie niebezpieczeństwa ze strony nieprzyjaznej*” (*Żywot Metodego*, rozdz. XIV), jakby chciał oddać niepewny los ludzi migrujących do innych ziem, z misją głoszenia Ewangelii. Metody zmarł w otoczeniu swoich uczniów i został godnie pochowany w kościele katedralnym na ziemi morawskiej (*Żywot Metodego*, rozdz. XVII), daleko od swojego rodzinnego domu.

Uczniowie Metodego, zarówno obcy, jak i tuziemcy, nie mieli tyle szczęścia na ziemi morawskiej. Na jesieni 885 roku zostali wypędzeni i udali się na południe Europy w poszukiwaniu nowego miejsca do życia i praktykowania religii w obrządku słowiańsko-rzymskim, zgodnie z nauką Konstantyna i Metodego.

⁵ Byli bowiem zwolennikami herezji hiopatorskiej wedle słów hagiografa Metodego.

Jak napisano w *Drugim słowiańskim żywocie Świętego Nauma* „po śmierci Metodego nastał na arcybiskupstwie pewien czarownik imieniem Wiglisko⁶, przepełniony herezją Macedoniusza i Apolinarego, i zniweczył całą naukę Metodego, a uczniów jego wymęczywszy, w ciemnicy związanych osadził. Święci zaś pomodlili się do Boga i wstrząs ogromny nastąpił po dwakroć i trzykroć, i ludzie z domów powybiegali. Otwarły się wrota więzienia, a łańcuchy na rękach i nogach [więźniów] skruszyły się”. Większość uczniów Metodego uciekła dzięki temu z Moraw, ratując niewątpliwie zdrowie, a może i życie. Dobitniej o niedoli uczniów Metodego napisano w *Żywocie obszernym Świętego Klemensa Ochrydzkiego* (rozdz. XIV). „Po uwolnieniu z kajdan niewoli zapragnęli [udać się do] Bułgarii, rozmyślali o Bułgarii i mieli nadzieję, że Bułgaria udzieli im wytchnienia. Niemniej jednak i do niej nie mieli nadziei dojść, gdyby nie ukrywali swojej drogi, dlatego też starali się umknąć przed czymkolwiek wzrokiem, obywając się bez żywności i odzieży, doznając wszelkich udręk; w związku z tym z powodu strachu zmuszeni byli się rozdzielić, rozproszyli się zatem w różne strony – Bogu na chwałę, by ogarnąć kręgiem Ewangelii więcej okolic”.

Losy uczniów Metodego po jego śmierci znakomicie oddają realia życia, zwłaszcza wyznawania praktyk religijnych. Upokorzenie i umęczenie, których doświadczyli jednoznacznie potwierdzają trudną rzeczywistość migrantów w obcych krajach. Tylko dzięki zrządzeniu losu (trzęsienie ziemi) uszli z życiem i mogli poszukać sobie nowego miejsca.

⁶ Wiching, biskup Nitry.

Te kilka przykładów z literatury hagiograficznej pokazuje jak ważnym źródłem opisującym dzieje migracji w Europie środkowej mogą być żywoty świętych. Hagiografowie pokazują bowiem różne odcienie migracji na przykładzie losów misjonarzy głoszących Słowo Boże. Ten krótki zarys pokazuje zatem możliwości opisowe i interpretacyjne jakie tkwią w omawianej literaturze. Dalsze rozważania mogą usystematyzować naszą wiedzę na temat opisów zachowania ludzi migrujących we wcześniejszym średniowieczu. W tym konkretnym przypadku ludzi Kościoła, którzy udawali się w obce strony w celu nauczania wiary chrześcijańskiej. Problem migracji misjonarzy aktualny jest do dzisiaj. Ciekawe byłoby porównanie mechanizmów kierujących zachowaniami ludzi migrujących w dawnych czasach z ludźmi migrującymi współcześnie.

Literatura

- Drugi słowiański żywot Świętego Nauma. In Skowronek, M. – Minczew, G. (Opr.). 2010. *Uczniowie Apostołów Słowian. Siedmiu Świętych Mężów*. Kraków : Wydawnictwo Collegium Columbinum, 2010. ISBN 978-83-7624-037-4, s. 85 – 88. [Biblioteka Duchowości Europejskiej, nr 4].
- GŁOWIAK, K. 2012. Zjawisko migracji – rys historyczny. In *Historia i Polityka*. ISSN 1899-5160, 2012, 15, Nr 8, s. 91 – 112.
- ILSKI, K. 2010. *Obrazy migracji*. Red. Kazimierz Iłski. Poznań : Instytut Historii UAM, 2010. 151 s. ISBN 978-83-8940-782-5.

KAWCZYŃSKA-BUTRYM, Z. 2008. Migracje – zmiany położenia społecznego. In *Migracja – wyzwanie XXI wieku*. Red. Maciej Zięba. Lublin : KUL, 2008, s. 27 – 34. ISBN 978-83-7363-536-4.

OSSOWSKI, S. 1982. *O strukturze społecznej*. Warszawa : PWN, 1982. 329 s. ISBN 83-01-03970-1.

Żywot Konstancyntyna. In *Żywoty Konstancyntyna i Metodego (obszerne)*. 2000. Przełożył i przypisami opatrzył Tadeusz Lehr-Spławiński. Warszawa : Alfa, 2000. 192 s. ISBN 83-7179-193-3.

Żywot Metodego. In *Żywoty Konstancyntyna i Metodego (obszerne)*. 2000. Przełożył i przypisami opatrzył Tadeusz Lehr-Spławiński. Warszawa : Alfa, 2000. 192 s. ISBN 83-7179-193-3.

Żywot obszerny Świętego Klemensa Ochrydzkiego. In Skowronek, M. – Minczew, G. (Opr.). 2010. *Uczniowie Apostołów Słowian. Siedmiu Świętych Mężów*. Kraków : Wydawnictwo Collegium Columbinum, 2010. ISBN 978-83-7624-037-4, s. 89 – 118. [Biblioteka Duchowości Europejskiej, nr 4].

Słowa kluczowe

migracje; misje; kraje słowiańskie; literatura hagiograficzna; wczesne średniowiecze; Konstantyn; Metody

Keywords

migrations; missions; Slavic countries; hagiographic literature; early Middle Ages; Constantine; Methodius

Summary

Migration is a change of place in the social structure or change of place of residence. Depending on who makes the change, whether the individual or the group, the consequences of migration are of different nature. The migrant unit changes almost all social relations. However, the migrating group can not change much in the relationships within the group. The nature of migration is determined according to the voluntary criterion, i.e. whether the decision on migration was independent or dependent on the migrants. In this way, migration is divided into voluntary or compulsory. Migration is also divided due to its reasons: economic or non-economic. Each migration involves crossing different borders, therefore migrations should be examined interdisciplinary. This migration image also includes the cultural role of migrants and the religious dimension of migration. Hagiographic literature is particularly useful here, especially since the early Middle Ages, in the absence of other written sources. There is also a hagiography connected with Slavic people at the time. From the oldest Slavic lives of saints, the lives of Constantine and Methodius, as well as the saints of Old Bulgarian, are extremely important here.

Ľubomír Gábor

Motívy magického kruhového pohybu v pamiatkach ústnej ľudovej slovesnosti¹

Cieľom predkladaného článku je skúmanie funkčného uplatnenia obrazov magicko-symbolického pohybu postáv vo vybraných prozaických žánroch ústnej ľudovej slovesnosti, ktorý sa prejavuje prostredníctvom rozhraničovania priestoru alebo špecifického exponovania magickej moci vyúsťujúceho do zmeny stavu folklórnych aktantov. V migrácii – pohybe aktérov deja folklórnych príbehov sa vyskytujú sémantické pravidelnosti s dôležitými symbolickými dôsledkami. V tomto článku sa pokúsime z primárnej pramennej bázy textov vyexcerpovať prípady magického kruhového pohybu, poukázať na ich symbolickú povahu a špecifikovať význam. Nadviažeme na doterajšie výsledky štúdia prameňov folklóru v slovanskom/európskom kultúrnom priestore a pokúsime sa ich rozšíriť o pohľad na uplatnenie daného motívu vo vybraných primárnych prameňoch slovenského naratívneho folklóru.²

¹ Článok vznikol s podporou projektu Era-Net Rus Plus *Linguistic and Ethnocultural Dynamics of Traditional and Non-traditional Values in the Slavic World*.

² Analýzu funkcií hraníc (rozhraničovania priestoru) v rôznych svetových kultúrach z kultúrnoantropologického či literárneho a folkloristického hľadiska uskutočnili napríklad A. Genep (1997), D. Třeštík (1988, 2003), N. I. Tolstoj (1995), M. Slivka (2004).

Primárnu pramennú literatúru reprezentujú folklórne rozprávky zo zbierky Samuela Cambela (1856 – 1909).³ Keďže ide o relatívne neskorý zber naratívov v terénnom výskume, používame i rozprávkovú zbierku *Prostonárodné slovenské povesti*,⁴ ktorá obsahuje množstvo cenných naratívnych variantov, hoci zostavovateľmi upravovaných a štylizovaných na základe dostupných textových záznamov spisovaných a zbieraných od podávateľov vo folklórnom prostredí najmä od prvej polovice 19. storočia.

Hranica (magické rozhraničovanie priestoru) ako dôležitý prejav kultúrnej semiotiky bola potvrdením bilaterality sveta či stabilizácie života spoločnosti

³ Používame pramennú edíciu *Zbierka ľudovej prózy Samuela Cambela* K. Žeňuchovej (2014), pretože ide o komplexnú a kritickými komentármi opatrenú edíciu folklórnych textov zapísaných v prirodzenom nárečí väčšinou na základe priameho, terénneho etnografického (folkloristického) výskumu z východného a stredného Slovenska zo začiatku 20. storočia, pri ktorých je dôsledne uvedený aj podávateľ či zdroj podávaných naratívov. Z tohto hľadiska možno Cambelom zachytené folklórne texty považovať za vhodný prameň na ilustrovanie vybraných motívov v slovenskej ústnej slovesnosti, významne nevybočujúcich z ich štruktúrne fixovaného obrazu (folklórneho invariantu) v rozprávačskej folklórnej tradícii na území Slovenska (v porovnaní so zápismi folklórnych naratívov pred Cambelovou zberateľskou a zapisovateľskou iniciatívou i po nej).

⁴ V tejto súvislosti používame vydanie z roku 1958 (upravené a redigované spoločné vydanie *Slovenských povestí* P. Dobšinského a A. H. Škultétyho a *Prostonárodných slovenských povestí* Pavla Dobšinského). Činnosť P. Dobšinského ako editora (i v rámci spomenutého diela) viedla k dokumentačne najbohatším súpisom folklórnych variantov na území Slovenska v 19. storočí.

v konkrétne vymedzenej krajine. Táto krajina sa v myslení nositeľov daných kultúrnych axiém projektovala ako *imago mundi* – metafora či ideálny obraz sveta –, ktorý môže byť vzhľadom na svoju polohu obklopenú nepoznanými územiaми eventuálne ohrozený, ba až atakovaný neznámymi, t. j. zlými silami, pokúšajúcimi sa narušiť vnútorný poriadok, preto bolo pre obyvateľov krajiny životne dôležité dbať na magický význam hranice.⁵

Rituály magického rozhraničovania priestoru sa v niektorých slovanských regiónoch praktizovali do 19. storočia, a hoci sa v priebehu času postupne transformovali (napríklad aj pod vplyvom kresťanského učenia), ich funkčné zacielenie ostalo prevažne nemenné. Primárnou funkciou delimitačných rituálov bolo predovšetkým zabezpečenie magickej ochrany. Konkrétny priestor bol symbolicky ohraničený, aby sa ubránil pred nepoznaným a tajomným vonkajším svetom. Hranica teda predstavovala akúsi jedinečnú magickú membránu – organickú podstatu – slúžiacu na ochranu poriadku a systému v ohraničenom mikrokozme.⁶

Podrobnú analýzu rozličných rituálnych obradov s delimitačným významom v európskej kultúrnej tradícii podnikla aj slovinská vedkyňa M. Mencej (2013, s. 91), ktorá postrehla skutočnosť, že v cykle letnej kalendárnej obradnosti sa uskutočňujú typy

⁵ Otázkou jednotlivých formálnych typov hraníc vo folklórnej próze sme sa zaoberali v článku *Formy, prejavy a mytologické aspekty hraníc v ľudovej rozprávke* (2015).

⁶ Ďalšou funkciou symbolu hranice bolo podporiť fertilitu na vymedzenom území (bližšie podľa Vernant, 2004, a Tolstoj, 1995).

významovo analogických rituálov. Ide o rituály kruhových pohybov s kozmologickým významom, a to obchádzanie (chodenie, prípadne plazenie po bruchu či kolenačky okolo konkrétneho miesta), jazdenie okolo istého miesta a obmotávanie (ovíjanie vymedzeného miesta či objektu niťou, lanom, reťazou a i.).⁷ Signifikantným príznakom týchto aktivít je práve vytváranie (abstraktného či konkrétneho) kruhu s magickým významom na základe špecifických pohybov.

Významné rozšírenie a aktívna realizácia týchto delimitačných aktivít vo svetových folklórnych tradíciách posilňuje presvedčenie o ich pôvode v mytologickej sústave kultúrnych spoločností (môže ísť o významnú kultúrnu univerzáliu). Pokiaľ je folklór vnímaný ako odraz ľudovej mentality a kultúrnych tradícií v konkrétnom časopriestore, je možné sa domnievať, že spomenuté motívy rozhraničovania priestoru kruhovým pohybom s magickými a kozmogonickými efektmi mohli byť ešte stále dôležitou súčasťou kultúrnych hodnôt i života homogenizovaných sociálnych komunít.

Uvedené typy symbolických pohybov majú svoje pevné zastúpenie aj v slovenskej kultúrnej tradícii. Ich výskyt v naratívnom folklóre však vykazuje niekoľko špecifik, na ktoré sa pokúsime upozorniť. V naratívnom folklóre slovenskej proveniencie sa fixovali skôr stopy týchto rituálov s magickým významom v podobe špecifických motívov, najčastejšie sa vyskytujúcich

⁷ M. Mencej (2013, s. 91 – 92) zároveň odkazuje na ruského etnolingvistu N. I. Tolstého, podľa ktorého existuje funkčná súvislosť medzi rituálom obmotávania (ovíjania) a kruhovým pohybom v rituáli orania okolo obce.

v rozprávkach čarovného typu (podľa medzinárodného indexu rozprávkových látok ATU 300 – 749).

V dejovej štruktúre konkrétnych príbehových typov (čarovných) rozprávok sa opakovane vyskytujú motívy obchádzania, obiehania, prípadne aj obletenia, obmotávania (ovíjania) a vytvárania kruhu okolo istého priestoru posvätenými prostriedkami s magickými významami. Vychádzajúc z dostupného pramenného korpusu rozprávkových textov, možno konštatovať, že v jednotlivých príbehových variantoch nie sú prítomné motívy oborávania. Podľa literárneho vedca L. Šutora (2014, s. 163) sa spredmetnením pohybu a dejového vývoja v čarovnej rozprávke stala cesta – všetky dejové udalosti sa odohrávajú na ceste aktérov medzi odchodom z domova a usadením sa na istom (často odkliatom) mieste. Spomenuté magické aktivity sa realizujú v deji rozprávkových naratívov práve počas (iniciačnej) púte hlavných aktérov.

Obiehanie a obchádzanie

V dostupnom textovom korpuse sa motívy obiehanie a obchádzania spájajú predovšetkým s postavou hlavného aktéra – vykonávateľa deja zväčša podstupujúceho iniciačnú púť⁸ – a postavou škodcu (negatívne modelovanou postavou), pričom tieto nimi vykonávané pohyby možno s magickými efektmi spájať len pod podmienkou, že do dejovej štruktúry príbehov vnášajú špecifický dynamický zlom, prejavujúci sa zmenou stavu či dovtedajších funkcií a kompetencií aktérov príbehov. Obiehanie alebo obchádzanie okolo

⁸ Motívom iniciácie vo vybraných typoch čarovných rozprávok sme sa zaoberali v článku *Iniciácia vo folklórnych rozprávkach – rituálna fikcia a fiktívny rituál* (2016).

istého miesta alebo predmetu v takom prípade slúži primárne ako prostriedok na prehodnotenie zloženia magických síl v rozprávkach, t. j. takýmto spôsobom sa dokáže vybraný priestor rovnako posvätiť, ako aj znesvätiť, okrem toho môže posilniť aj oslabiť rôzne aktanty deja (živé bytosti i predmety):

„Potom ho vzau [kôň, pozn. L. G.] na chrbát a šieu s nym a ked ho hodinu njesou povedalo: ‚Obzri sa, či vidno ešte naš dom?‘ [...] Potom mu povedalo, žebi ho ešte hodinu njesou. [...] Potom: ešte ma budeš pou hodiny njest. Potom ho složiü, ked dom nebolo vidno. ‚No obehni štyri razy okolo mna a si sadni na mna.‘ Potom si sadnuu nan: ‚Teraz už ideme tvoju ženu oslobodiť.‘ Ako prišli zavolau ženu: ‚No pod žena moja, už nás nik nepremôže.‘“

(Žeňuchová, 2014, s. 327)⁹

„Buło jedno dzivče na kudzel'nej chiži a ňemało frajera, ta sebe barz sčežovało. Ta sebe tak mišleło: ‚Choč bi ku mňe d'aboł prišoł, ta bi mu buła za frajerku!‘ Ta doraz še d'abol stavił! [...] Tak dze pošoł d'abol? Ku koscelu. Tri raz obešoł koło ňeho a potim prešoł do koscela prez kl'učovu dzjeru. Pošoł za oltar, vzał hłavu mertvu z kripti, ta ju jed. Tota dzivka še barz zľekła, bo to šicko vidzeła na kl'učovu dzjeru.“

(Žeňuchová, 2014, s. 138)¹⁰

⁹ Citovaná verzia rozprávky pochádza z Pribilyny, zapísaná bola v roku 1900. S. Cambel ako podávačku textu uviedol Marku Rezník, rodáčku z Pribiliny. Doplnil, že text bol zaznamenaný v príbytku učiteľa Jána Chalupku, kde slúžila.

¹⁰ Citovaná verzia rozprávky typu o „mŕtvom ženíchovi“, resp. „o frajerovi čertovi“ pochádza z Lemešian na východnom Slovensku. Ako rozprávačku príbehu S. Cambel uviedol asi 50-

Z citovaných príbehov vyplýva, že úmyselné, dokonca niekoľkonásobné pohybovanie sa postáv v kruhu zanecháva magické efekty, ktoré v narácii folklórnych textov pôsobia ako katalyzátory dejovej situácie. Zatiaľ čo v prvom uvedenom úryvku na pomoc koňa odkázaný aktér obiehaním dosiahol jeho zázračné posilnenie, vďaka čomu mohol vyslobodiť postavy v sfére vplyvu negatívnej moci (typu škodcu) a priviesť tak dej k vyvrcholeniu a postupnému, pozitívne modelovanému záveru, v druhom úryvku kruhový pohyb uskutočňuje škodca (diabol). Viacnásobné obiehanie/obchádzanie kostola v prítomnej naratívnej štruktúre možno chápať ako tendenčný pokus zlej bytosti o narušenie sakrálnej hranice. V tomto prípade sa však obiehaním diabla predsa len podarilo magicky oslabiť stanovenú hranicu a do posvätného priestoru kostola vstúpil cez kľúčovú dierku.¹¹

-ročnú Borku Gajdoš z Lemešian, zápis bol vyhotovený v roku 1904 v krčme Nagya, árendátora Markuša, v Lemešanoch.

¹¹ Motív kľúčovej dierky ako otvoreného miesta v magicky ohraničenom priestore je rozšírený najmä v čarovných folklórnych rozprávkach. V slovenskom folklórnom kontexte sa tento motív vyskytuje napríklad v príbehovom okruhu, ktorý možno súhlasne s J. Polívkom (1924, s. 111) nazvať *Zápas s tromi drakmi nad mostom, únos nevesty pre nadľudskú bytosť*. V týchto príbehoch sa zlé sily pokúšajú do magicky uzavretého a chráneného priestoru vniknúť cez kľúčovú dierku s cieľom získať a zahubiť unikajúceho hrdinu. Do vnútorného ohraničeného priestoru prestrčia jazyk, ale hrdina či jeho zázrační pomocníci ho prekurujú, čím eliminujú moc démonického protivníka, na ktorom potom hrdina obieha svet a vyčleňuje nové sakrálne hranice rozprávkového mikrokozmu.

Zaujímavý motív, v ktorom sa škodcovi cez malú štrbinu v stene (variant kľúčovej dierky v bezpečnom hraničnom priestore) podarilo získať časť tela unikajúcej hrdinky (jej vlas), vďaka

Obchádzanie a obiehajúce ako prejavy magického pohybu dejových aktérov sú súčasťou delimitačných mechanizmov – zázračne stanovujú alebo narúšajú hranice medzi ľudským (usporiadaným) a vonkajším, neusporiadaným, neznámym (ohrozujúcim) svetom. Slúžia však tiež ako prostriedky komunikácie medzi ľudským a transcendentným svetom, pretože takýmto magickým vyčlenením hranice (rozhrančením priestoru) môžu byť privolaní i zahnaní aktéri so zázračným, nadprirodzeným charakterom:

„Už zďaleka videl na sklenenom vrchu veľký oheň blčať a okolo neho dvanásť divných ľudí sedieť. [...] Sadol si medzi nich, a keď všetci mlčali, bál sa i on slovo prehovoriť; len sa díval do toho ohňa a prizeral sa na tých dvanástich. Ako sa tak prizeral, videl, že tí dvanásť rad-radom miesta premieňajú. A keď obišli oheň dookola a zase

čomu získal kontrolu nad celým jej telom, ponúka P. Dobšinský:

„Mala sa tá najajkať, že ju drak zase uchytí a odvečie. Ale ako drak chcel už po nej chmatnúť, zaťal tento svojím čakanom do zeme, a hneď neprelomný múr otočil sa vo tri vrhy okolo všetkých. Tu milý drak začne obehovať okolo múru a volať: ‚Daj mi moje, čo nie tvoje; daj mi moje, čo nie tvoje!‘ [...] ‚Nemáš ty tu nič! Hľadáš si, kde si si stratil!‘ A drak im povedal: ‚A už čo do súdneho dňa takto budeme, ja neodídem, kým mi aspoň to kvôli neurobíte, že mi hoc len vlások z nej podáte, a čo ho len opozriem.‘ Hej, ale milý drak si aj urobil po vôli! Na tú dieročku, čo ak márna bola, vymykol im za tým vláskom celú pannu von, ako si ho raz okolo prsta okrútil. Mala tá len teraz nabadákať sa. [...] A tí naprizerať sa, ako komu pred samých úst pečienku uchytia, keď ju drak unášal po širom poli do ďalekých hôr.“ (Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 75)

Citovaná verzia rozprávky *Panna za drakom* bola rozprávaná Dankom Vrahoborom Maróthym. Žiadne ďalšie informácie nie sú k dispozícii.

Motívy magického kruhového pohybu v pamiatkach ústnej ľudovej slovesnosti

*každý bol na svojom mieste – zázrak na zázraky!
Z plameňa vyzdvihol sa starý človek so šedivou
bradou až do pása a s plešivou hlavou.“*

(Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 105)¹²

*„Tu zas vyhrnie sa ukrutne ukrutečne mnoho
vojska, že to bol len strach, a ešte mu vraveli, že ich
ani tretia čiastka nevystúpila von. [...] ‚Ale ako? Či
tie čriedy, krdle, vojská tu nechať, či čo s nimi
robiť? Akože ich zase dnu vpratať?‘ Nevedel tej veci
nijaký spôsob, nuž len sedel a sedel tu utrápený,
umučený, akoby ho boli na kríž pribili. Ako tak sedí,
prikmotrí sa k nemu chlapisko ozrutné ako dáka
hora a čierne ako uhoľ. A to bol Zelezník. [...] Keď
už bolo po sprave, Zelezný chlap iba obehol okolo
statku a okolo vojska, hneď zhrnulo sa všetko
naspäť do truhlice.“*

(Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 249)¹³

52

Vo folklórnych naratívoch sa rozšíril motív obiehania sveta na zakliatom zvierati. Zázračným aktom obiehania sveta sa určujú sféry vplyvu protichodných síl – ak tento druh magického pohybu vykonáva hlavná postava príbehu jazdiaca na zakliatom zvierati/škodcovi, podarí sa jej tým zväčša skrotiť (oslabiť, funkčne obmedziť) škodcu. V prípade, že svet obieha škodca, vyčleňuje tak hranice priestoru svojho pôsobenia, v ktorom sa pokúša potrestať narušiteľov ním stanoveného poriadku ich usmrtením:

¹² Citovaná verzia rozprávky *Kráľ času* sa nachádza v treťom zväzku reedície *Prostonárodných slovenských povestí*. Jej podávateľom bol Ján Francisci Rimavský.

¹³ Citovaná verzia rozprávky *Zelezník* pochádza od Michala Laciaka spod Zelezníka v Gemeri.

„Ešte im dal po žúpe slamy a tu pri treťom raze obehli už celý svet. ‚No, deti moje, či ste raz predsa obehli?‘ privítal ich starý. ‚Ej, veru obehli celý, celučičký svet,‘ odpovedal Baláž; ‚ale by sme už d’alej nechceli tak behať; dobre už tam dušu z nás nevytriasli. [...] No, ale už budete mať z nich driečne paripy.‘ Potom im dal nazad tie veci, čo si u neho boli nechali. ‚Toto si,‘ povedá, ‚vezmite! To je už teraz vaše a choďte zbohom!‘“

(Dobšinský, 2. zv., 2008, s. 156)¹⁴

„Vítazko sadol na tátošika a ten ho letmo zaniesol d’aleko, d’aleko, až kde zemská sviňa v zemi zarytá bola. Pichne prasa ražnom a to skríkne, až sa mu zem ohlási. Sviňa schytí sa celkom rozpajedená a obehne suchom celý svet. Tátošík ale ani nehne sa. Sviňa, že nikoho nevidela, zarochtala na prasce, že ak ešte daktoré kvíkne, na márne kusy ho roztrhá a s tým zahrabala sa ešte hlbšie do zeme. Razom Vítazko prasa napichol a to čušalo, ani nepíplo – a tátošík pustil sa v let a boli doma hned’. Vítazko pod’akoval sa svätej Nedeľke za dobrú pomoc, prehodil prasa cez buka a poponáhlal sa k matke.“

(Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 133)¹⁵

Kruhový pohyb aktérov spomenutých príbehov pripomína druh zázračného zápasu protichodných síl, ktoré sa pokúšajú vzájomne podvieť, preľstiť, a tak

¹⁴ Citovanú verziu rozprávky *Baláž* rozprávala A. H. Škultétymu Terézia Michalovičová na Gemerí. Žiadne ďalšie informácie a pasportizačné údaje nie sú k dispozícii.

¹⁵ Citovaná verzia rozprávky *O Vítazkovi* odkazuje na zápis Boženy Nemcovej v Hornej Lehote. K dispozícii nemáme žiadne bližšie údaje.

získať mocenskú prevahu nad súperom. V niektorých typoch prozaických folklórnych naratívov sa obiehanie okolo vymedzeného priestoru spája s povinnosťou hlavného hrdinu násilím ochrániť tento priestor pred zásahom zlej moci – hrdina tak zvädza priamy súboj s démonmi, používajúc zbrane, vďaka čomu ich dokáže funkčne obmedziť:

„Keď to vykonal a trochu si oddýchol, zase ho prosilo to dievča, aby tie stromy za tri mesiace porúbal a pokáľal; a keď aj to bolo hotovô, aby to porúbano drevo na hromadu znosil a zapálil. Už vatra blčala a plameň vysoký stával, tu zo všetkých strán všakové potvory počali naň dodievať, ale mu to dievča popredku bolo dalo jeden bič, ktorým okolo ohňa behajúc tie potvory šibal a ktorú šibol, pospolu každá do ohňa skočila. To trvalo za sedem dní a sedem nocí, a keď oheň už celkom vyhasol, zvalil sa Janko na zem a zaspal, akoby ho zarezal.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 55)¹⁶

Cenné prepojenie motívu obchádzania/obiehania okolo vymedzeného priestoru či konkrétneho objektu s motívom špecifickej poetickej verbálnej frázy dejových aktantov sa vyskytuje v príbehovom type „Zlatá priadka“. Hoci magické obiehanie aktérov nie je typickou súčasťou naratívnej štruktúry tohto príbehového typu, Dobšinského verzia tento motív funkčne využíva. Obiehanie hlavnej hrdinky príbehu škodcom vyúsťuje do odovzdania vedomosti/magického tajomstva hrdinke, ktoré jej umožní splniť nadprirodzenú (nesplniteľnú) úlohu:

¹⁶ Citovanú verziu rozprávky *Tri stromy* podal J. Rimavský. Žiadne ďalšie údaje nie sú uvedené.

„Ten chlapček, ako to počuv, s tým zlatým fúrikom tri razy okolo nej obehou, sadou pod praslicu a hovoriac: ‚Takto, Hanička, takto, takto! Takto, Hanička, takto, takto! Takto, Hanička, takto, takto!‘ učiu i naučiu ju zlatie nitky priať. Nato kädial' prišieu, tädial' odišieu a stena sama od sebä za ním sä zavrela.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 243 – 244)¹⁷

Špecifickou inováciou folklórneho motívu obiehanie a obchádzanie je akt obletenia konkrétneho miesta. Obletenie je rovnako druhom magického rozhraničovania priestoru – obletením nejakého miesta aktér totiž abstraktne stanoví nepriepustné hranice vymedzeného mikrokozmu, čím v danom priestore nastolí systém a poriadok (často sa prejavujúci v podobe odkliatia rozprávkového mikrosveta alebo vyslobodenia jeho súčastí). Takto vyčlenené hranice magicky chránia vnútornú bezpečnosť priestoru a bránia tiež negatívne modelovaným postavám (škodcom) prekročiť „posvätnú“ hranicu svetov:

„Tu vo veľkej svetlici na diamantovom tróne sedela jedna stará, staručičká kráľovná. [...] ‚Ačak si videl veľkô zakliato mesto a v ňom skamenetých ľudí? To dakedy všetko bolo moje, lebo ja som kráľovná tohto ostrova. Ale že som za mladi veľké hriechy páchala a napokon aj vlastného muža zabila, zakliat ma jeden veštec aj s celou mojou krajinou dovtedy, kým ma ty neprídeš vyslobodiť.‘ [...] ‚No, ber do ruky meč,‘ povie zas kráľovná, –

¹⁷ Pri citovanej verzii P. Dobšinský (1. zv., 2008, s. 242) uviedol poznámku: „Podal Pavol Michalovič a Pavol Dobšinský z Gemerskej; rozpráva Janko Kmeti tak, ako sa hovorí vo Veľkej Paludzi v Liptove.“ Žiadne ďalšie údaje nie sú uvedené.

„a o dvanástej mi odtnieš hlavu, a miesto krvi vyletia z môjho hrdla dva holuby, oblietnu jedným razom ostrov a celá moja krajina bude odkliata.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 28)¹⁸

„Pridze un do teho ľesa, šedne sebe pod jednu jedlicu i počal totu merindu jesc. Pridze gu ňemu miš: ‚Bracišku, bracišku, daľe mi z teho pokoštovac, bo ja taka hladna, co ja už hodzic ňehodna.‘ [...] I un jej rozpravjal, co un tu robi, že prišol hadbab vartovac. Ta ona mu hvári: ‚Lehňi ti, bracišku, na totu jedličku, ja tebe budzem na dobrej pomoci. Ja v noci pridzem tebe zobudzic, vtedi, ked ten medzvedz hodzi hadbab val’ac. [...] A jak už staňeš, ta šedneš na mňe i mi ten hadbab dvanac raz obl’ecime, ta hadbabu nič ňebudze.‘ [...] I un na ňu šednul i obl’eceli oňi dvanac raz toten hadbab. A hadbab bul pred medzvedzom zahraňeni.“

(Žeňuchová, 2014, s. 111)¹⁹

Krúženie s magickými predmetmi

V dostupných folklórnych naratívoch sa vyskytuje tiež fixovaný motív kruhového rozhraničovania priestoru s pomocou magických predmetov s mimoriadnym sakrálnym charakterom. Práve aspekt posvätnosti týchto predmetov – najčastejšie ide

¹⁸ Citovaná verzia rozprávky *Matej veľký kráľ a Uliana veľká kráľovná* pochádza od Š. M. Daxnera. Žiadne bližšie informácie nie sú uvedené.

¹⁹ Citovaná zmiešaná motivická verzia prítomná v rozprávkovom súpise S. Cambela pochádza z Ľubotína na východnom Slovensku. Rozprávačkou bola Etelka Stamberger z Ľubotína. Zápis naratívneho textu bol vyhotovený v jej rodičovskom dome v menovanej dedine v roku 1898.

o svätenú vodu, prípadne iné kresťanské liturgické symboly, napríklad kríž, modlitebnú knižku, v takýchto situáciách pomáha aj modlitba a i. – dodáva delimitačnému aktu vo folklóre nadprirodzený magický význam a posilňuje neprekonateľnosť takto vyčlenených hraníc rozprávkového sveta. V textoch folklórnej prózy magický akt rozhraničovania priestoru kruhovým pohybom so sakrálnymi predmetmi uskutočňuje výlučne pozitívny hrdina príbehu (zväčša po vypočutí dobrej rady múdreho pomocníka) na ochranu pred démonickou mocou, ktorá cez takúto sakrálnu hranicu nemôže preniknúť a zrealizovať svoj zlý úmysel:

„Na trecu noc už treba buť pujsc na cintir vartovac minara. Tak še radzil s panom fararom, že co ma zrobit, či ma na cintir pujsc vatovac? Farar mu poveda, že to ňebarz bezpečno, aľe žebi še obcirkľoval švecenu vodu a že tak obstoji v pokoju. [...] O dvanastej hodziňe prišli dva psi, hrebl'i, hrebl'i ten hrob, dze minar buť pochovani. [...] Rehtor to vidzel, a totu skuru vcahnuť ku sebe do cirkľu. Psi jak zahrebl'i hrob, hľedaju skuru... už ju v cirkľu mať rehtor. Psi brehaľ'i, aľe do cirkľu ku rehtorovi ňemohli vejsc.“

(Žeňuchová, 2014, s. 133)²⁰

„Kráľovič si stal k nemu a ten urobil kries [koleso, kolo, pozn. Ľ. G.] okolo nich a kľakol na kolená a modlil sa. I kráľovič tak urobiť musel. Lejavec prišiel veľký, ani z kupy by ich inak nebol mohol

²⁰ Citovaná verzia rozprávky bola zapísaná v roku 1904 v Gíraltovciach. Jej rozprávačom bol 76-ročný Andrej Maťaš z Gíraltoviec na východnom Slovensku.

oblievať, blýskalo sa krížom-krážom a hromy práskali okolo nich, ale sa kráľovič ani hnúť nesmel, bo sluha starcov kľáčal i jemu prikázal kľáčat'. Naveľa sa vyjasnilo a oni postávali hore, ale už bola noc.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 114)²¹

Kruhový pohyb vyčleňovania hranice s magickým dôsledkom sa však nevyužíval len na pasívnu ochranu hrdinov pred démonickou mocou, ktorá chcela hlavným aktérom ublížiť, ale mohol byť tiež použitý ako „posvätný“ prejav aktívneho boja hrdinu proti negatívne profilovaným postavám s cieľom spravodlivo ich potrestať či prinútiť ustúpiť od svojho zlého úmyslu:

„Keď chlapec maľ lepší rozum, spytuvať sa rodičou, že čo ždy plačú. Potom mu otec povedať, že je chlapec čertovi zapredaný. [...] Kaplán mu povedať, že mu on spomôže. Keď maľ dvanásť rokoľ, dať mu trich králoľ griedu a svetenu vodu a išou s ním nad peklo. A tam spravili koleso s tou griedou. Ten chlapec si stať do toho kolesa a začať kropiť svetenoľ vodu. A tý čertí kričali, že aby nesýpať oheň na ních, že čo žiada, že mu oňi daju.“

(Žeňuchová, 2014, s. 448)²²

²¹ Citovaná verzia rozprávky *O kráľovičovi*, čo si mladú hľadal pochádza z podania Pavla Dobšinského. Žiadne ďalšie údaje neuvádza.

²² Citovaná verzia bola zaznamenaná v roku 1903 v Oslanoch. Jej rozprávačkou bola asi 16-ročná Anna Gendiar, narodená v Pažiti, ktorá už niekoľko rokov slúžila v Oslanoch.

Vo viacerých verziách tohto rozprávkového typu alebo príbuzných typov čerti vyhovejú hlavnému hrdinovi aj bez toho, aby vyčlenil magický kruh. Niekedy totiž stačí len samotné použitie

Obmotávanie

Posledným typom magického pohybu, vďaka ktorému sa mení (fyzický či mocenský) stav aktérov deja, reprezentuje obmotávanie (ovíjanie) istého miesta alebo predmetu. Prípady, v ktorých by bolo možné demonštrovať aktívny pohyb postáv z miesta na miesto s cieľom magicky rozhraničiť priestor jeho obmotaním/obvitím, sú však vo folklórnej próze skôr zriedkavé. Navyše, podoba tohto aktu naznačuje oproti už menovaným magickým kruhovým pohybom istý sémantický posun.

Rozhraničenie priestoru obmotaním/obvinutím zväčša nesleduje cieľ vytvoriť nepriepustnú hranicu vlastného a cudzieho sveta, ale má tendenčný deklamačný charakter. Obmotaný priestor signalizuje naladenie, (psychický) stav aktérov sujetu, ktorý sa mení v závislosti od vývinu deja príbehu:

„Tu v meste máme len jednu studňu, z ktorej všetci pijeme, ale nám tá voda draho padne, lebo v jednej diere za mestom býva drak s dvanástimi hlavami, ktorému každý deň jednu paničku musia dať

sakrálnych symbolov, napríklad svätenej vody, stavby kostola pri/v pekle a i., aby hlavný hrdina proti reprezentantom zlej moci uspel. V Dobšinského súpise v tejto súvislosti sme zaznamenali verziu, v ktorej sa motív magického kruhového pohybu ako prejavu vyčlenenia bezpečného priestoru spája s obrazom stavby kostola v pekle na zahnanie čertov: „Do pekla ako prišiel, urobil okolo seba kráž s tou trojitou kriedou zakadil temianom a rozostavoval tie tehly. Náhle čerti temian zavoňali, hneď zhýkli sa okolo neho: ‚Klinko, čo tu chceš, čo tu kadíš?‘ ‚A veď vidíte, kostol staviam a kadím si, aby ste vopred znali, ako to bude, keď kňazia budú kadit' vám tu pod nos.‘ Čertom len tak kýchalo sa od temiana, nemohli to zdržať, nieto ešte dopustiť, aby im tam dakto kostol staval“ (Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 98).

zožrať, lebo ak by mu nedali, nikoho by na tú studňu nepustil a museli by sme od smädu pohynúť. Už z dom na dom podávali mešťania svoje dievčatá, a teraz je rad na kráľovej dcére. Zato rozkázal kráľ mesto čiernym súknom obtiahnuť, – ale aj to dal ohlásiť, že kto by sa taký našiel, ktorý by toho draka zabil, že mu tú svoju dcéru s pol kráľovstvom dá za ženu a po kráľovej smrti že dostane celú krajinu. [...] O mesiac sa dostal zase do toho mesta a teraz ho videl červeným súknom obtiahnutô. Obsadol na tom istom hostinci, kde predtým a spýtal sa, čo tam majú za novinu. ‚Dobrá novinu,‘ povie na to hostinský, ‚už sa za naše dcéry nemáme čoho báť, lebo kočiš kráľov zabil draka; práve teraz mu je zdávka a zajtra pôjde s kráľovou dcérou na sobáš.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 7, 9)²³

Obmotávanie či obvíjanie miesta, predmetu alebo časti tela vo folklórnej próze však najčastejšie slúži na funkčné obmedzenie škodcu alebo posilnenie hlavného hrdinu príbehu. Ide tu o veľmi zaujímavú ukážku folklórnej obraznosti (metafory a metonymie), ktorá pravdepodobne vychádza z tradičných rituálov ľudovej

²³ Citovaná zmiešaná verzia rozprávky *Zakliata hora* podaná A. H. Škultétyom bola skompilovaná z viacerých zdrojov, v poznámke sa odkazuje na Samuela Ormisa, Gustáva Reussa z Gemera, Eduarda Škultétyho z Novohradu, Aurela Kellnera a Daniela Bodického z Liptova a Štefanoviča zo Zvolena.

Motív čierneho súkna – symbolu smútku, trúchlenia a negatívnych emócií – a červeného súkna – symbolu svadby, zábavy, radosti a života – obmotaného okolo mesta či kráľovského zámku sa vo folklórnej próze vyskytuje veľmi intenzívne.

mágie. Obvinutím tela jedného z aktérov deja alebo obmotaním niektorej časti tela aktéra (najmä vlasov) okolo ruky jeho protivníka dochádza k zmene stavu celého tela (fyzickej či psychickej podoby) tohto aktéra. Obmotávať môže škodca, aby znehybnil (funkčne obmedzil) či zneškodnil hrdinu, alebo, naopak, hrdina s cieľom odkliať, poškodiť, zahnať, prípadne eliminovať moc svojho (démonického) nadprirodzeného protivníka:

„Vítazko sa usmial a dal povíť sa do toho povrázka. Keď ho povila, zrazu sa rozprel a povrázok na strapky potrhal. ‚Si mocný,‘ rečie matka; ‚ale čakaj, obkrútim ťa ešte touto tenuškou hodvábnou šnúrkou, či i tú potrháš.‘ I povila ho šnúrou hodvábnou. Rozpíeral sa Vítazko, ale čím viac rozpíeral sa, tým hlbšie do mäsa zarezávala sa mu tenunká šnúročka. Nemohol si pomôcť a ležal ako dieťa v povíťi. Tu pribehol drak, odťal mu hlavu, rozsekal telo na kusy a srdce z neho zavesil na povalu. Matka mŕtve telo zviazala do batoha.“

(Dobšinský, 3. zv., 2008, s. 137)²⁴

„Ledvaže ich poprekladal a aj sám miesto premenil, tu bosorka príde s mečom a rovno k posteliam. Okrútila vlasy okolo ruky a poodtínala hlavy všetkým dvanástim paničkám – nazdala sa, že to tým mládencom. Uradovaná, že má dvanásť duší, odišla spať.“

(Dobšinský, 1. zv., 2008, s. 66)²⁵

²⁴ Úryvok z rozprávky *O Vítazkovi* bol už v texte citovaný.

²⁵ Citovaná zmiešaná verzia rozprávky *Zlatá podkova, zlatô pero, zlatý vlas* odkazuje na viacerých pôvodcov: Samuela Reussa a Mikuláša Ferienčíka zo Zvolena; Ladislava Gustáva Gábera

Motívy magického kruhového pohybu v pamiatkach ústnej ľudovej slovesnosti

„Tak tedy synak, keď keeš ženu dostať z tých si jenu vyber. Tam budú tancovať, ty chyc jenu za vlasy, okruť si ích okolo ruky a ňepusť čerta. A tu máš prút a tým prútom hu tñi. Na šakovô sa bude obracať, na šakovje zvery, aľe hu nepusťi, pokiaľ ti neostaňe spiätky pannou.“

(Žeňuchová, 2014, s. 445)²⁶

Záver

V predkladanom článku sme z dostupných prameňov folklórnej prózy slovenskej proveniencie vyexcerpovali prípady, v ktorých sa vyskytuje motív špecifického kruhového pohybu ovplyvňujúceho dejové aktanty magickým spôsobom. Podmienkou magického charakteru kruhového pohybu aktantov je, že na základe takéhoto pohybu dochádza k transformácii priebehu doterajšieho deja príbehov, vrcholiacou zmenou fyzickej či mocenskej podstaty prítomných postáv. Vo folklórnych rozprávkach sú jeho následkom kozmogonické či magické zmeny, ktoré dej postupne posúvajú k záveru. Vďaka kruhovému pohybu v rôznych podobách – na základe textových prameňov sme poukázali na magické obchádzanie, obiehanie (obletenie), kruhové vyčlenenie hranice a obmotanie (ovíjanie) konkrétneho miesta alebo predmetu – sa v deji folklórnych naratívov magicky rozhraničuje priestor v sfére vplyvu dobrých alebo zlých síl, prípadne sa exponujú magické skutky či javy,

z Novohradu; Pavla Dobšinského z Gemera, *Zbierku važeckú a Jura Krmeského z Liptova*. Jej kompilátorom bol A. H. Škultéty.

²⁶ Citovaná rozprávka bola zaznamenaná v roku 1903 v Brehoch. Jej rozprávačom bol 62-ročný Mišo Úškrt z tejto dediny.

ktoré sú nutnou súčasťou tradičných predstáv nositeľov kultúrnych hodnôt prítomných v naratívnych textoch o svete a jeho funkciách.

Poukázali sme zároveň na skutočnosť, že kruhový pohyb je podstatnou súčasťou štruktúrnej výstavby folklórnych sujetov realizovaných v rade variantov v príbehových typoch. V textoch folklórnej prózy patrí motív kruhového pohybu k najvýznamnejším aktivitám postáv s magickými dôsledkami vôbec.

Literatúra

DOBŠINSKÝ, P. 2008. *Prostonárodné slovenské povesti.*

1. zv.

Dostupné na internete:

https://zlatyfond.sme.sk/dielo/585/Dobsinsky_Prostonarodne-slovenske-povesti-Prvy-zvazok

DOBŠINSKÝ, P. 2008. *Prostonárodné slovenské povesti.*

2. zv.

Dostupné na internete:

https://zlatyfond.sme.sk/dielo/531/Dobsinsky_Prostonarodne-slovenske-povesti-Druhy-zvazok

DOBŠINSKÝ, P. 2008. *Prostonárodné slovenské povesti.*

3. zv.

Dostupné na internete:

https://zlatyfond.sme.sk/dielo/389/Dobsinsky_Prostonarodne-slovenske-povesti-Treti-zvazok

GÁBOR, Ľ. 2015. Formy, prejavy a mytologické aspekty hraníc v ľudovej rozprávke. In *Slavica Slovaca*. Bratislava : Slovenský komitét slavistov, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, 2015, 50/2, s. 116 – 131.

GÁBOR, Ľ. 2016. Iniciácia vo folklórnych rozprávkach – rituálna fikcia a fiktívny rituál. In GÁBOR, Ľ. –

Motívy magického kruhového pohybu v pamiatkach ústnej ľudovej slovesnosti

ROŽAI, G.: *Tváre (ne)reality v literatúre*. Banská Bystrica : FF UMB, 2016, s. 182 – 195.

GENNEP, A. 1997. *Přechodové rituály. Systematické studium rituálů*. Praha : Nakladatelství Lidové noviny, 1997. 205 s. ISBN 80-7106-178-6.

MENCEJ, M. 2013. *Sem vso noč lutal v krogu. Simbolika krožnega gibanja v evropski tradicijski kulturi*. Ljubljana : SAZU, 2013. 232 s. ISBN 978-961-254-644-1.

POLÍVKA, J. (ed.). 1924. *Súpis slovenských rozprávok*. 2. zv. Martin : Matica slovenská, 1924. 496 s.

SLIVKA, M. 2004. Hranice v mentálnom chápaní stredovekého človeka. In *Archeologia historica*, 2004, roč. 29, s. 9 – 35.

ŠUTOR, L. et al. 2014. *Genóm slovenskej ľudovej čarodejnej rozprávky*. Košice : UPJŠ, 2014. 230 s. ISBN 978-80-8152-197-3.

ТОЛСТОЙ, Н. 1995. Граница. In *Славянские древности*. 1. zv. Москва : РАН, 1995, s. 537 – 540.

TŘEŠTÍK, D. 1988. Mír a dobrý rok. In *folia historica bohemica 12*. Praha : Ústav československých a světových dějin ČSAV, 1988, s. 23 – 45.

TŘEŠTÍK, D. 2003. *Mýty kmene Čechů. 7. – 10. století*. Praha : Lidové noviny, 2003. 291 s. ISBN 80-7106-646-X.

VERNANT, J.-P. 2004. *Hestia a Hermés*. Praha : OIKOYMENH, 2004. 224 s. ISBN 80-7298-093-9.

ŽEŇUCHOVÁ, K. 2014. *Zbierka ľudovej prózy Samuela Cambela. Prameň k výskumu rozprávačskej tradície na Slovensku*. Bratislava : Slavistický ústav Jána

Ľubomír Gábor

Stanislava SAV, 2014. 464 s. ISBN 978-80-89489-16-9.

Summary

Kľúčové slová

kruhový pohyb; mágia; folklórna próza; hranica

Keywords

circular movement; magic; folklore prose; boundary

Summary

The topic of this paper is the interpretation of the motive of circular movement around a particular space or object with magical consequences in selected sources of oral folk literature with the emphasis on magical folk tales of Slovak origin. The motive of a circular movement with a magical effect manifests itself in the folkloric narrative sources in the image of running/walking (flying) around a place or object, circular delimitation, and winding around a place or object. The particular effect achieved by this type of circular movement is directed towards a magical, supernormal stabilization (and destabilization) of the boundary of a fairy tale microcosm or a change in the state of figures in the plot in positive or negative sense.

Edita Jurčáková

Putovanie za poznáním alebo útek?

Literárne podoby migrácie v nemeckom romantizme

Romantizmus bol produktom spoločenských zmien, ktoré koncom 18. storočia a začiatkom 19. storočia zachvátili celú Európu. Dôležitou politickou udalosťou, ktorá ukázala význam týchto zmien – prechod od feudalizmu k vláde mešťanstva – sa stala Veľká francúzska revolúcia. „Nepokoj, ktorý postihol romantickú generáciu, vyplynul hlavne z uvedomenia si faktu, že revolučným zlomom vo Francúzsku sa skončila éra hlboko zakorenených sociálnych štruktúr, v ktorých dožívali ešte stredoveké predstavy o sociálnej hierarchii“ (Žitný, 1989, s. 7). Mladí nemeckí intelektuáli spočiatku s nadšením prijímali myšlienky revolúcie, neskôr po páde jakobínov sa stali stúpcami feudálne reštauratívnych názorov na rozdiel od romantikov v Anglicku (Byron, Shelley), Francúzsku (Hugo, Sandová), Rusku (Lermontov, Puškin) a Poľsku (Mickiewicz).

„Počátek romantického hnutí bývá někdy spojován s navázáním přátelství mezi Fr. Schlegelem a Novalisem, jež se datuje rokem 1792, jindy se za jeho podnět považuje Francouzská revoluce“ (Horyna, 2005, s. 19). Nemecký romantizmus bol protikladným literárnym hnutím. Prešiel rozličnými fázami a stupňami. Na jednej strane negatívne reagoval na expanzívnu francúzsku politiku, na druhej strane poskytoval priestor konzervatívnym silám pri neskoršej reakcii na výsledky revolúcie. To malo vplyv

na neskoršie smerovanie romantizmu. Stále viac sa u neho prejavovala „únikovosť“ (Žitný, 1989, s. 14). Provinčná zaostalosť rozdrobeného Nemecka a revolučné udalosti otriasli vierou v racionálny, harmonický vývin, ktorý hlásali osvietenci, vyvolali v predstaviteľoch nastupujúcej generácie skepsu voči reálnemu spoločenskému vývinu a prehĺbili ich sklony k úniku do sféry duchovného života. Romantici hľadali v umení možnosť dištancovania sa od sociálnych a spoločenských konfliktov vtedajšej doby. Umenie sa zmenilo na prostriedok sebauplatnenia individua a sebaidentifikácie vo vtedajšom svete, ktorý neposkytoval možnosti na realizáciu jedinca. Subjektivismus romantikov sa manifestoval v exaltovanom kulte citov a osobnosti, v náboženskom zahĺbení sa, v mysticizme, v túžbe po slobode a úniku od reality a spoločnosti. Základnými znakmi romantického umenia bola lyrickosť a muzikalita, nepokoj, hľadanie, únik od reality a spoločnosti a subjektívny zážitok. V dielach nachádzame obrazy nešťastných samotárov, vydedencov spoločnosti, ľudí, postihnutých démonickými a iracionálnymi túžbami, ktorí často utekajú pred skutočnosťou do neznámeho vysnívaného sveta.

Nemeckí romantici sa vyznačovali všeobecnou tendenciou oddeľovať umenie od skutočnosti. Milovali neurčitosť a nekonečnosť, pretože v nich videli slobodu, a inklinovali k zobrazovaniu diaľky a cesty za nedosiahnuteľnou, stále unikajúcou diaľkou. Jedným z obľúbených motívov sa stala hviezdna noc, cesta, po ktorej ide poštový voz a zvuk postilionovej trúby, znejúci do noci. Dokonca aj jeden z najreprezentatívnejších obrazov nemeckého romantizmu – olejomalba *Der Wanderer über dem*

Nebelmeer (1818) od Caspara Davida Friedricha – zobrazuje muža-pútnika v tmavozelenom kabáte s palicou, stojaceho na skalách chrbtom a pozorujúceho pred sebou krajinu v hmle. V nemeckom romantizme sa putovanie, cestovanie po svete stalo jedným z hlavných literárnych motívov. Vychádzali nielen správy z reálnych podniknutých ciest (J. von Eichendorff: *Tagebuch der Harzreise*, 1805; J. Kerner: *Die Reiseschatten*, 1811; F. H. von Hagen: *Briefe in die Heimat aus Deutschland, der Schweiz und Italien*, 1818; Ch. Brentano: *Rom, wie es in Wahrheit ist*, 1826), ale mnohí nemeckí romantici spracovali motív cesty v inej forme, nie ako správy z ciest, ale ako „integrálnu súčasť románov a noviel“ (Ueding, 1987, s. 787). Cestopisná literatúra u romantikov prechádza do románov a poviedok a stáva sa subjektívnejšou (Lauer, 2011, s. 26).

Životné šťastie romantických hrdinov nespočívalo v dosiahnutí cieľa cesty, ale v ustavičnom hľadaní – a to je nová dimenzia, ktorú pripísali myšlienke cestovania (porovn. Brenner, 1990). Osobitosťami romantického ponímania cesty a putovania sa zaoberal Manfred Link a charakterizoval ho ako „afinitu k bezcieľnému vandrovaniu, ktoré sa chápe nie ako médium pohybu vpred, ale ako vlastná forma bytia“ (Link, 1963, s. 99). Pikulik podobne ako Link opísal základné znaky romantického putovania. Poukázal na literárny význam cestovania a vandrovania pre romantikov, ktoré vníma ako literárny motív a súčasne novú formu zážitku a správania sa. Na základe koncepcie jeho sociálne-historicky orientovanej štúdie chápe romantické putovanie ako „protireakciu“ na formu cestovania v osvietenstve. V romantickom putovaní sa

dokumentuje nový postoj k subjektu a ku skutočnosti života. Je výrazom „nonkonformity“ a slobody jednotlivca (porovn. Pikulik, 1979, s. 391 – 397).

Literárny romantický hrdina zažíva počas putovania svet, ktorý je protikladom k racionálnemu meštianskemu svetu. Tento protikladný obraz sa manifestuje aj v novom ponímaní prírody. Migrujúci romantický hrdina je akýmsi médiom, ktoré sa snaží pochopiť vzťah medzi človekom a prírodou tým, že cez ňu putuje a „ponára“ sa do nej. Celou cestou ho sprevádza pocit slobody, neviazanosti a spätosti s prírodou.

Jedným z prvých diel nemeckého romantizmu, ktorého dejovú líniu tvorí putovanie hlavného hrdinu, je nedokončený výchovný román Ludwiga Tiecka *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte* (*Putovanie Franza Sternbalda. Staronemecký príbeh*) z roku 1798, ktorý čerpá z umeleckého života, a vznikol pod vplyvom Goetheho románu *Wilhelm Meister Lehrjahre* (*Učňovské roky Wilhelma Meistera*). Je to príbeh o mladom romantickom umelcovi s množstvom autentických postáv (Dürer), ktorý sa odohráva vo svete umenia v 16. storočí. Na začiatku románu sa hlavný hrdina lúči s rodným mestom, putuje po Európe, maluje, kreslí a cnie sa mu za jeho milovanou Máriou, ktorú nakoniec stretne v Ríme. Tieck však neopisuje vlastné prípravy na cestu, ale iba Franzove cestovateľské sny a smútok pri jeho lúčení. Ako keby stál na prahu medzi dvoma dialkami – medzi vzrušujúcimi, neznámymi budúcimi zážitkami a minulosťou, do ktorej sa nemôže vrátiť. Jürgen Schmitt nazval Franza Sternbalda prvým románovým hrdinom, ktorého život je poetický, pozostáva

z minulosti a budúcnosti, z tušenia a spomienky (Schmitt, 1990, s. 136).

V roku 1520 sa Franz vydá na veľkú cestu z Norimbergu, „aby si v cudzine rozšíril poznatky a po namáhavom putovaní sa vrátil domov ako skutočný majster v maliarstve“¹ (Tieck, 1994, s. 12 – 13). Na matkinu otázku, čo ho ťahá preč z domova, odpovie: „Tak dlho som čakal na príležitosť cestovať, teraz prišla a nemôžem ju znova pustiť z rúk“ (Tieck, 1994, s. 53). Jeho cesta, počas ktorej stretáva a spoznáva mnoho nových ľudí, predovšetkým umelcov, trvá rok a pol. Franz necestuje podľa plánu, ale iba jednoducho do diaľav, aby si vychutnal to, čo zažije:

„Cestovanie, povedal si sám pre seba, je nádherný stav, táto sloboda prírody, táto čulosť všetkých bytostí, čisté široké nebo a ľudský duch, ktorý to všetko dokáže zhrnúť: – ó, šťastný je ten, kto skoro opustí tesnú domovinu, aby ako vták skúsil svoje krídla a zaknísal sa na neznámych, krajsích konároch.“

(Tieck, 1994, s. 28)

Tieto slová hlavného hrdinu súčasne ukazujú, aká dôležitá je pre neho príroda.

Prvou Franzovou zastávkou na jeho ceste je neznáme mesto (Franzovo rodisko), kde stretáva fabrikanta Zeunera – nie veľkého priaznivca umenia. Potom putuje do svojho rodiska. Tu sa dozvie, že jeho rodičia nie sú jeho biologickými rodičmi, a spoznáva Máriu, do ktorej sa zaľúbi, avšak stráca ju z očí. Jeho ďalšie putovanie je hľadaním jeho skutočných rodičov a stratenej Márie. Sternbald navštívi mestá Leyden,

¹ Preklad E. Jurčáková.

Flámsko, Alsasko, Štrasburg a Antverpy. Potom jeho cesta stráca „geografickú konkrétnosť“ (Stockinger, Scherer, 2011, s. 525). Medzi mestami Štrasburg a Florencia sa nespomína žiadna konkrétna zastávka hlavného hrdinu. Franza sprevádza túžba navštíviť Taliansko:

„Nie, nechcem tomu uveriť, pevnou vôľou chcem preniknúť do oblasti umenia; veď cítim, ako je moje srdce zapálené pre šľachetné a krásne veci, je to teda moja oblasť, moje vlastníctvo, môžem v tom vládnuť a cítiť sa ako doma.“

(Tieck, 1994, s. 202)

Na otázku jednej zo žien, ktoré spoznáva počas svojho putovania, či musí ísť do Talianska, odpovedá: „*Chcem a musím ísť tam*“ (Tieck, 1994, s. 64). Ako obdivovateľ umenia tam chce vidieť diela veľkých majstrov. Navštívi Florenciu a nakoniec Rím. V tomto meste opäť stretáva Máriu. Podľa pôvodného plánu sa mal Franz vrátiť do Norimbergu. Dôvodom, prečo k tomu nedôjde, nie je skutočnosť, že román ostal nedokončený, ale skôr skúsenosť hlavného hrdinu, hlavne z Talianska, a prežívanie pocitu slobody, ktoré mu bránili vrátiť sa do obmedzených pomerov stredovekého Norimbergu. Pravým cieľom, ktorý určoval Franzove putovanie, bola nespútanosť vlastného putovania (porovn. Bahr, 2006, s. 287).

Opustenie mesta, túžba po slobode, ktorú mu sľubovala príroda a lákala na cesty aj samotného Tiecka, je v románe poznačená túžbou po vzdialenej milenke, za ktorou putuje Sternbald. Stretáva sa však s ňou iba na okamih. Svoje rozporuplné pocity po jednom zo stretnutí vyjadril takto:

„Nemohol sa spamätat', nič si neprial, a preda túžil po najpodivnejších udalostiach, hľadel na svoju budúcnosť ako na nádherné kvetinové pole, a preda ho nepotešila žiadna udalosť, nebol spokojný s ničím, čo mohlo prísť, a preda sa cítil celý blažený.“

(Tieck, 1994, s. 745)

„Svobodu, ktorou zde Tieck zachytil, charakterizuje kolísavé šťastie, pro než jsou nezbytná příležitostná setkání s milenkou, které by však rozbilo jak konečné spojení s ní, tak její úplná ztráta. Nemá konkrétní obsah, touha, v níž se projevuje, nemá konkrétní cíl. Proto v Tieckově vývojovém románu již nedochází k vývoji. Čas je v něm zrušen, útek ze společnosti zvěčněn“ (Bahr, 2006, s. 287). Základná schéma výchovného a vzdelávacieho románu – hlavná postava s bohatým vnútorným životom počas svojej dlhej cesty alebo putovania je konfrontovaná s rôznymi zážitkami a poznatkami – je v tomto diele síce zachovaná, získané skúsenosti a dojmy však neovplyvnia vnútorný vývoj hrdinu, Franz ostáva tak ako na začiatku príbehu nerozhodným „náladovým“ rojkom. Jeho cesta za poznaním ho očividne konfrontuje s jeho vlastnou minulosťou a pôvodom. Tieck kladie v románe dôraz aj na problematiku umeleckého vývinu. Putovanie, ktoré začalo z radosti a túžby po cestovaní a inom živote, nakoniec slúžilo na rozvoj jeho umeleckej osobnosti. „Sternbaldovy poutě jsou stálé útky, je to trvalé hledání v reji masek; to jsou alegorie rozličných názorů“ (Kundera, 2004, s. 15).

Román *Heinrich von Ofterdingen* (*Heinrich z Ofterdingenu*²) od Novalisa (vl. menom Friedrich von Hardenberg) je tak ako Tieckov román nedokončeným dielom. Bol vydaný v roku 1802 a pozostáva z dvoch častí. Prvá časť pod názvom *Die Erfüllung* (*Splnenie*) je kompletná, z druhej časti *Die Erwartung* (*Očakávanie*) stihol Novalis napísať iba prvú kapitolu. Hlavným hrdinom románu je potulný stredoveký spevák (*Minnesänger*) Heinrich, ktorý nachádza zmysel života v hľadaní „modrej kvetiny“, o ktorej mu rozprával neznámy cudzinec:

„Daleko odo mňa je akákoľvek hrabivosť. Ale tú modrú kvetinu túžim opäť vidieť. Tanie mi neprestajne v myslí. A nemôžem o ničom inom blúzniť a na nič iné myslieť. Ešte nikdy mi nebolo tak zvláštne okolo srdca. Mám pocit, akoby som bol predtým sníval alebo v driemotách zablúdil do nejakého iného sveta.“

(Novalis, 1973, s. 11)

Heinrich pri hľadaní modrej kvetiny objavuje nielen okolitý svet, ale aj sám seba. Román opisuje jeho cestu životom a postupné dozrievanie na básnika, ktoré v diele nadobúda formu „rojčivej cesty do vnútra“ hlavného hrdinu.

Henrich, syn remeselníka z Eisenachu sa vydá na matkin popud v spoločnosti kupcov za starým otcom do Augsburgu. Cestou získava rôzne skúsenosti: na zámku sa dozvedá o rytierstve, vojnách a križiackych výpravách, v dedinskom hostinci stretáva baníka, ktorý mu priblíži baníctvo a tajomstvá podzemného sveta,

² V slovenskom preklade vyšiel román pod názvom *Modrá kvetina* (1973).

v jaskyni sa zoznami s pustovníkom, ktorý mu porozpráva o dejinách. Nakoniec sa v dome starého otca stretne s básnikom Klingsohrom a zasnúbi sa s jeho dcérou Mathildou. Klingsohr mu ukáže svet poézie. Henrich vo svojom nadšení pre poéziu objavuje moc slova a nadobúda poznanie, že spoznať a opísať svet nemožno pomocou zmyslov, ale iba hlbokým ponorením sa do svojho vnútra a nadviazaním spojenia s naším „skutočným ja“. Po smrti Mathildy vedie jeho cesta k pustovníkovi a lekárovi Silvestrovi, ktorý mu porozpráva a jazyku prírody v kvetoch, rastlinách a o zlatom veku. Tu sa román končí. Pokračovanie románu prekazila Novalisova náhla smrť.

Ústredný motív románu a súčasne symbol romantickej poézie – modrá kvetina – sa stáva pre Heinricha symbolom putovania, symbolom všetkého, za čím sa vyplatí ísť, symbolom všetkého krásneho, čo človek hľadá, ale nenachádza. Vyjadruje neskutočné, nereálne, pominuteľné, predmet neustáleho hľadania. Sen o modrej kvetine sugeruje cestu a vzdialené krajiny a tým prenáša hrdinu do iného nereálneho sveta. Celým románom sa tiahne motív cesty a putovania. Na začiatku románu podniká hlavný hrdina cestu do Augsburgu a v závere prichádza ako pútnik do blízkosti tohto mesta:

„Medzitým sa už dostal do hôr a dúfal, že čoskoro dôjde do cieľa svojej cesty. Dúfal? Už vôbec nedúfal. Strašný strach a potom suchý mráz najľahostajnejšieho zúfalstva ho poháňali do divej krásy hôr. Úmorná chôdza v ňom upokojila duševnú rozorvanosť. Bol u statý, ale pokojný.“

(Novalis, 1973, s. 157)

Z poznámok, ktoré autor zanechal, vyplýva, že hlavný hrdina jeho románu mal v druhom diele prejsť ďalšími skúsenosťami (osobným utrpením, kresťanskou krajinou smrti, antickou kultúrnou oblasťou, Orientom atď.).

Hlavný hrdina novely Josepha von Eichendorffa *Aus dem Leben eines Taugenichts* (*Zo života naničhodníka*) z roku 1826 odchádza na „rozkaz“ otca do sveta, pretože ten sa už nedokáže prizerať, ako jeho syn polihuje v posteli namiesto toho, aby mu pomáhal a pracoval:³

„Ty naničhodník! Zase sa vyhrievaš a vystieraš, akoby si bol neviem ako unavený. Natáhuješ si kosti a mňa necháš pracovať samého [...]. Už ťa nemôžem dlhšie kŕmiť. Jar je pred dvermi, vyber sa aj ty raz do sveta a sám si zarábaj na chlieb.“

(Eichendorff, 1967, s. 7)

Zdá sa, že hlavný hrdina si neuvedomuje vážnosť tohto kroku. Vyberie sa do sveta, ale vlastne iba z nudy a tiež preto, lebo mu predtým napadlo, že by sa mu cestovanie celkom páčilo:

„Nuž keď som naničhodník, dobre, pôjdem teda do sveta a skúsím šťastie. A vlastne mi to bolo celkom po chuti, pretože nedávno aj mne samému zišlo na um vydať sa do sveta.“

(Eichendorff, 1967, s. 7)

Potajme sa tešil, keď videl starých známych a kamarátov zberať sa do práce ako každý deň a orať, zatiaľ čo on sa poberá do sveta. Vytiahol husle,

³ V slovenskom preklade vyšla novela pod názvom *Denník tuláka* (1967).

vyhrával si a vyspevoval a v duši sa mu „*rozhostila večná nedel'a*“ (Eichendorff, 1967, s. 8). Hrdina ešte nepozná svet a nemá o ňom žiadnu predstavu. Zdá sa, že ho ani nezaujíma, aké skúsenosti a nebezpečenstvá na neho vo svete striehnu. Na začiatku svojej cesty sa necháva viesť iba svojimi pocitmi, raduje sa zo svojej slobody, hoci na chvíľu zaváha nad svojím rozhodnutím a zaspomína si na svoj domov:

„Ostýchal som sa nahlas kričať, ale v duši som výskal [...], poznove mi zišla na um moja dedina, otec a náš mlyn, ako tam bolo príjemne chladno pri tónistom jazere, a teraz je všetko d'aleko, d'aleko preč. Bolo mi prapodivne okolo srdca, ani čo by mi prichodilo zaraz sa vrátiť späť.“

(Eichendorff, 1967, s. 9)

Nerobí si však starosti s problémami, ktoré sa môžu počas cesty objaviť, užíva si svoje putovanie a život a predpokladá, že síce po dlhom putovaní, avšak spokojný dorazí do cieľa. Tento naivný prístup ho sprevádza celým jeho putovaním.

Cesta ho fascinuje. Na začiatku cesty vedľa neho zastane koč, v ktorom sa vezú dve vznešené dámy. Na ich otázku, kam ide, smelo odpovie, že do Viedne, hoci vlastne nemá žiadny konkrétny plán cesty. Spolu s dámami sa odvezie do Viedne. Tam pracuje ako záhradník a zalúbi sa. Domnieva sa, že jeho láska je beznádejná. Znovu zacíti túžbu putovať do sveta:

„... po dlhom čase som sa zase raz zahľadel d'aleko do šireho kraja [...]. Nevieam, ako to prišlo – ale znenazdania schytila ma zase moja niekdajšia túžba cestovať: stará nostalgia i radosť i veľké očakávanie. [...] podivne mi bolo, tak smutno

a jednako tak náramne veselo, ako vtáčaťu, čo uletelo z kliecky.“

(Eichendorff, 1967, s. 29)

V neznámom svete iba občas pocíti samotu a neistotu: „*Pomyslel som si, že takto svieti mesiac aj na mlyn môjho otca [...] – A tu sa mi zrazu zdal svet tak ukrutne šíry a veľký a ja v ňom taký opustený, že sa mi z hĺbky srdca tislí slzy do očí“* (Eichendorff, 1967, s. 37).

Hrdina putuje ďalej a nemyslí na to, že vôbec nepozná správnu cestu. Jeho putovanie pozostáva z množstva náhod a spontánnych rozhodnutí. Hrdina sa rozhodol ísť do Talianska a tešil sa na novú etapu cesty: „*Idem, do Talianska, do Talianska“* (Eichendorff, 1967, s. 31), kričal od samej radosti a rozbehol sa po ceste, ktorú mal práve pod nohami, nemysliac na ostatné, avšak na chvíľu zapochybuje o uskutočniteľnosti svojej cesty. Ale obavy z výsmechu ho odradili vzdať sa cieľa: „*Čo teraz? Otočiť sa a vrátiť sa do mojej dediny? To by ľudia prstom ukazovali na mňa a chlapčická by poskakovali popri mne: A vitajte na tisíckrát, už ste prišli zo sveta?“* (Eichendorff, 1967, s. 31).

Nejaký čas žije na tajomnom zámku. Keď dostane list z Viedne od ženy, do ktorej sa zamiloval, rozhodne sa odísť zo zámku. Prichádza do Ríma a teší sa, že vidí mesto, o ktorom počul v detstve rôzne príbehy. Uvedomuje si, že nevie, kam má v tomto neznámom meste ísť, nemá plán a predstavu, je sám a neovláda tunajší jazyk. Ani to v ňom nevyvoláva obavy alebo paniku, ale čerpá zo svojho optimizmu a dá veciam „volný priebeh“. Na konci sa v dôsledku šťastných náhod znova všetko obráti na dobré. Zoznami sa s maliarmi a študentmi a na lodi sa vráti na zámok do

Viedne. Nachádza tu svoju lásku a po dlhom blúdení šťastne ukončí svoje putovanie do neznáma.

Eichendorff neopisuje v diele topografickú realitu, ale zahŕňa skutočnosť, či už sú to krajiny, alebo mestá, do romantického nádychu. To vidieť napr. pri opisoch mesta Rím:

„Cestou som sa dozvedel, že som od Ríma vzdialený iba niekoľko míľ. Priam som sa zľakol od radosti. Pretože som počul o nádhernom Ríme už doma ako dieťa veľa skvelých rozprávok, predstavoval som si ho, keď som v nedeľné popoludnie vylihoval v tráve pred mlynom, s čudnými horami a priepasťami pri belasom mori a zlatými bránami a vysokými, ligotavými vežami, na ktorých spievali anjeli v zlatých šatách [...]. More sa jagalo v diaľave, nedozerné nebo sa blýskalo a žiarilo nespočetnými hviezdami, pod tým sa rozprestieralo sväté mesto, z ktorého som rozoznal iba akési dlhé závoje hmly, ležalo na tichej zemi ako spiaci lev a vedľa stáli vrchy ako tmaví obri, ktorí ho strážili.“

(Eichendorff, 1967, s. 64)

Toto ambivalentné stvárnenie pôsobí nielen prítlačivo, ale zodpovedá aj predstavám romantikov o Taliansku, ktoré bolo pre nich nielen symbolom antickej kultúry, ale aj ideálom vidieckej idyly, a vysoko si ho cenili – podobne ako hrady a ruiny na nemeckom Rýne (Brenner, 1990, s. 330).

Hrdina Eichendorffovho diela nájde na svojej ceste ďaleko od domova šťastie. Počas cesty zažije mnohé dobrodružstvá a spoznáva nových ľudí. Postupne dozreje, stáva sa opatrnejším a rozvážnejším, ale stále je presvedčený, že mu osud vždy ukáže správnu cestu a nemusí si robiť starosti o budúcnosť,

pretože hoci si dopredu nič neplánuje, uberá sa jeho cesta pozitívnym smerom a v závere nachádza šťastie v láske a živote. Súčasne si zachováva svoj životný optimizmus. Jeho cesta je „cestou dozrievania ľahkovážneho, bláznivého človeka“ (Glatz, 2011, s. 56).

Sauermeister (1986) sa domnieva, že Eichendorff opisom cesty paroduje triviálne správanie cestujúcich a ironizuje vtedajšie typické cestovateľské zážitky. Zatiaľ čo na hlavných cestách bolo možné pozorovať prvé náznaky masového turizmu, Eichendorffov literárny cestovateľ sleduje svoju vlastnú cestu a podľa romantického svetonázoru podniká cestu do utopického sveta, získa základné skúsenosti a oslobodzuje sa od prostredia malého dedinského sveta. Toto dielo súčasne ukazuje Eichendorffove vnímanie slobody. Na rozdiel od filistrov, ktorých ich povolanie a rodina zväzujú s určitým miestom, v novele o chudobnom synovi mlynára sa hrdinovi otvára celý svet. Nenútený životný štýl, ktorý autor situoval na grófsky zámok pri Viedni, umožnil hlavnému hrdinovi, aby pracoval najprv ako záhradník a neskôr ako vyberač daní bez toho, aby sa stal filistrom. Rámec tohto neopustí ani počas cesty do Talianska. Ako svadobný dar mu pripadne zámoček, hoci jeho milou nie je nakoniec grófska dcéra, ale iba neurodzená žena. Tým je do budúca zaistený pred filistrovstvom (porovn. Bark, 2006, s. 310).

Pre Eichendorffa, ktorý pracoval v štátnej službe a svedomito si plnil povinnosti ako úradník, bol útek z meštianskeho sveta utópiou, ktorá sa dá uskutočniť iba v literatúre. Hrdina jeho diela predstavuje ideálny typ nespútaného pútnika, ktorý sa bez väčšej námahy dokáže vzdať svojho domova, aby nazbieral v cudzine nové skúsenosti, a ktorého to neustále ťahá do sveta.

Vyznačuje sa vnútorným nepokojom a túžbou po cestovaní a je protipólom k Eichendorffovým súčasníkom, ktorí sa prispôbovali meštianskej spoločnosti (Sautermeister, 1986, s. 290).

Na rozdiel od prechádzajúcich diel, ktorých dejová línia sa začína odchodom hlavného hrdinu na cestu, je východiskom „faustovskej“ novely *Peter Schlemils wundersame Geschichte (Podivuhodný príbeh Petra Schlemihla)* od Adalberta Chamissa z roku 1814 príchod protagonistu do Flensburgu po ďalekej a namáhavej ceste. Peter sa ubytuje v meste a navštívi spoločnosť bohatého pána Johna. Tu stretne tajomného muža, ktorý ho požiadal, aby mu predal svoj tieň. Peter prijal ponuku a vymenil svoj tieň za čarovný mešec, ktorý mu poskytol neobmedzené bohatstvo, spolu s ním však stratil priateľov, radosť, šťastie a lásku. Pre jeho odlišnosť sa mu ľudia začali vyhýbať a pohrdáť ním. Bez tieňa bol odsúdený na samotu. Navždy sa tak vyradil z ľudskej spoločnosti, bol nútený blúdiť sám v pološere, vyhýbať sa slnku a svetlu. Postupne si uvedomil svoju chybu a skutočnosť, že musí utekať pred ľudskou spoločnosťou.

Radost' z návratu: „*Po šťastnej ceste morom, ktorá ma však zmorila, došli sme konečne do prístavu*“ (Chamisso, 1959, s. 7) vystrieda pocit hrozby úteku: „*Chápal som veľmi dobre, že nesmiem dlho zostávať na mieste, kde ma už videli bez tône [tieňa]*“ (Chamisso, 1959, s. 26). Každé odhalenie bolo pre neho signálom na útek:

„*Vtom sa vynoril za nami spoza mračien mesiac – a ona videla pred sebou dopadať iba svoju tónu [...], preletel som ako šíp medzi zdesenými hosťami,*

dobehol k bráne, skočil do prvého voza, ktorý tam stál a vrátil som sa do mesta.“

(Chamisso, 1959, s. 27)

Strata tieňa ho pripraví aj o obdiv a lásku Fanny a Miny. Opúšťa spoločnosť a uteká z mesta. Útek a neustále migrovanie sú „reflexívnou odpoveďou jeho duše“ na zlú situáciu hlavného hrdinu (Glatz, 2011, s. 62). Jeho cesta nemá konkrétny cieľ:

„Doviedol mi koňa. Privinul som ho ešte raz nariekajúceho k svojim prsiam, vyšvihol som sa do sedla a pod rúškom noci som sa vzd'aloval od hrobu môjho života, nestarajúc sa, kadiaľ ide môj kôň; lebo nemal som už na zemi nijaký cieľ pred sebou, nijaké želanie, nijakú nádej.“

(Chamisso, 1959, s. 61 – 62)

Peter pochopil, že muž, ktorý od neho žiadal tieň, je diabol. Ten ho opäť vyhľadal a výmenou za tieň žiadal jeho dušu. Peter po krátkom váhaní odmietne ponuku a vyhodí čarovný mešec do priepasti. Po tomto čine sa síce cíti lepšie, ale nevie, ako ďalej. Jedinou záchranou je pre neho útek. Nemyslí už na minulosť, prijíma svoj osud a svoju cestu považuje za novú etapu života:

„... rozhodol som sa ísť peši bočnou cestou, ktorá viedla pod úpäťm zalesneného pohoria, a odovzdal som sa osudu, aby sa so mnou stalo, čo bolo určené. Nepozeral som sa nazad [...]. Uvažoval som o svojom novom postavení, ktoré som mal vo svete zaujať: môj odev bol veľmi jednoduchý. Mal som na sebe starú čiernu kurtku, ktorú som nosieval už v Berlíne a ktorú som si obliekol, ani neviem prečo, na túto cestu. Okrem toho som mal na hlave

cestovnú čiapku a na nohách staré čižmy. Vstal som, odrezal si hneď na mieste hrčovitú bakuľu na pamiatku a hneď som sa dal na cestu.“

(Chamisso, 1959, s. 70)

Ked' sa mu staré čižmy rozpadnú, za posledné peniaze si kúpi nové. Zistí, že sú to sedemmil'ové čižmy, ktorými môže prekračovať kontinenty a migrovať po celom svete. Tým môže skryť svoju „beztieňovú“ podobu, pretože „tieň sa viaže na určitý konkrétny priestor“ (Schmitt, 1994, s. 125). Uvedomí si, že jeho jedinou záchranou je pripútať sa k prírode:

„Padol som zbožne na kolená a prelieval som slzy vďaka – moja budúcnosť sa naraz jasne zjavila predomnou. Pre staré hriechy vytvorený⁴ z ľudskej spoločnosti, bol som odkázaný na prírodu, ktorú som mal vždy rád, zem sa mi stala bohatou záhradou. Štúdium usmerňovateľom a silou môjho života, veda cieľom.“

(Chamisso, 1959, s. 74)

Schlemihlove putovanie pomocou čarovných čižiem nadobúda rozprávkový akcent, avšak myšlienkam a emóciám, ktoré ho ťažia, nemôže ujsť, prenasledujú ho každý deň a všade. Akceptuje svoj osud, žije síce naďalej osamelo, ale nachádza uspokojenie vo svojej bádateľskej práci. Putovanie od jedného miesta k druhému mu prináša radosť: „*Chodil som hore-dole po zemeguli a meral raz výšku hôr, raz teplotu ich prameňov a teplotu vzduchu, potom som zas*

⁴ V preklade z roku 1959 je použité slovo „vytvorený“, ktoré však nezodpovedá nemeckému „ausgewiesen“, vzhľadom na kontext by bolo vhodnejšie použiť slovo „vylúčený“ (zo spoločnosti).

pozoroval zvieratá a skúmal rastliny; ponáhlal som sa od rovníka k točni [k pólu] z jedného sveta do druhého, porovnával som získané poznatky“ (Chamisso, 1959, s. 77). Ľudskú spoločnosť mu nahrádza verný pes: „Šťastie, ktorého som nemal, mi nahrádzali nikotiany [fajky], a ľudskú spoločnosť a príchylnosť oddanosť verného pudlíka, ktorý strážil moju jaskyňu v Thebaide; keď som sa vracal k nemu s novými pokladmi, radostne na mňa vyskakoval, a tak vo mne vyvolal celkom ľudský pocit, že nie som na zemi sám“ (Chamisso, 1959, s. 78). Perspektíva vedca a bádateľa otvára Schlemihlovi nové horizonty: nový zmysluplne naplnený život pre pokrok doby (Walach, 1988, s. 243).

Chamissovo dielo je kombináciou realistických a fantastických prvkov. Príbeh však neopúšťa pôdu reality. Asimiluje nadprirodzené a tajomné javy, pôsobenie čerta a črty rozprávky (čarovný mešec, zázračné vtáčie hniezdo, čiapka, ktorá robí jeho majiteľa neviditeľným, sedemmil'ové čižmy) a nenarúša sféru všedného života, v nej sa stane „neobyčajná udalosť“ so všetkými konzekvenciami. Preto nie je „podivuhodný príbeh“ Petra Schlemihla rozprávkou, ale novelou s rozprávkovým nádychom.

Tento fantastický príbeh obsahuje množstvo autobiografických prvkov. Chamisso bol francúzsky šľachtic, ktorého rodina pred revolúciou v roku 1789 utiekla do Nemecka. Tu však prežíval ťažkosti emigrantského života. Cítil sa vyčlenený zo spoločnosti, stretával sa pohrdaním a netoleranciou, pretože bol prisťahovalec a migrant. Neskôr sa viackrát ocitol pred voľbou, či sa má vrátiť do rodného Francúzska, kde bola neistá politická a spoločenská situácia, alebo ostať v Nemecku, kde sa cítil ako cudzinec (porovn. Feudel, 1971). Zostal však v Nemecku a tak ako hlavný hrdina

jeho diela našiel uspokojenie v bádateľskej práci a venoval sa geologickému, botanickému a zoológickému výskumu. Okrem toho Chamisso podnikol trojročnú cestu okolo sveta na lodi Rjurik s ruskou výskumnou expedíciou a svoje zážitky z tejto cesty opísal v diele *Reise um die Welt (Cesta okolo sveta)*, ktoré vyšlo v roku 1836.

Záver

Z literárnych textov nemeckého romantizmu sa dá vyčítať nový ideál cestovania: namiesto plánovania a orientovania sa na cieľ cesty nastupuje improvizácia. Romantickému hrdinovi určujú smer cesty náhody a je ochotný smer cesty kedykoľvek zmeniť. Bezcieľne neplánované migrovanie má však svoje sociálne komponenty. Hrdina si vytvára sieť vzťahov, riadených náhodou, čo ruší izoláciu jednotlivca od spoločnosti a otvára mu nový pohľad na svet a nový životný pocit, ktorý sa konkretizuje v hľadaní zasľúbenej, ale nikdy nedosiahnutej diaľky. Životné šťastie romantických hrdinov nespočíva v dosiahnutí cieľa, ale v ustavičnom hľadaní, čo predstavuje novú formu cesty. Odchod z domova a migrácia odráža rôzne pocity literárnych hrdinov – túžbu po slobode, útek zo stiesňujúcej spoločnosti, vylúčenie zo spoločnosti, túžbu po ďalekých krajinách a súčasne strach z cudzieho, neznámeho sveta. Romantici často sentimentalizujú väzby na domovinu a vlasť a usilujú sa vyzdvihnúť dobrodružný charakter cesty. Franz Sternbald podnikol cestu, aby rozvinul svoju umeleckú schopnosť a rozšíril si svoje poznatky. Aj keď pozná zámer svojej cesty, nemá jej presný plán. Necháva sa viesť náhodami, ktoré mu putovanie ponúkne. V závere nachádza svoju milovanú Máriu, ktorú spoznal počas

cesty a stratil z očí. Heinrich von Ofterdingen odchádza do sveta hnaný vlastnou túžbou nájsť modrú kvetinu. Počas cesty spoznáva mnoho ľudí, získava nové poznatky o svete a po smrti milovanej ženy sa vracia domov ako pútnik. Hrdinu Eichendorffovej novely vyženie do sveta jeho otec. Hrdinovi Eichendorffovho diela chýba na začiatku akákoľvek vážnosť k životu. Odchádza z domu nie s cieľom získať skúsenosti a poznatky, ale bezcieľne, bezmyšlienkovite a bezstarostne. Napriek tomu je jeho cesta úspešná vďaka šťastným náhodám. Naučí sa pracovať a získava existenčné skúsenosti, ktoré by doma nikdy nenadobudol. Schlemihla vyhnala do sveta strata, resp. „predaj“ vlastného tieňa po náhodnom stretnutí so záhadným mužom a následný pocit samoty po jeho vylúčení zo spoločnosti. Ani jeho cesta nemá konkrétny plán, je to neustály útek pred ľuďmi a odhalením skutočnosti, že nemá vlastný tieň. Napriek tomu nachádza uspokojenie v tvorivej činnosti, ale už nikdy sa mu nepodarí integrovať do ľudskej spoločnosti a putovaním po svete nedokáže úplne uniknúť myšlienkam a emóciám, ktoré ho ťažili a prenasledovali.

Vnútoraná protikladnosť týchto romantických hrdinov spočíva v napätí medzi snovým svetom a skutočnosťou, s ktorou sú konfrontovaní počas svojho putovania. Cesty literárnych hrdinov v nemeckom romantizme sa stávajú hľadaním ich identity a miesta vo svete a sú výrazom túžby po diaľkach, radosti z putovania, voľného pohybu a súčasne vyjadrením ich nespokojnosti s prítomnosťou.

Literatúra

- BAHR, E. 2006. *Dějiny německé literatury 2. Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha : Karolinum, Univerzita Karlova v Praze, 2006. 440 s. ISBN 80-246-1048-5.
- BORMANN von, A. 1988. Joseph von Eichendorff: Aus dem Leben eines Taugenichts. In *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Band 1. Stuttgart : Reclam Verlag, 1988. ISBN 3-15-008413-X, s. 339 – 380.
- BRENNER, P. J. 1990. *Der Reisebericht in der deutschen Literatur. Ein Forschungsbericht als Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*. Tübingen : Niemayer Verlag, 1990. 749 s. ISBN 3-484-60365-8.
- CHAMISSO von, A. 1959. *Podivný príbeh Petra Schlemihla* (z nemeckého originálu *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* preložil Svetozár Kresák). Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1959. 239 s.
- CHAMISSO von, A. 1994. *Peter Schlemihl's wundersame Geschichte*. Kehl : SWAN Buch-Vertrieb, 1994. 416 s. ISBN 3-89507-020-3.
- EICHENDORFF, J. 1967. *Denník tuláka* (z nemeckého originálu *Aus dem Leben eines Taugenichts* preložil Anton Smutný a Miroslav Neumann). Bratislava : Mladé letá, 1967. 103 s.
- FEUDEL, W. 1971. *Adelbert von Chamisso. Leben und Werk*. Leipzig : Reclam Verlag, 1971. 244 s.
- GLATZ, E. 2011. *Wandern in poetischen Texten*. Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. 132 s. ISBN 978-3-8260-4564-6.

- HORYNA, B. 2005. *Dějiny rané romantiky*. Praha : Vyšehrad, 2005. 456 s. ISBN 80-7021-810-X.
- KUNDERA, L. 2004. *Noc a sen a modro: literatura německého romantismu*. Vyd. 1. Olomouc : Univerzita Palackého, 2004. 183 s. ISBN 80-244-0903-8.
- LAUER, G. 2011. Reisen zum Ich in Gesellschaft. Zur allmählichen Verbürgerlichung der Gattung Reiseliteratur im 19. Jahrhundert. In *Jahrbuch Musik und Gender 4*. Hildesheim – Zürich – New York : Olms. ISSN 1867-3600, 2011, s. 21 – 31.
- LINK, M. 1963. *Der Reisebericht als literarische Kunstform von Goethe bis Heine*. Diss. Köln, 1963. 196 s.
- NOVALIS. 1973. *Modrá kvetina* (z nemeckého originálu *Heinrich von Ofterdingen* preložil Július Lenko a Vítázoslav Hečko). Bratislava : Tatran, 1973. 189 s.
- PIKULIK, L. 1979. *Romantik als Ungenügen an der Normalität, am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs*. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1979. 550 s. ISBN 978-35-180-7509-8.
- RATH, W. 1996. *Ludwig Tieck. Das vergessene Genie. Studien zu seinem Erzählwerk*. Paderborn : Schöningh, 1996. 548 s. ISBN 3-506-77021-7.
- SAUTERMEISTER, G. 1986. Reisen über die Epochenschwelle. Von der Spätaufklärung zum Biedermeier. In *Reisen im 18. Jahrhundert. Neue Untersuchungen* (hrsg. von Hans-Wolf Jäger Wolfgang Griep). Heidelberg : C. Winter Universität, 1986. ISBN 978-3-53-303846-7, s. 271 – 293.
- SCHMITT, H.-J. (hrsg.). 1990. *Romantik II*. Stuttgart : Reclam Verlag, 1990. 307 s. ISBN 3-15-009633-2.

- STEFFEN, H. (hrsg). 1967. *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. 290 s.
- STOCKINGER, C. – SCHERER, S. 2011. *Ludwig Tieck: Leben – Werk – Wirkung*. Berlin/Boston : Walter de Gruyter, 2011. 862 s. ISBN 978-3-11-018383-2.
- RIBBAT, E. 1992. Ludwig Tieck. Franz Sternbalds Wanderungen. In *Interpretationen. Romane des 19. Jahrhunderts*. Stuttgart : Reclam Verlag, 1992. ISBN 3-15-008418-0, s. 7 – 35.
- TIECK, L. 1994. *Franz Sternbalds Wanderungen*. Stuttgart : Reclam Verlag, 1994. 584 s. ISBN 3-15-008715-5.
- UEDING, G. 1987. *Klassik und Romantik: Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815. Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Band IV. (hg. von Rolf Grimminger) München : Carl Hanser, 1978. 1004 s. ISBN 978-34-461-2777-7.
- WALACH, D. 1988. Adelbert von Chamisso: Peter Schlemihls wundersame Geschichte. In *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*. Band 1. Stuttgart : Reclam Verlag, 1988. ISBN 3-15-008413-X, s. 221 – 256.

Summary

Kľúčové slová

literatúra; nemecký romantizmus; literárny hrdina; cesta; putovanie; útek

Keywords

literature; German Romanticism; literary hero; journey; pilgrimage; escape

Summary

German Romanticism was an ambivalent literary movement, characterised by its emphasis on lyricism, uneasiness, flight from reality, search and subjective experience. In the literary works of arts, we can find the picture of unhappy loners, pariahs, the people affected by demonic and irrational desires who often run away from reality into an unknown, dream world. In this paper, we analyse journeys and pilgrimages of literary heroes in four works of German Romanticism (L. Tieck: *Franz Sternbalds Journeying Years*; Novalis: *Henry of Ofterdingen: A Romance*; J. von Eichendorff: *Memoirs of a Good-for-Nothing*; A. von Chamisso: *The Wonderful History of Peter Schlemih'l*). We research into the reasons of their journeys, itineraries and results.

Milan Kendra

Donkichiáda ako prejav migrácie kultúrneho javu

V štúdií reflektujeme spôsoby a stratégie umeleckého tvarovania, ktoré zakladajú a zvýrazňujú migračnú (pohyblivú) povahu priestoru literárneho textu v kultúrnom poli. Práve neprehliadnuteľnou migračnou modalitou sa potom priestor presadzuje ako konštitutívna zložka významotvorného potenciálu literárneho diela a predstavuje kľúčový aspekt jeho čitateľskej konkretizácie a interpretácie. Skúmané formálne a štylistické rysy akcentujúce migračné komunikačné vyznenie priestoru preto zásadne presahujú úzke kompozičné chápanie, ktoré sa na priestor sústreďuje len ako na „miesto deja“ či prostredie v naratívnych textoch. Viac ako „miesto deja“ nás zaujíma priestorové kontinuum textu, topos, systém priestorových vzťahov v zónach pod, nad alebo za konaním postáv či zobrazením vecí a predmetov. Topos ako štruktúra má dvojaké funkčné zameranie, „v dôsledku toho, že je princípom organizácie a rozloženia postáv v umeleckom kontinuu, vystupuje ako jazyk na vyjadrenie iných, nepriestorových vzťahov textu“ (Lotman, 1990, s. 263 – 264). Vo vzťahu k priestorovému kontinuu umeleckého textu sa potom aktualizujú dva horizonty čítania, ktoré v rámci analýzy procesu recepcie identifikoval H. R. Jauss. Estetickú aktivitu čitateľa videl v súčinnosti dvoch hermeneutických aktov – porozumenia a interpretácie. Metodologicky však odlišil bezprostredné porozumenie odohrávajúce sa v rámci estetického

vnímania ako fázu prvého čítania od fázy druhého čítania, ktorou je reflexívna interpretácia. Toto odlišenie bolo v prípade H. R. Jaussa motivované zámerom dosiahnuť, aby sa estetický potenciál umeleckého textu stal výslovne a preukazne predpokladom jeho interpretácie. (Jauss, 2005, s. 141)

Príznačný migračný potenciál, ktorý priestor literárneho diela nadobúda v semiotickej a interpretačnej perspektíve, odкрýva rozhovor s J. W. Goethem, ktorý zaznamenal J. P. Eckermann koncom januára 1827. V kontexte uvažovania o dobovej lektúre J. W. Goethe konštatoval, že:

„... poézia je spoločným majetkom ľudstva a že sa všade a v každom čase zjavuje v stovkách ľudí. [...] Preto sa rád poobzerám po cudzích národoch a každému radím, aby to robil i on. Národná literatúra dnes mnoho neznamená, teraz nadchádza obdobie svetovej literatúry, a každý musí prispievať na to, aby toto obdobie urýchlil. Ale ani po takomto hodnotení zahraničnej literatúry nesmieme zaviaznúť pri niečom zvláštnom a pokladať to za vzor.“

(Eckermann, 1960, s. 231)

Goetheho vyjadrenie možno na jednej strane vnímať ako túžobný cieľ osvietenského myšlienkového a morálneho étosu a symptóm či príznak globalizácie kultúrneho priestoru, na druhej strane nemožno prehliadnuť, že sa jeho konštatovanie rodí v okolnostiach vzráňajúceho sa nacionalizmu (Tambling, 2008, s. 35 – 36), resp. v období utvárania novodobých národných identít a národného básnictva v priestore strednej Európy. Pri analýze a úvahách o migračnej modalite priestoru literárneho diela je

preto potrebné zohľadňovať aj historický aspekt literárneho textu a okolnosti, v ktorých pôvodne vzniká a komunikačne pôsobí. Podobne ako preklad, ktorý naznačuje a zároveň znemožňuje hladké prechody a homogenizáciu významu a odlišnosti medzi znakovými systémami (Tambling, 2008, s. 34), historické konkretizácie významu literárneho diela umožňujú predísť tomu, aby bol topos textu z minulosti priamočiaro prispôsobovaný horizontu očakávania súčasného publika. Práve estetické porozumenie a interpretácia umožňujú nazerať umelecký text v obmenách, v inakosti pôvodnej a vlastnej historickej perspektívy. (Jauss, 2005, s. 146)

Úvahy o vzťahu estetického vnímania (porozumenia) a interpretácie a o sledovaní premien priestorových vzťahov umeleckých textov v horizontoch ich historickej recepcie rozvíjame s ohľadom na zámer preskúmať pohyb (migráciu) výrazových a významových komplexov v osvietenskom románe *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donkichotiáda podľa najnovšej módy*, ktorý J. Chalupka pôvodne vydal anonymne a po nemecky v Lipsku v r. 1841. Koncepcia a kompozícia tohto románového textu otvára rôznorodé výskumné perspektívy – možno ho skúmať s ohľadom na štýlové pravidlá a žánrové atribúty osvietenského románu (v kontexte 18. storočia jeho žánrovú podobu určili diela L. Sterna, H. Fieldinga, D. Diderota či Voltaira), ale aj vo vzťahu k prevrstvovaniu estetík a myšlienkových schém, ktoré Chalupkovmu románu určujú významotvorné a interpretačné okolie, dobový kultúrny metatext. Nejde tu teda len o identifikáciu a zúročenie štruktúrnych vlastností osvietenského románu, ale aj o jeho unikátny prepis „podľa najnovšej módy“

v domácom literárnom prostredí. Identifikácia žánrového režimu osvietenského románu teda vzhľadom na miesto a rok pôvodného vydania Chalupkovej prózy zároveň kladie otázku aj o transformácii (preklade) tohto režimu a vyrovnávaní sa s estetikou a poetikou pseudoklasicizmu (neoklasicizmu), sentimentalizmu či preromantizmu v situácii, keď má umelecká tvorba v národnom kontexte operatívnejšie vyjadrovať humanistické ideály prítomnosti a reagovať na jej požiadavky. V tomto bode, v schopnosti reagovať na novú politickú, občiansku a sociálnu skutočnosť sa stretávajú viaceré zložky Chalupkovej tvorivej osobnosti (satirický prozaik, politik, pedagóg) – pred vydaním románu publikoval J. Chalupka v Lipsku v rovnakom vydavateľstve v podobe brožúry ostrú, po nemecky písanú reakciu na list grófa Karola Zayho útočiaceho na činnosť levočského lýcea a profesora M. Hlaváčka. V nasledujúcom roku (1842) bol členom štvorčlennej delegácie, ktorá vo Viedni tlmočila sťažnosti Slovákov na národnostný útlak a žiada pred ním ochranu od viedenskej vlády a panovníka. (Mráz, 1953, s. 16) Zanedbateľný napokon nie je napokon ani fakt, že už ako profesor a rektor kežmarského lýcea v inaugúrálnej reči zdôraznil, „že sa má dávať prednosť verejnej výchove pred súkromnou“ (Hleba, 1984, s. 24).

Vo vzťahu k prieskumu literárnych podôb migrácie sa budeme v štúdií osobitne venovať donkichotiáde, ktorou rozumieme istú úroveň zovšeobecnenia princípov tematickej a jazykovej výstavby v epickom prozaickom texte. Donkichotiáda zdôraznená v podtitule Chalupkovho románu ako špecifická naratívna konfigurácia na pozadí

Cervantesovho románového prototextu predstavuje istú estetickú konvenciu, nielen kompozičný stereotyp, ale aj určitý model recepcie, napr. v modelovaní zápletky a riešení problému, tematickej štruktúre, tvarovaní postavy, účinku umeleckého výrazu, vo filozoficko-estetickom podloží a podobne. Výskyt donkichotiád v jednotlivých národných literatúrach môže súvisieť s iniciáciou a uplatnením postupov pikareskného, dobrodružného, sentimentálneho, vývojového alebo výchovného románu. V nemeckom kontexte znamenal román Christophu Martina Wielanda (1733 – 1813) *Víťazstvo prírody nad snením alebo Dobrodružstvá dona Silvia von Rosalva* (*Der Sieg der Natur über die Schwärmerey, oder die Abentheuer des Don Sylvio von Rosalva*, 1764), ktorý sa opieral o vzory Cervantesa a Fieldinga, nielen začiatok moderného nemeckého románu, ale zároveň aj východisko tradície vývojového a výchovného románu, čo smerovalo ku pevnosti románového žánru a uznaniu jeho literárnych kvalít. (Bahr, 2006, s. 68 – 70) Donkichotiáda ako stratégia organizovania priestorového kontinua umeleckého textu, ktorá sa v istých fázach realizuje v rozličných národných literatúrach, obzvlášť konvenuje osvietenskému románu. V štúdiu *Osvietenstvo ako pohyb* reflektuje M. Marcelli (2011, s. 7 – 8) tento historický fenomén postupom, „ktorý povahu osvietenstva hľadá v ustavičnom pohybe, v premiestňovaní z jednej oblasti do druhej, v procese bez finality a završenia“. Diferencované podoby osvietenstva v jednotlivých krajinách potom vníma ako účinok pohybu, ktorým je samo osvietenstvo. Tento pohyb exemplifikuje prostredníctvom vynúteného odchodu Voltaira z Francúzska do Londýna, kde sa oboznámil

s princípmi newtonovskej fyziky. Po návrate mu pobyt vo vyhnanstve poskytol príležitosť informovať krajanov o myšlienkových a spoločenských výtokykoch, na základe ktorých diskvalifikuje Descartovu filozofiu ako vymyslený román a karteziánstvo ako súbor metafyzických omylov. Naopak, newtonovstvo a novú fyziku prezentuje ako majstrovské dielo, ale nielen to. Zároveň poukazuje na spoločenské zázemie vzniku, šírenia a prijímania ideí, postuluje spoločenskú funkciu pravdy a vyjadruje presvedčenie o jej spoločenskom pôsobení – v konečnom dôsledku mu ide o „vzdvihnutie spoločenskej účinnosti pravdivých ideí“ (Marcelli, 2011, s. 15).

Donkichotiáda ako organizovaný súbor výrazových a významových komplexov nadobúda pohybom naprieč jednotlivými národnými kultúrami, resp. kultúrnymi poľami parametre synoptického objektu. Ukazuje dynamickú povahu kultúry ako otvoreného priestoru – samotné uplatnenie tejto žánrovej schémy implikuje aj označovanie pohybu v priestorovom kontinuu kultúry, v ktorej sa objaví. Donkichotiáda ako súhrn autorských a čitateľských možností ponúka pohľad na usporiadanie literárnych polí a kultúrnych oblastí, v ktorých sa realizuje, čím sa podieľa na vytváraní pohyblivej synoptickej mapy. Podľa P. Matejoviča nie je synoptická mapa „názorným portrétom krajiny, ale ‚mapuje‘ priestor, ktorý je ‚nad‘ krajinou, pričom hovorí viac o ne-viditeľnom svete, ktorého ‚štruktúra‘ je veľmi vratká, oscilujúca medzi zákonitosťou a náhodilosťou, medzi vonkajškom a vnútrajškom, medzi rovnováhou a rozkolísanosťou“ (2000, s. 21). Predstavuje teda osobitú znakovú štruktúru, „môžeme na nej objaviť nielen

charakteristický jazyk doby, ale [...] poskytuje široký priestor na pomenovanie rozmanitých kultúrnych a spoločenských procesov“ (Matejovič, 2000, s. 23). V zmysle tvrdenia J. M. Lotmana uvedeného skôr má potom donkichotiáda ako organizácia priestorového kontinua umeleckého textu potenciál stať sa zložkou jazyka na vyjadrenie nielen priestorových vzťahov, príznakových pre texty danej kultúry. Pohyb donkichotiád v priestore kultúry poskytuje podnet na uplatnenie synoptického videnia vzťahov, ktoré sú síce prítomné, ale na prvý pohľad nie viditeľné. V tejto súvislosti možno uviesť paralelu s predstavou S. Rakúsa o prepojenosti a závislosti textovej a netextovej dimenzie (nielen) literárneho diela. Podstatným identifikačným príznakom umeleckého prejavu je priechodnosť textových a netextových polí diela, do ktorých sú umiestňované tie najdôležitejšie významové javy dostupné prostredníctvom prežívania. S. Rakús (2011, s. 13) preto navrhuje netextový priestor rozčleniť „na tri vzájomne synkretické zóny: na zónu pod textom (medziriadkový priestor), zónu nad textom (druhoplánový priestor) a na zónu za textom (katarzný priestor)“. Podľa P. Matejoviča synopsis, resp. synoptická metóda vytvára súbežný a spoločný priestor videnia, „buduje sa nepretržite, je ustavičným štruktúrovaním [...], uprednostňuje proces chápania a videnia pred ‚hotovým vedením‘“ (2000, s. 31). Medzi synoptickou mapou a procesom umeleckého zobrazovania možno identifikovať podobné princípy, oba tieto javy spája videnie ako „tvorivý proces ústiaci do viacúrovňovej symbolickej interpretácie videného“ (Matejovič, 2000, s. 43). V literárnovedných prácach S. Rakúsa termín videnie nielen zdôrazňuje ontologickú odlišnosť literárneho

diela od látkovej skutočnosti (dielo ako umelecké odhaľovanie a objavovanie vonkajšieho sveta), ale podmieňuje aj komunikačný rozmer textu, spôsob jeho smerovania k čitateľovi, ved':

„... vzťah medzi videním a pochopením završuje partnerský typ vyspelého čitateľa, ktorý v netextovom recepčnom priestore pretvára zámerné obmedzenia naračnej alebo personálnej optiky do finálneho stupňa ‚chápania‘ a zvýznamňovania.“

(Rakús, 2005, s. 308)

Okrem videnia priestorových vzťahov tak umelecký text ponúka aj reflexívne zviditeľňovanie nepriestorových vzťahov. Nazdávame sa, že aj v tomto zmysle J. Chalupka uplatnil syntagmu *Dichtung und Wahrheit*, ktorá bola súčasťou podnázvu pôvodného vydania jeho prózy z r. 1841. Keďže J. W. Goethe týmito slovami nazval svoj vlastný životopis (v zmysle produktívne orientovaného vzťahu umeleckého videnia, básnenia, obrazotvornosti a skutočnosti, spoločnosti a života, pričom schopnosť vidieť je u Goetheho schopnosťou smerovať k podstate vecí, metódou zmocňovania sa skutočnosti), Chalupkova syntagma použitá v kontexte satirického románu odkazuje nielen na spôsob naratívneho usporiadania textu, ale zmenou kontextuálneho použitia tejto syntagmy zviditeľňuje pohyb epického znižovania (uzemňovania) dobovo forsírovaných mytologických konceptov maďarskej národnej ideológie.

Donkichotiáda ako estetický komunikát popri špecifickom rozvrhnutí sujetu disponuje zároveň predpokladmi znásobovania významotvorných perspektív, predstavuje pohyb, ktorý metonymickým

spôsobom umožňuje čitateľom rekognoskovať posuny a prevrstvovanie kultúrno-spoločenského kontextu, foriem a vzťahov, ktoré tejto štýlovej konvencii umeleckého vyjadrenia historicky vytvárali kultúrne a jazykové pozadie. V týchto súvislostiach sa preto pokúsime identifikovať spoločné štruktúrne charakteristiky a zákonitosti, ktoré umožňujú satirický román J. Chalupku klasifikovať ako donkichotiádu. To si však simultánne vyžaduje vymedziť perspektívu, v ktorej sa Chalupkov text stáva udalosťou slovenského osvietenského racionalizmu, a reflektovať pohyby spoločenského prostredia, ktoré Chalupkova donkichotiáda signalizuje a zviditeľňuje pod, nad alebo za (tematicky) viditeľnou krajinou putovania Bendeguza a jeho spoločníkov. Osvietenská myšlienková iniciatíva, jej ideový program sa v druhej polovici 18. a na začiatku 19. storočia musel tiež konfrontovať s pohybom estetického kánonu, predovšetkým s premenami chápania klasicizmu a odchýlkami od jeho neoklasicistickej (pseudoklasicistickej) a rokokovej línie. Predovšetkým prózy, ktorá sa v priebehu 18. storočia rozvíjala v kontakte s osvietenským klasicizmom, sa dotýkali mnohé transformácie, napríklad posilnenie didaktického, pedagogického zamerania románu, odpútavanie sa literatúry od klasicistických konvencií a jej uplatnenie ako prostriedku poznania, rozvoja jednotlivca a spoločnosti a výchovy k mravnosti, vkusu, humanite a tolerancii, rozvoj národného básnictva (kánonu) a integrácia národného spoločenstva literatúrou (obrazotvornosťou), dôraz na osvetu, vzdelanie a kultiváciu národa literatúrou ako spoločenskou inštitúciou, otázka spoločenskej hodnoty žánrov považovaných za nízke, pôsobenie

senzualistickej estetiky (komické ako prejav zmyslovej prirodzenosti), obľúbenosť satirickej modality komického výrazu v osvietenstve, obzvlášť ako kritiky iracionality v charakteristikách ľudí, a podobne. Vzhľadom na skutočnosť, že formovanie umeleckej prózy bolo podmienené modifikáciami neoklasicistických (pseudoklasicistických) rámcov a tiež vzhľadom na funkčnú prítomnosť impulzov a príznakov klasicistického kánonu v literatúrach na začiatku 19. storočia, možno aj o Chalupkovej verzii donkichotiády hovoriť v kontexte apropriácie. P. Zajac (2017, s. 220) konštatuje, že apropriačná povaha slovenského klasicizmu sa pohybuje „v škále od prekladu cez adaptáciu po pretváranie v užšom zmysle slova“. Klasicistická poetika sa podľa neho zakladá na kreativite apropriácie, ktorá nie je len osvojovaním, ale pretváraním v tvorivom zmysle, čomu zodpovedá model literatúry ako imitatio, „systém daných a konvencionalizovaných pravidiel, ktoré však prechádzajú rozličnými typmi transferov a transformácií, kde práve podoba transformácie a povaha transferu rozhodujú o miere kreativity výsledného tvaru“ (Zajac, 2017, s. 226). Ide tu o otázku, do akej miery Chalupkova donkichotiáda môže pretvárať transnacionálne podnety a uplatniť ich ako vlastnú kreatívnu, dynamickú súčasť. (Zajac, 2017, s. 227)

Španielsky filozof, sociológ a estetik J. Ortega y Gasset sa v *Meditáciách o Quijotovi* podujal preskúmať povahu donkichotizmu, ktorý chápe ako substanciu cervantesovského štýlu. Všíma si vzťah poetického a nepoetického ako jednu zo základných štýlotvorných tendencií a konfrontáciou funkčného zapojenia plánu imaginárneho (fantastický svet,

imaginácia, mýtus a dobrodružstvo) a plánu aktuálnej skutočnosti prichádza k záveru, že donkichotizmus projektuje hraničnú povahu: „Don Quijote je průsečíkem, ostrou hranou, kde se oba světy protínají“ (Ortega y Gasset, 2007, s. 81). V snahe vysvetliť nejednoznačnosť dona Quijota vyjadruje presvedčenie, že skutočne jedinečný umelecký štýl je integráciou impresie, radikálneho senzualizmu a pojmu, rozumovej úvahy, reflexie. Stretáva sa v ňom intenzívna senzualita, videnie povrchov, javov, zachytávanie prchavých impresíí, konkrétneho, zjavného a individuálneho (impresionizmus) s realizmom, ktorý sa tu chápe ako schopnosť vidieť veci ako esencie a typy – pôvodná impresia sa tak môže stať myslanou prostredníctvom pojmu. Tento štýl preto čitateľovi dokáže simultánne predkladať rôzne perspektívy – v jednej sú veci nazerané tak, ako sú, v druhej sú videné tak, ako sa javia. Pre donkichotiády ako koncepcie umeleckého tvarovania je potom príznačné modelovanie priestorového kontinua, v ktorom zohráva významnú úlohu topos hranice. Tento topos by sme mohli považovať za spoločnú štruktúrnú črtu donkichotiád v ich hypotetickom synoptickom vzorci, charakteristickú vlastnosť prítomnú v rozmanitých polohách v ich textovom diagrame. Podľa P. Matejoviča sú práve synoptické mapy „akoby na hranici medzi reálnym a imaginárnym“ (Matejovič, 2000, s. 19), synoptická mapa „nie je rigidnou štruktúrou, ale ustavičným dianím a pohybom, vypovedá súčasne o priestore viditeľného i neviditeľného, ‚pozemského‘ i ‚vzdušného‘ – synoptické vnímanie je potom pohľadom, ktorý je blízky hranici“ (Matejovič, 2000, s. 45).

Cervantesovho Quijota a Chalupkovho Bendeguza spája túžba po dobrodružstve, imaginácia (mýtotvorné vedomie), videnie sveta, ktoré vychádza z mýtu, čím sa vzťah medzi imagináciou a skutočnosťou intenzifikuje. Ak je Cervantesov realistický (v zmysle naznačenom skôr) román namierený polemicky voči rytierskemu a fantazijnému románu, tak kontúry skutočnosti sa vykresľujú práve konfrontáciou s estetickou povahou dobrodružstva a naopak, skutočnosť tu nevyhnutne tieňuje imagináciu ako jej opora, imaginácia je zakliesnená v skutočnosti. Rozdiel medzi rytierskym a fantazijným románom a realistickým románom cervantesovského typu je v posune hľadiska medzi impresívnym videním a hĺbkovým (reflexívnym) nazeraním – zatiaľ čo rytiersky román koncepčne a kompozične kladie dôraz na zaujímavé udalosti príbehu, v paródii sa pohľad presúva z udalosti na diskurz, ktorý zruší mýtický rozmer udalostí, fungovanie fantázie aj kúzlo dobrodružstva. Práve v tom vidí J. Ortega y Gasset novú kvalitu realistického (cervantesovského) románu – udalosť sa už neutvára v zóne zobrazovaného, samotnou udalosťou sa stáva spôsob zobrazenia. Imaginácia nie je prekážkou chápania skutočnosti, naopak, imaginácia umožňuje konštituovať zmysel pre skutočnosť. V tomto románe sa ukazuje proces, ktorým realita a aktuálnosť získavajú poetickú substanciu, ide o proces deštrukcie a kritiky mýtu, rozkladu ideálu, ktorým skutočnosť do seba integruje zvyšky poetična:

„Tím se skutečnost, původně inertní a bezvýznamná, klidná a němá, dostává do pohybu, mění se v aktivní sílu, která útočí na křišťálový svět ideálu. Když se jeho kouzlo zlomí,

sesype se jako duhový prach, který bledne, až nakonec splyne s hnědou půdou. [...] poetické je pouze gesto, pohyb, jímž do sebe vstřebává ideálno.“

(Ortega y Gasset, 2007, s. 84)

Tento pohyb, ktorý J. Ortega y Gasset rozoznal v žánri románu, sa dotýka vzťahu povrchu a hĺbky umeleckého videnia a príslušného tvarovania umeleckého priestoru. Donkichotiáda teda predstavuje žáner, ktorý čitateľovi predkladá možnosť zmeny optiky, už svojím štruktúrovaním (ako vzťah skutočného a imaginárneho) vytvára doteraz nevyužitý spôsob videnia a nezbadaný viditeľný priestor. Proces tvarovania hranice tak pomáha zviditeľňovať aj to, čo doteraz zostalo nespozorované:

„Na hranici nie je neviditeľné temným rubom viditeľného, neviditeľné je naopak jeho súčasťou. Neviditeľné nezaujíma v tomto priestore miesto ne-predmetu, nie je len akýmsi ‚zrakovým tabu‘ vytláčaným z poľa viditeľného, naopak, neviditeľné na seba upriamuje vedomý pohľad, ktorý je súčasťou svedectva udalosti.“

(Matejovič, 2000, s. 46)

Týmto donkichotiáde priznávame vlastnosť synoptickou metódou evokovať súbežné, paralelné, simultánne pohľady, čím sa zároveň problematizuje schopnosť priestorového videnia vzťahov (prisudzovania priestorových kvalít), pomer videnia a interpretácie. V súvislosti so Cervantesovým románom sa J. Ortega y Gasset zmieňuje o potrebe nielen pasívneho, ale aj aktívneho videnia, veď ak by „vedle pasívneho, to jest ryze zrakového, neexistovaly

i jiné druhy vidění, věci nebo některé jejich vlastnosti by pro nás neexistovaly“ (Ortega y Gasset, 2007, s. 31). Priestorové kontinuum textu sa takto otvára vo vzťahu k čitateľovi – synoptické videnie vzniká zo štruktúry vzťahov, ktoré sú aktivované spoluprácou s čitateľom. Ortega y Gasset na jednej strane hovorí o zjavnom svete čistých impresií, za ktorým existuje svet daný štruktúrami impresií, a hoci je skrytý, nie je o nič menej skutočný. Skrytosť, latenciu teda považuje za pozitívnu kvalitu, ktorá je schopná objekt, z ktorého vychádza, transformovať a aktualizovať. Nový plán skutočnosti je dostupný aktívnym videním, ktoré „vidouc interpretuje a interpretujúc vidí“ (Ortega y Gasset, 2007, s. 34). V kontexte čítania Cervantesovho románu reflektuje *escorzo*, priestorovú skratku, v ktorom je povrchu prisudzovaná nielen hodnota materiálnosti (zmyslovo prístupná), ale aj virtuálna hodnota – povrch sa tak predlžuje smerom do hĺbky tým, že sa zrakový vnem kombinuje s intelektuálnym aktom. (Ortega y Gasset, 2007, s. 34 – 35). Preto nie je prekvapujúce, že Ortega y Gasset pripodobňuje hĺbku románovej štruktúry Dona Quijota pomocou metafory hlbokého lesa – les, ktorý je od pôvodu ako celok neviditeľný, odkrýva latentné svety ako súbor možných aktov. Donkichotiáda by teda mala byť uchopovaná ako potenciálna skrytosť, latencia. Latencia donkichotiád nás prednostne zaujíma v poetologickom rozmere, P. Zajac však o vzťahu latencie a patencie, skrytosti a zjavnosti, uvažoval aj v oblasti literárnohistorických procesov, v dobových konfiguráciách a v konštrukcii dejín slovenskej literatúry. Vzťah latencie a patencie, latencie a prezencie sú podľa neho konštitutívnymi vlastnosťami vznikajúcej novodobej slovenskej literatúry a utvárania jej pamäti:

„Latencie sa v slovenskej literatúre uplatňujú už od začiatku novodobej literatúry dvojako – vo vzťahu latencie a *patencie*, toho, čo je skryté a z tejto skrytosti sa vynára ako viditeľné a zjavné, a latencie a *prezencie*, toho, čo je verejne prítomné a toho, čo ostáva latentne prítomné v archíve literatúry.“

(Zajac, 2014, s. 34)

Vo vzťahom ku konfiguráciám latencie a patencie, resp. latencie a prezencie má zvláštnu pozíciu aj Chalupkova donkichotiáda. A. Mráz a J. V. Ormis uvádzajú viacero príkladov, ktoré dokazujú, že Chalupkov polemický román z okruhu protimad'arizačnej literatúry unikal pozornosti literárnych a kultúrnych historikov, kniha bola komentovaná nesprávne a pôvodné vydanie bolo dostupné len úzkemu okruhu vzdelancov. A. Mráz vyjadruje predpoklad, že publikáciu nemal k dispozícii ani J. Vlček, J. Škultéty a ani L. V. Rizner (Mráz, 1953, s. 14). Podobne aj J. V. Ormis poukazuje na absenciu konkrétnych údajov o recepcii diela a vzhľadom na to, že Chalupkov *Bendeguz* predstavoval satiru na privilegovaný šľachtický stav a zároveň bol dielom protimadarizačnej tendencie, uvažuje aj o alternatíve, že podstatná časť nákladu bola zakúpená a zničená, čím sa dielo vylúčilo z čitateľského obehu (Ormis, 1953, s. 223).

J. Fulka vyjadril názor, že prítomnosť fiktívnych scenárov a postáv vo francúzskej osvietenскеj filozofii 18. storočia je podmienená predstavou odstraňovania predsudkov, predstáv a myšlienok, ktoré nám kultúra vnucuje. Zároveň však upozornil, že v dobovom filozofickom kontexte išlo o zvláštnu inscenačnú

stratégiu. Na jednej strane sa fikciou evokuje nevinnosť a nepredpojatosť pohľadu, čím sa dostáva do tesného vzťahu s pravdou. Na druhej strane tento nezaujatý prístup inscenujú príslušníci kultúry, voči ktorej je potrebné zaujať kritický odstup. Výsledkom je, že tento pohľad „je nikoli priamy, nýbrž *bytostně lomený*, pričomž fikce je miestom, kde k tomuto lomu dochádza: Filozof, jenž je součástí určité kultury, si vymýšlí bytost, která se na tutěž kulturu dovede dívat nezaujatě – stále však platí, že tato bytost je *jeho* výmyslem“ (Fulka, 2018, s. 16). Za evokovanou priamočiarosťou sa teda ukazuje istá okľuka, a, ako konštatuje J. Fulka, tieto fiktívne scenáre a postavy tiež môžu byť nositeľmi predsudkov, voči ktorým sa pôvodne malo bojovať (2018, s. 16). Na rozdiel od fikcií osvietenských filozofov považujeme za najpodstatnejšiu komunikačnú stratégiu donkichotiády v žánrovom poli osvietenského románu princíp simultánneho dvojlokného pohľadu. Ide teda o princíp synoptického videnia, ktorý je podmienený špecifickým spôsobom usporiadania témy a organizovania umeleckého tvaru. Vo vzťahu k Cervantesovmu románu opisuje J. Ortega y Gasset (2007, s. 83) jeho fungovanie prostredníctvom tejto scény:

„V létě zalévá slunce La Manchu přívaly žáru a rozpálená zem často plodí fatu morganu. Voda, kterou vidíme, není skutečnou vodou, ale něco skutečného v ní je: její zdroj. A tímto hořkým zdrojem, kde vzniká přelud vody, je zoufalá vyprahlost země.“

V tomto pohľade sa kombinuje spontánne zmyslové vnímanie okolností, ktoré nás bezprostredne obklopujú, a zároveň potenciálne hľadisko,

perspektíva, z ktorej možno hľadať význam, spojenia, jednotu, „logos“ toho, čo nás obklopuje. Ide tu o súčasť globálnejšieho pohybu, v ktorom sa rodia kultúrne formy z individuálneho a bezprostredného života, neustáleho procesu vymedzovania perspektív a spresňovania hľadiska. Tento pohyb smeruje od zmyslového videnia (impresie) k myšlienkovému štruktúrovaniu, ktorým je impresiám priradená forma a význam vecí. Dvojlomný pohľad na scénu citovaných skôr zahŕňa jednak naivné nazeranie (voda produkovaná zrakovým klamom je skutočná) a jednak nazeranie ironické, dvojlomné (za preludom je možné vidieť jeho príčinu – vyprahnutú zem):

„Realistický román predstavuje druhý, dvojlomný spôsob. A ten se neobejde bez prvého: potřebuje fatu morganu, aby nám ji mohl ukázat jako přelud. Z toho plyne [...], že se na tomto vrůstání zakládá celý literární žánr románu.“

(Ortega y Gasset, 2007, s. 83)

Donkichotiáda J. Chalupku rodí fatamorgánu v prvoplánovom sujete Bendeguzovho putovania. Jej dvojlomný pohľad však zároveň kladie nepríjemnú otázku, ktorá problematizuje celkový stav východiskového spoločenského a kultúrneho prostredia. Proti rozbujnenej a neopodstatnenej obrazotvornosti národnej ideológie satirický román namieri rovnakú zbraň, obrazotvornosť a jej prislúchajúci dvojlomný pohľad s výraznou komunikačnou intencionalitou, zameraním na adresáta. Stratégia, ktorou Chalupkova donkichotiáda komunikuje, zostáva osvietenskou v tom, že celý proces modelovania dvojlomného pohľadu zostáva pod kontrolou autorského subjektu – stále je to autor,

„ktorý ustavične ukazuje pád svojich postáv z ‚vysoka‘ (nezabúdajme, že Bendeguz bol zeman!), no hlavným zmyslom jeho spisovateľskej a kňazskej práce bolo otvárať človeku cestu práve opačným smerom“ (Mikula, 1997, s. 48).

Svojimi štýlovými príznakmi je donkichotiáda – a aj Chalupkova donkichotiáda osvietenského typu – špecifickým spôsobom realizácie literárneho jazyka a zároveň aj jeho prekročením, presahom. Synoptickou metódou, ktorú uplatňuje, vykresľovaním latentného priestoru a dvojlomným pohľadom totiž smeruje od zážitkového vyjadrenia k etickej a filozofickej výpovedi (ak súhlasne s J. Ortega y Gassetom budeme za etiku považovať princíp rozširovania a obohacovania morálnej skúsenosti, a za filozofiu intelektuálnu schopnosť porozumieť). Donkichotiáda disponujúca dvojlomným pohľadom manifestuje, že k videniu-názoru (ideám) je možné dopracovať sa vďaka štruktúrovanému umeleckému jazyku, ktorý zmyslové prežívanie, pohyblivé, prchavé a nepravidelné impresie, sprevádza zvláštnym usporiadaním textového a netextového priestoru a jeho prehlbovaním v synkretických zónach diela pod, nad a za textom. Odlišnosť diskurzov literatúry a filozofie sa tak javí byť iba modálna, daná potenciálom či schopnosťou rozdielnych perspektív videnia, ktorý samotný jazyk čitateľovi ponúka. Pluralita týchto hľadísk a ich znásobenie smeruje k syntéze a porozumeniu, a preto si J. Ortega y Gasset môže dovoliť konštatovať, že „básnický styl zahrnuje i určitou filozofiu, morálku, vedu a politiku“ (Ortega y Gasset, 2007, s. 62). Týmto vykročením sa však umelecký jazyk nevzdáľuje zo zóny ikonickosti, ktorá je vlastná zážitkovým i pojmovým nasýteným textom.

Donkichotiáda je teda signálom pohybov v kultúrnom priestore – na jednej strane na tieto pohyby reaguje, ale svojím dvojlomným pohľadom tieto pohyby zároveň aj iniciuje, pretože čitateľom poskytuje nielen zmyslovo vnímateľný sujet, ale aj príležitosť jeho logického prehodnotenia vrátane vykryštalizovaného hľadiska, z ktorého sa toto posudzovanie odohráva. Donkichotiáda vytvára v literárnej komunikácii predpoklady synoptického videnia, ktoré spočíva v zmyslovom vnímaní, porozumení a interpretovaní textového priestoru a dostupných synkretických zón netextového priestoru.

Literatúra

- BAHR, E. 2006. Osvícenství. In *Dějiny německé literatury. Svazek 2: Od osvícenství k době předbřeznové*. Praha : Univerzita Karlova v Praze, Nakladatelství Karolinum, 2006. ISBN 80-246-1048-5, s. 13 – 107.
- ECKERMANN, J. P. 1960. *Rozhovory s Goethem v posledných rokoch jeho života 1823 – 1832*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1960. 746 s.
- FULKA, J. 2018. Lomený pohľad: povaha a úloha fikce ve francouzské osvícenské filozofii. In *World Literature Studies. Poetologické súradnice literárnych fikcií filozofov a filozofiek*. ISSN 1337-9275, 2018, roč. 10, č. 2, s. 14 – 23.
- HLEBA, E. 1984. *Kežmarské lýceum. Dokumenty v histórii školy v 1. pol. 19. storočia*. Poprad : ONV – odbor kultúry v Poprade, 1984. 96 s.

- JAUSS, H. R. 2005. *Toward an Aesthetic of Reception*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005. 231 s. ISBN 0-81661034-7.
- LOTMAN, J. M. 1990. *Štruktúra umeleckého textu*. Bratislava : Tatran, 1990. 376 s. ISBN 80-222-0188-X.
- MARCELLI, M. 2011. Osvietenstvo ako pohyb. In *Philosophica XXXV. Osvietenstvo ako spôsob myslenia*. Bratislava : Univerzita Komenského, 2011. ISBN 978-80-223-3012-1, s. 7 – 16.
- MATEJOVIČ, P. 2000. *Synoptici*. Bratislava : Kalligram, 2000. 172 s. ISBN 80-7149-285-X.
- MIKULA, V. 1997. Chalupkov zverinec („Zvierací“ aspekt Chalupkových postáv). In *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997. 160 s. ISBN 80-88897-07-6, s. 41 – 48.
- MRÁZ, A. 1953. Ján Chalupka a jeho donquijotiáda. In *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 7 – 22.
- ORMIS, J. V. 1953. Bendeguz – skoro neznámy román Jána Chalupku. In *Bendeguz, Gyula Kolompos a Pišta Kurtaforint. Donquijotiáda podľa najnovšej módy*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 217 – 239.
- ORTEGA Y GASSET, J. 2007. *Meditace o Quijotovi*. Brno : Host, vydavatelství s. r. o., 2007. 120 s. ISBN 978-80-7294-226-8.
- RAKÚS, S. 2005. O výraze a význame v komunikačnej estetike. In *Od iniciatívy k tradícii. Štrukturalizmus v slovenskej literárnej vede od 30. rokov po súčasnosť*.

- Brno : Host, 2005. ISBN 80-7294-149-6, s. 304 – 308.
- RAKÚS, S. 2011. Textové a „netextové“ priestory literárneho diela. In *Medzi látkou a témou*. Levoča : Modrý Peter, 2011. ISBN 978-80-89545-04-9, s. 13 – 16.
- TAMBLING, J. 2008. Translation and Globalisation: World Literature and Allegory. In *Translation Quarterly*. ISSN 1027-8559, 2008, č. 48, s. 34 – 53.
- ZAJAC, P. 2014. Latencie v slovenskej literatúre 19. storočia. In *Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočia*. Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, 2014. ISBN 978-80-8152-153-9, s. 31 – 42.
- ZAJAC, P. 2017. Klasicizmus v slovenskej literatúre. In *Český a slovenský literárni klasicismus. Synopticko-pulzační model kulturního jevu*. Brno : Host – vydavatelství, s. r. o., 2017. ISBN 978-80-7577-186-5, s. 217 – 234.

Summary

Klíčové slová

donkichotiáda; román; synoptická metoda; dvojlomný pohľad; latencia; topos

Keywords

Don Quixotiade; novel; synoptic method; the oblique manner (perspective); latency; topos

Summary

The study attempts to identify common structural characteristics and stylistic conventions that enable to categorize satirical Enlightenment novel by J. Chalupka as Don Quixotiade. The fundamental stylistic feature of Don Quixotiade is specific structure of its topos, which is formed by synoptic perspective, relation between latency and patency and the oblique manner (perspective).

Jozef Tatár
Cudzinec medzi cudzincami, domácimi,
mýtom a pravdou
(O próze Štefana Krčméryho
***A ešte letiace tiene*)**

Téma ľudskej migrácie, pohybu a sťahovania sa je síce v Krčméryho prózach prítomná, ale nie v podobe hromadného javu typického aj pre posledné roky 21. storočia. Pri motívoch individuálnej cesty či putovania sa koncentruje hlavne na vnútorný svet postáv s výrazným intelektom a dramatickým prežívaním „starej“, ale aj „novej“ sociálnej reality, prípadne na napĺňanie ich významného osobného/nadosobného poslania. Autorovo akcentovanie historických protagonistov z okruhu nositeľov uvedených vlastností súvisí aj s jeho komplexným alebo čiastočným projektovaním sa do literárnych postáv ako zaužívanej formy umeleckej autoterapie a sebareflexie. Utlmený príbeh často vyvažuje poukazom na dôležitosť postavy a jej cesty (napr. D. Krman v biografickej skici *Poltava zo Zimnej legendy*, 1957, s. 61 – 81). Aj v iných prózach tohto súboru a cestopisných črtách, z ktorých uveďme aspoň cestopis *Cesta na ostrov Brač* (Krčméry, 1953, s. 327 – 351), nezabúda na vzťah človeka k historickej, priestorovo-prírodnej a sociálno-kultúrnej dimenzii navštívenej krajiny, súčasť zeme stvorenej Bohom, ale aj permanentne tvorenej či formovanej, ako o tom píše v *Osvobodení* (Krčméry, 1932, s. 5).

V próze *A ešte letiace tiene* z roku 1933 (Krčméry, 2012, s. 22 – 83) autor umelecky pôsobivo

dokumentuje, ako ponúknutý auditívno-vizuálny obraz okolia Ženevy a vlastná empiria determinujú duchovný potenciál postáv, ktoré prostredníctvom interpretovania dobových skutočností interpretujú aj seba. Doživotní hľadači oslobodeného bytia s myšliami plnými negativity a stajomstvami zahalenými do mlčania reprezentujú 18. (Jean Jacques Rousseau) a 19. storočie (George Gordon Byron), ku ktorým sa druží autobiograficky poňatý slovenský študent teológie. Z uvedeného a rozprávačovho zdôraznenia: „... keď sa stretli, akoby sa stoločia presunuli“ (Krčméry, 2012, s. 25) vyplýva, že v duchu konfigurácie času vo fikčnom, resp. fikčno-faktickom rozprávaní dochádza v diele k pokusu o zjednotenie času rozprávania s rozprávaným časom (Ricoeur, 2004, s. 116 – 118). Autor svoje „sprítomnenie“ sujetu občas prispôsobuje zdĺhavým reflexiám kľúčových postáv, ktoré tieto „medzery“ vyplňajú aj ex post, formou akéhosi dodatočného vysvetlenia alebo spomienky. V slede riešení podstatných otázok života a osobitého videnia reality postavami dochádza k narušovaniu epickej linearity, ktorú možno objaviť iba v náznakoch a ojedinelých signáloch upozorňujúcich na fázy dňa, prípadne aktuálny mesiac. Oslabením príbehu a akcentom na motiváciu, podoby konania a postoje postáv autor nenadväzuje na rozprávačskú tradíciu. Tým sa mu otvoril priestor na vytvorenie síce fragmentárneho, ale vďaka tomu aj pomerne moderného umeleckého profilu nespokojných, nešťastných, vzdorujúcich a do kolízií sa často dostávajúcich osobností. S istotou možno tvrdiť, že autora neinšpirovali len migrujúci jedinci tohto typu. Tam, kde by mohol prísť o svoj kredit literárneho historika, sa nepózersky vzdá pozície „vševediaceho“

rozprávača a radšej dospieva k záveru, že len „*Boh vie, ako sa stalo Švajčiarsko krajinou zajatcov, večitým exilom ľudí, ktorých život mohol doma rozkvitnúť ako tulipán*“ (Krčméry, 2012, s. 69).

Krčméryho próza *A ešte letiace tiene* si našla cestu k čitateľom zásluhou A. Zelenkovej až v roku 2012. Próza so skeptickým mottom *Co z nás Slávů...*, ktorú autor neverejne označil za „čistú beletriu“ a žánrovo neisto konkretizoval ako „akýsi román“ (v liste A. Masarykovej z 10. 3. 1933; Zelenková, 2012, s. 155), pravdepodobne definitívne dotvára jeho obraz prozaika. Vzhľadom na problematickosť žánrového zaradenia diela zotrváme pri doterajšom označení próza a postupnom interpretačnom rozširovaní jej charakteristiky. Začal ju písať počas študijno-tvorivého a liečebného pobytu v Ženeve, ktorý absolvoval v prvých štyroch mesiacoch roku 1933 so svojou manželkou.

Ako to vyplýva z predchádzajúceho Krčméryho listu A. Masarykovej (10. 1. 1933), už na jeho začiatku si začal zhmotňovať dávnejší „literárny sen“, ktorého hlavnými aktérmi boli filozof a spisovateľ Rousseau a básnik Byron. Genius loci Švajčiarska i jednotlivých lokalít s kompletným spektrom významov mu obe výnimočné osobnosti „zvláštne kolorovali“. Pritom ich v duchu svojej „estetiky krás prírodných“ v tomto cudzokrajnom prostredí nielen vnímal ako objekty estetického pozorovania, ale ich aj stvárnil, a to v celistvosti – ako súčasti prírody, civilizácie a (blízkej či cudzej) kultúry (Krčméry, 1975, s. 10). Vymedzenému času na pobyt prispôbil voľne plynúce – ničím neobmedzované tempo narácie a osobitý autorský štýl. Nemožno vylúčiť tézu, že jednou z determinánt udržiavania si takéhoto

tvorivého napätia bola permanentná autoreflexia Krčméryho, ktorá vyvolala odklon od každodennej „populárnej“ práce v predchádzajúcom období a príklon k umeleckej literatúre.

Ako sa ukázalo, komplex filozoficko-estetických, literárnohistorických, životných skúseností a pomerne dôverné poznanie prostredia už aj z predchádzajúceho niekoľkodňového pobytu v roku 1921 predstavovali spolu s autorovým tvorivým nadšením základný predpoklad úspešného završenia problémovo komponovaného a recepčne náročného sujetu. Švajčiarsko mu totiž okrem „zauzľovania“ kľúčových postáv ponúklo príležitosť aj širšej európskej konfrontácie 18. a 19. storočia a inšpirovania sa myšlienkami reformácie, pacifizmu a humanizmu. Okrem lokálnych inšpirácií sú zjavné tiež stimuly najmä po časopisoch roztratenými literárnohistorickými a kritickými esejami o Byronovi a jeho tvorbe (Krčméry, 1955, s. 310 – 320), vlastným konceptom estetických intuícií (*Estetické reflexie*, 1975) a filozofickou, náboženskou i umeleckou lektúrou. Výsledkom ich prepojenosti či literárneho zjednotenia s fiktívno-faktografickou látkou a autobiografickými prvkami sú aj v tomto diele konštantné črty autorského štýlu: detailné charakteristiky postáv, ich vzťah k sociálnemu a prírodnému prostrediu, psychologický ponor, ponechanie historických mien, výstižný dobový kontext, obľúbené využívanie faktov, alúzie na vlastné texty a príležitostná skrytá autoprezentácia. Väčšinu z týchto atribútov potvrdila pri čítaní jednej z autorových próz aj M. Bátorová (1994, s. 52). Ak J. Števček nazval Krčméryho „epikom literárnej histórie“ (1976, s. 541), tak pri pohľade na

interpretované dielo nám, s ohľadom na jeho typické črty, nič nebráni nazvať ho, pravdaže, zjednodušene a nezáväzne, literárnym historikom uvedenej prózy. Dvojrozmernosť autorovho štýlu, t. j. kombináciu umeleckej a literárnohistorickej (teoretickej) evokácie potvrdil a zdôvodnil J. Števček (1996, s. 41) aj pri hľadaní paralely medzi Krčméryom a naturizmom. Možno oceniť, že napriek dokumentárnej vernosti sa autor nedostal mimo rámec žánrového konceptu a prózu pociťujeme ako literárnu fikciu. Dokonca v jej závere faktografickú zložku diela (historické podrobnosti) marginalizuje poukázaním na to, že pravým inšpiračným živlom diela mu nebola literatúra, ale „*duch boží*“ – a pokračuje jazykom básnika, „*ktorý previeva túto starú zem. Z jej hľbokej, čistej atmosféry piješ do seba ducha Európy najopravdivejšie*“ (Krčméry, 2012, s. 83).

Prózou *A ešte letiace tiene*, ale aj *Osvobodením* (1932) a *Zimnou legendou* (1933; vyšla 1957) si autor kompenzoval prevahu básnických textov, teda aj subjektivity v jeho umeleckej tvorbe uplynulého decénia. Ako významnej súčasť viacerých paralelných aktivít jej nepatrí pozícia „z konca pera“ (Zelenková, 2012, s. 155), čo znamená, že výrazne poetizovaná próza nie je tzv. „textom do počtu“. Naopak, v rámci personálnej témy neprekvapuje len hlavnými protagonistami, ale aj v slovenskej próze daného obdobia nie až takým bežným exotickým prostredím (časti: *Ženeva, Jar v Alpách, Sen, Mlčanie*), ako aj výraznou črtou poetiky – lyrizmom a modernou intelektuálnou konfrontáciou autora so sebou, hodnotovým statusom postáv, s cudzím prostredím, Švajčiarskom a domovom. V Krčméryho pokuse o román, ako aj v jeho tvorbe a „neliterárnej“ činnosti,

je evidentná tenzia medzi tragickým a ušľachtilým v intímnom živote a oscilácia medzi subjektívnou a objektívnou skutočnosťou, čo možno považovať za významný kompozičný princíp diela. V kompozične uvoľnených epizódach zaujme vzťah dvoch svetov – ideí a fikcie. Ťažiskový svet ideí je svetom postáv a ukazovateľom „modernosti“ prózy, ako aj potvrdením správnej voľby autorskej koncepcie. Autorovo očakávanie, že hlavnými nositeľmi recepčnej akceptovateľnosti a záujmu budú reálne historické osobnosti, bolo iluzórne, veď v pôsobivosti nezaostávajú ani pasáže, v ktorých fiktívne postavy v ničom nezaostávajú za „hlavnými aktérmi“.

Nemožno spochybňovať význam autorovej tvorby ako jednej z účinných liečebných terapií v ženevskom prostredí. Ako reakcia na jeho záchvaty a pocity úzkosti po roku 1931 síce priniesla len krátkodobý efekt, no v konečnom dôsledku si ňou potvrdil svoju schopnosť odolávať až osudovým problémom a chorobe. Táto životom získaná vlastnosť nadobudla u Krčméryho charakter výraznej ľudskej hodnoty, v ktorú nepochybne veril. Napriek tomu, že dobre poznal Schopenhauerov názor o nevyhnutných dejoch a životných situáciách, prípadne zmierenia sa s osudom, takmer ako refrén fungujúca veta „*Všetko je dobre*“ (Krčméry, 2012, s. 24 – 25; aj inde) nie je prejavom uspokojenia sa či rezignácie, ale autorovho presvedčenia o bezchybnom chode univerza. Krčméryho pozitivitu nemožno vnímať iba v rovine osobnej – po prepuknutí psychických problémov až existenciálnej, ale v integrácii s nadosobnými potrebami – dobrými rozhodnutiami, ktoré by pomohli národu dostať sa z duchovnej krízy.

Hoci sa osud nemýli a je neúprosný, hoci sa aj mladému Jean Jacquesovi¹ v prvej časti s názvom *Ženeva* počas prechádzky jej ulicami náhle „zotmil svet“ pri pomyslení na všade diskutovanú lisabonskú katastrofu,² spolu s Leibnizom veril v dobre organizovaný vesmír („*Svet zázračná je sústava. Milióny miliónov jednôt. A milióny jednôt v miliónoch jednôt a všetky v Bohu*“ (Krčméry, 2012, s. 25).) a v oslobodenie sa od negatívnych predstáv a „čiernych“ myšlienok. Viera, že v tomto prípade stačí obyčajný kontakt duší a dotyk s božou prírodou, poukazuje na spôsob úniku od vonkajšej problémovej reality. Krčméryho definícia oslobodzovania formou písania zahŕňa aj „rozháňanie tmí, nietenie svetla a vyvolávanie i zvelaďovanie života“ (1975, s. 100 – 101), čo našlo svoju rezonanciu v stretnutí mladého filozofa Jeana so zvláštnim cudzincom, po čom „... rozvidnilo sa v jeho duši na chvíľku“ (Krčméry, 2012, s. 25). Autorov zmysel pre poetické videnie detailov v podobe podrobných opisov urbánneho prostredia v incipite prózy dosahuje svoj vrchol až vtedy, keď sa sústreďí na očný kontakt hlavných protagonistov: „*Zvláštne dva pohľady sa stretli. Jeden sa ticho dymil a druhý blčal a práskal. A keď sa stretli, akoby sa stáročia presunuli. Večnosť horela v očiach obom*“ (Krčméry, 2012, s. 25). Očividne konfrontačná postava

¹ Jean Jacques Rousseau (1712 – 1778) je stvárnený v časoch, keď mal za sebou dobrodružné detstvo a mladosť a ešte netuší, že sa o mnoho rokov neskôr stane expatriantom v Prusku a Anglicku.

² Ide o jedno z najničivejších zemetrasení v histórii vôbec. Došlo k nemu v roku 1755 a vyžiadalo si 60-tisíc obetí. Rousseau kritizuje Voltairovo odmietnutie názoru, že za touto katastrofou je Boží trest za hriechy ľuďí.

s rozpornou povahou, odsúdená na „aureolu večnosti“ (rázne odmieta averziu francúzskeho osvietenca Voltaira voči jeho názorom), nadobúda po kontakte s cudzincom – „*Duša sa preleje s dušou...*“ (Krčméry, 2012, s. 25) – psychickú rovnováhu.

Epické rozprávania sa začína *in medias res*. Ženevský rodák – Francúz Jean Jacques schádza po dôverne známych schodoch k jazeru a rozmyšľa o Husových homíliách. Pohrúžený do svojich analýz záhady bytia a filozofických dúm prekonáva pocity zármutku a emocionálnu izolovanosť jednoducho – ako sme uviedli, využitím konvenčnej možnosti komunikovať. S priateľom, cudzincom – migrantom – zatiaľ pre čitateľa iba tušenou reprezentatívnou osobnosťou anglického romantizmu, ho spája výnimočnosť, atypickosť a konflikt so sebou a kolektívom. Rozprávač sa rozhodol pre postupné dávkovanie dôvodov putovania lorda Byrona,³ ktorému podľa miery pozornosti prisúdil v ďalšom rozvíjaní deja ústrednú rolu. Autor ako básnik-modernista uprednostnil úvodné stajomnenie výpovede a postupné odhaľovanie motivácie presídlenia postavy:

„Cudzincom bol v tomto kraji a len Boh sám vie, čo ho sem doviedlo. Zem vlastná vyhodila ho z prahu ako kameň nepotrebný. Náruživosť srdca vlastného vylúčila ho, ako zlatý šíp kmital sa oblohou šedivou ponad more a zaryl sa sem.“

(Krčméry, 2012, s. 25)

³ George Gordon Byron (1788 – 1824) vystupuje v próze v rôznych štylizovaných podobách: „*večtý pútnik*“, „*škótsky pútnik*“, „*korzár*“, „*otrok*“, „*páper vo vetre*“.

Krčméryho umelecká interpretácia motivácie Byronovho odchodu z domova je ovplyvnená biograficko-bibliografickými reáliami, ktoré boli dostupné z esejí T. Babingtona Macaulaya a životopisu A. Mauroisa. Napriek tomu, že sa v uvedenej ukážke pohybuje medzi výpovednou nejasnosťou a jednoznačnosťou, v ďalších pasážach prózy príčiny opustenia rodnej krajiny upresňuje, čím básnikov pobyt vo Švajčiarsku nadobúda parametre vynútenej migrácie. Motív vystreleného (zlatého) šípu, ktorý ešte využil, avšak bez „zlatého lesku“, aj v eseji *Byron* (Krčméry, 1955, s. 312), súvisí s jeho obdivným vzťahom k tejto básnickej autorite začiatku 19. storočia. Beletristicky podaná motivácia cesty potvrdzuje, že mu nešlo o detailnú objektívnu historickú rekonštrukciu Byronovej minulosti, ale jej subjektívnu interpretáciu z perspektívy prítomnosti. Naopak, uvedená literárnohistorická esej v širšom časovom rámci už vymedzuje presnú migračnú trasu: Anglicko – juhovýchodný smer (Európa) – Balkán – Grécko (Krčméry, 2012, s. 312).

Identita svojsky zmýšľajúceho „zvláštneho lorda“, ku ktorého „dvom dušiam v jednom rozoštvanom tele“ sa Krčméry priznáva ako čitateľ už v *Osvobodení* (1932, s. 11 – 12), sa v Ženeve rodila na rozhraní chýrov a pravdy. Obyvatelia mesta ho vnímali v kontrastoch (bohatý dedič ubytovaný v nádhernej vile na brehu jazera so skromne zariadenými interiérmi) a cez nekonvenčné správanie sa, hraničiace s čudáckymi maniermi (ako „pstruh škótskych bystrín“ pláva v zime v jazere (Krčméry, 2012, s. 28) alebo bezcieľne jazdí na koni po horách...). Autorovým zámerom však nebolo detailné stvárnenie nadväzovania sociálnych vzťahov s domácim obyvateľstvom ani konfliktov navonok, ale

jeho pozície večného pútnika a snívajúceho nespokojenca s permanentne „*trvajúcou mukou mysle*“, k čomu sa priznáva aj Byronove alter ego Manfréd v rovnomennom diele (Byron, 1999, s. 7). Akoby sa lordova existenciálna kríza a absencia dôverného vzťahu kinému človeku stali trvalou a nemennou stigмой, nevyhnutným predpokladom pre trvanie a rozvíjanie jeho tvorivého ducha.

Krčméry sa v rámci témy básnika-cudzinca vzdal zásadnejšieho porovnávania existujúcich noriem domoviny (Anglicko, Škótsko) a Švajčiarska, až na jedinú drobnú výčitku Byrona v časti *Sen* na adresu kultivovanej krajiny a v nej rozmiestnených tabúl, chrániacich trávu pred kosením („*défense d'assoir*“). Potvrďuje to skôr ojedinelú Byronovu empirickú interpretáciu novej sociálno-prírodnej skutočnosti, ktorá nepatrne zasiahla jeho slobodnú náтуру. Autor tým chcel zároveň pripomenúť, že každá historická doba si buď vytvára, alebo potvrdzuje nemennosť koncepcie prírodného priestoru. Viac pozornosti venuje zmene jeho životného štýlu, keď opustenie zámockého života spája so skôr uvedeným čudáctvom v novom prostredí (Ženevania sa zohrievajú pri mramorových krboch – lordovi „*ledva svietila v krbe faklička smolnatá*“ (Krčméry, 2012, s. 27 – 28).). Svoje postavy nevystavuje tlaku ustálených „kolektívnych predstáv“, najmä jazyka a symboliky, tobôž nie hostilite nového prostredia, ale naopak, napriek pocitu osamelosti existujú ako majoritou tolerované bytosti.

Autor skôr stavil na bohatý myšlienkový svet postáv, na ich prenikavé monologické úvahy o vnútornom živote človeka, fungovaní univerza, estetike prírody a filozofických, náboženských, umeleckých, sociálnych, historických

a psychologických problémoch, ktoré často svojím významom v celoeurópskom kontexte determinovali kultúrno-duchovnú atmosféru hlavne 18. a 19. storočia. Výsledkom ich názorovej divergencie je paradoxne aj argumentačné zblížovanie sa a vzájomná ľudská akceptácia. Krčméryho snaha o oslobodenie týchto jemu blízkych osobností zo zajatia rôznych poloprávd a deformácií prispieva k zdôrazneniu ich geniality, čím sa stotožnil s Nietzscheho nasledovnou myšlienkou: „Není v přírode jalovějšího a odpudivějšího stvoření nad člověka, který couvl před svým géníem a teď pošilhává napravo a nalevo...“ (1992, s. 6). Topografickou a historiografickou vecnosťou autor deklaruje osobnú determináciu vizuálno-pôsobivým prostredím (autentickými názvami vymedzený priestor) a aj ďalšími osobnosťami (od Husa cez Mickiewicza, Kráľa až po Masaryka), ktoré si sociálno-prírodný svet Švajčiarska tiež podmaňoval a zároveň ich duchovne kreoval.

Osobitnú pozornosť si zaslúži vzťah autora-rozprávača k postavám, a to nielen v rámci komplexnej autorovej projekcie do prózy, ale najmä do postavy slovenského študenta teológie. Na fakt, prečo je toto dielo výnimočným výrazom autorovej osobnosti, poukázala už aj jeho editorka v predslove *Skromný pútnik životom*: „Tak ako sa Byron identifikoval so svojou postavou Manfréda, prostredníctvom ktorej odkrýval svoju vnútornú krízu, tak si aj Krčméry vytvoril postavu vnútorne rozorvaného, osamoteného študenta, ktorý hľadá sám seba, vyznáva sa zo svojho vzťahu k Bohu, svetu či k domu“ (Zelenková, 2012, s. 14).

Ak vychádzame z Plutkovej teórie autora (1994, s. 9), tak nespornú prítomnosť autorovej osobnosti

v tomto diele tiež dokazuje ich ľudská, ale aj štylistická a výrazová prepojenosť. Hoci pôsobí ako nezaujatý pozorovateľ, nie je mu ľahostajné, ako v postavách fungujú jeho vlastné postoje, hodnotová orientácia i životná empiria, ktoré do nich vložil. Raz sa s nimi viac zblíži (napr. Byron sa tiež „... narodil s dušou slavianskou“ (Krčméry, 2012, s. 75)), inokedy sa im vzdiali, keď napr. ústami slovenského študenta odmieta Rousseauovu mystifikáciu o Husovom ateizme (Krčméry, 2012, s. 50). Ide o explicitné stotožnenie sa s postavou v konkrétnej situácii bez ohľadu na jej kladné či záporné vlastnosti.

Študent slúži autorovi na to, aby zachoval organizujúci princíp prózy, ktorým je ambícia osobne sa konfrontovať s hodnotovo a osobnostne podobnými i odlišnými poprednými osobnosťami svojej doby. Z aspektu účastníkov diskusie má večnosť ako téma náboženskú⁴ a geografickú dimenziu. Pre Jeana Jacquesa je večnosť svetlom, pre lorda tmou, pre študenta z „východu“ svetlom i tmou, čím sa stáva na prvý pohľad akýmsi mostom i harmonizátorom uvedeného názorového rozporu. Táto nekonfliktnosť nepopiera autonómnu osobnosť, ktorej náboženstvo determinovali tri faktory: slovenská tradícia, konfrontácia s filozofiou doby a vlastná empiria. Konformita študenta s dobou a novým prostredím neznamena automaticky deklarovanie potreby nadbiehania autoritám či lavírovania medzi dvoma odlišnými myšlienkami/závermi, len aby sa dosiahla rovnováha vo vzťahu k nim a hostiteľskej krajine. Jej

⁴ V liste A. Masarykovej z 10. 3. 1933 Krčméry spresňuje: „V románe bude [...] hodne náboženského živlu, ale azda viac ‚prorockého‘ než ‚kňazského‘“ (Zelenková, 2012, s. 155).

narušenosť skôr spôsobuje počiatková nedôvera oboch aktérov sporu („veľkých ľudí“) voči študentovi, ktorý sa im zdá kvôli domovine podivným. Napriek tomu, že im Slovensko splyva so záhadným Orientom, študentova istota a hodnota narastá a je priamo úmerná jeho seba prezentácii a tolerantnosti k názorom druhých, k čomu mu dopomáha aj fakt, že nie je v pozícii ich arbitra.

Príkladom absolútneho stotožnenia sa s postavou študenta teológie je okrem celkovej charakteristiky, filozoficko-náboženskej orientácie a iných črt⁵ aj východisková téza: „*Ked' sa človek pustí do sveta, moc vidí a skúsi*“ (Krčméry, 2012, s. 32). Z pravdivosti jej nič neuberá ani zdanlivá triviálnosť. Bez ohľadu na to, či ide o vynútenú migráciu (Byron) alebo študijný pobyt v Altdorfe (študent), autor v rámci ich dočasnej integrácie nepodcenil ani význam nadväzovania medzilidských vzťahov. Hoci na ich nevyhnutnosť poukazuje najmä trojčlenná minikomunita, ktorá slúži ako obranný mechanizmus na samotu a osamelosť postáv, epické dianie autor rozvíja aj prostredníctvom ich individuálneho kontaktu so spoločenským a prírodným prostredím, čo dôrazne deklaruje už v úvode prózy Jean Jacques: „*Človek by nemal byť bez človeka, [...] a človek by nemal byť bez prírody*“ (Krčméry, 2012, s. 25). Kým priateľské vzťahy hlavných postáv napomáhajú najmä migrujúcim postavám dospieť k úľave po sklamaníach a majú zväčša tenzívno-detenzívny charakter, tak ich individuálne kontaktovanie sa s (novým) svetom,

⁵ V postave slovenského študenta teológie sú okrem autora prítomné aj ďalšie osobnosti, ktoré zanechali svoje „slovenské stopy“ v Ženeve (pozri aj Krčméry, 2012, s. 82).

prípadne aj so sebou, má v prípade lorda – „neslnečného“ človeka – rovnako podobu krátkodobej sociálnej izolácie. Súvisí s pocitmi úzkosti a usadeným hlbokým smútkom, prerastajúcim do nenávisťi, a to dokonca v kontraste s prebúdžajúcou sa jarou v Alpách, ako sa o tom zmieňuje v neodoslanom liste priateľovi Murrayovi do Anglicka.

Voľba dobrovoľnej samoty v prírode je u lorda-básnika motivovaná prirodzenou potrebou aktivizovať „kráľovské zmysly“ – zrak a sluch a ich vzájomný rytmus, rovnako túžbou po šťastí a splynutí s „*bujnou prírodou švajčiarskou*“ (Krčméry, 2012, s. 46), čo autor dosahuje sugestívnym obrazom popretia seba a novo nájdenej identity („*Ja nie som ja [...] myšlienka som vrchu tohto a vetra tohto...*“ (Krčméry, 2012, s. 46).). Podobných transfigurácií, čiže absolútneho splynutia postavy s prírodnými reáliami, nájdeme hlavne v časti *Jar v Alpách* dostatok.⁶ Skutočnosť, že sa lord vďaka zmyslom „prelína“ s prírodou postupne, vychádza z Krčméryho zásady o rytmickej postupnosti

⁶ Nejednen motív kultu zeme a prírody autor využíva na zvýraznenie jednoty tela a zeme, ktorú nazval mystickou transfúziou: „*Skôr než by sa bol prebral z driemot, uvedomil si básnik, čo sa s ním deje. I, neotvoriac ešte oči, rozoznával zmyslami svojimi okolie svoje. Zem bola vlhká a chladná a vlhkosť a chlad cítil sa v tele, ako, myslel zas básnik, zem cítila v takej istej hĺbke teplotu tela jeho. Naprostred nich boli trávy, kašky a fialky. Áno, básnik pamätal sa zreteľne, že tam, kde sa večer bezvládný hodil, boli kašky a fialky. Teraz cítil ich prasto v svojom organizme. Cítil ich v sebe s kvetom i korenkami, akoby korenky ich poprerastali nervový systém jeho...*“ (Krčméry, 2012, s. 44 – 45).

zmyslovej činnosti človeka, ktorú obhajuje v *Estetickej retrospektíve* (1975, s. 51).

Extatický pobyt v dokonalej a harmonickej prírode vyvolá v bolestiou ovládanom lordovi chuť prejavíť sa umelecky, lebo vie, že zo syntézy zmyslových vnemov, ale nielen z nej, vznikajú myšlienky:

„Na všetko zabudol v tej chvíli, na ženu i dieťa, na Jeana Jacquesa, na slovenského študenta podivného i na všetku civilizáciu sveta tohto, len príroda žila v ňom, ako sa mu vliala do tela minulej noci, horúca horúčkovitá, túhou i rodenia boľavou spuchnutá príroda. – Hruda som, – dumal a čert je do mňa zasiaty [...]. I začal tej noci ešte, pri svieci, na dubovom stole brienzskej krčmy písať svoju ,bláznivú drámu.“

(Krčméry, 2012, s. 46)⁷

127

Analógia tejto „hrdej“ postavy, ktorá od detstva zápasila so slnkom, a Manfréda, v ktorom bojoval „shakespearovský démon“ s „bujnou prírodou“, je zjavná bez ohľadu na to, či je básnik „bláznivo šťastný“ alebo sa jeho bolesť v prírode rozjatrjuje do maxima (pozri aj Krčméry, 1955, s. 315).

Nie je náhoda, že Krčméry venuje zvýšenú pozornosť vzťahu postáv k novému (Byron, študent) a známemu sociálnemu a prírodnému priestoru

⁷ Krčméry v eseji *O Byronovom Manfrédovi a jeho slovenskom preklade* píše: „Manfréda napísal vo Švajčiarsku, blúdiac po alpských horách [...]. S pohrdnutím odvrátil sa od priateľov, od spoločnosti a išiel do dobrovoľného vyhnanstva. Blúdil Talianskom, Gréckom, konečne zastal vo Švajčiarsku s nevysloviteľným chaosom v duši [...]. A nie je to ani dráma, ale symfónia alpských hôr“ (Krčméry, 1955, s. 317 – 318).

(Rousseau). S celkom inými pohnútkami vyhľadávania samoty sa stretávame u Jeana Jacquesa. Nesúvisia s emocionálnou či sociálnou izoláciou ako u lorda, ale s jeho psychickou nevyrovnanosťou a snahou o navodenie prirodzeného chodu života a pôvodného emočného stavu.

Alpy ako prototyp vysokohorskej krajiny svojou neskrotnosťou a magickosťou predstavovali už od 18. storočia ideálny priestor pre fantáziu a kontemplácie preromantikov a romantikov. Vzťah k prírode je u romantikov navyše vzťahom k hodnote, najmä horská krajina im predstavuje doslova posvätný priestor. Príroda ako skrýša či útočisko pre človeka s tragickým pocitom života sa romantikom spája s pôvodným „rajským“ stavom sveta a s opätovným získaním príjemných emócií. Samotnému Krčmérymu bola známa interakcia človeka a prírody. Poznal liek na rozdvojený subjekt, ktorý je často aj zdrojom dramatickej tenzie. Išlo o tvorbu, ktorá ho aj pod majestátnym Mont Blancom spájala s migrujúcimi postavami. Aj keď ide o rozdielne motivácie tvorby, snahu o porozumenie tvorivému aktu Georga Gordona Noela zjednocuje a generalizuje *„čudesné vytrženie človeka, pri ktorom pery sa chvejú, oči planú horúčkovo a po ktorom sa človek hodí vysilený na pohovku alebo sa pustí letieť voslep, s víchrami závodiac“* (Krčméry, 2012, s. 27). Krčmérymu neboli neznáme ani terapeutické účinky dlhých vychádzok do prírody, napr. do Necpalskej doliny a okolia Vyšného Kubína, prípadne Álp atď., ktoré sa stali aj pre „Rousseaua únikom pred ataky paranoických stavů“ (Veselý, 1985, s. 87).

Známa Rousseauova kritika „hmotnej“ civilizácie našla svoj výraz v jeho koncepcii obrody ducha v božej prírode. Už v prvej časti prózy blahodarne na neho

pôsobí uvedená krátka komunikácia s priateľom – cudzincom, zároveň mu ideálny stav duše navodí pohľad na jazero. Podľa Stibrála je jeho obdiv „k přírodní kráse již přímo ekvivalentem modlitby“ (2006, s. 86) a my dodajme, že aj takmer básnickou oslavou dokonalého Božieho diela. „Akvarelové vpíjanie sa“ neba do hladiny jazera a naopak nie je obyčajným lyrickým opisom, ale filozof sa očistným charakterom tohto obrazu nielen oslobodzuje od osobného (i spoločenského) pesimizmu, ba aj inšpiruje, veď v ňom vidí východisko pre riešenie rozmanitých večne diskutovaných problémov, najmä záhady bytia. Filozoficko-estetická významová viacvrstvosť prírodnej scenérie predpokladá náročného čitateľa a potvrdzuje, že autor je pri svojom študijno-tvorivom zámere – mať „zmysly otvorené a dušu vnímavú každým smerom“ – dôsledný (v liste A. Masarykovej, 10. 1. 1933; Zelenková, 2012, s. 153).

Aj v tejto próze platí, že rozprávač kontroluje každý krok postáv a epické dianie. Len čo sa lord-básnik prestane v prírode cítiť bezpečný a nedokáže sa sám vymaniť z „čiernych“ dúm, pocitu neúplnosti a storakých pochybností (napr. „*Niet lásky na svete, je len hnev*“; Krčméry, 2012, s. 57), okamžite ho zachraňuje ako dôverný priateľ oceňujúcim konštatovaním, že básnik prekoná všetko. Napriek tomu, že zdrojom citovej osamelosti je opustenie manželky a dieťaťa, čo mu problematizuje pobyt v cudzine, autor vyzdvihuje hlavne tie jeho hodnoty, ktoré súvisia so schopnosťou stále sa inšpirovať, ako aj s neutíchajúcou tvorivou extázou. Prirovnanie Byrona ku kanónovej guli, ktorá vrazila do alpských brál, zo začiatku prózy je nemennou „akvizíciou“, pretože postava ani v ďalších častiach diela netenduje

k prerodu. Absencia partnerskej lásky a jej prežívanie len prostredníctvom spomienky definitívne prehĺbuje tragický pocit života a jeho mizériu. K Rousseauovmu vzťahu k svojej žene pristupuje rozprávač neomylné, mimoriadne zhovievavo až apologicky: „Ženu svoju väčšmi miloval, než o tom vie literárna história a prial si mať dcéru, ktorá by jej bola navlas podobná“ (Krčméry, 2012, s. 65). Ako vyplýva z ukážky, ženevského rodáka nestvárňuje ako človeka poznačeného milostnými avantúrami a chýbajúcim zmyslom pre zodpovednosť. Vedomý si faktu, že láska sa nespája len s pocitmi eufórie, zaradil do časti *Sen* vyhrotenú situáciu, v ktorej dialóg s „madame Rousseau“ vyvrcholí jeho prudkým až agresívnym správaním sa.

Zo Sternbergovho trojdimenziálneho modelu lásky (intimita, vášeň, záväzok) nemá v l'úbostnej skúsenosti slovenského študenta miesto najmä „záväzok“ (Výrost – Slaměník, 1997, s. 304). Aj keď je svojou rolou predurčený na myšlienkové premostenie Západu a Východu, pri stretnutí s Rousseauovou ženou sa aj jeho city na základe vizuálnych podnetov výrazne mobilizujú. Až na druhý deň si vyčíta, že l'úbostné objatie „cudzej“ ženy zostalo v rovine túžby. Osobnostne, ale aj ako aktívny subjekt-dobyvateľ vláske sa Krčméry skôr inkorporoval do postavy mladého básnika Silvána v rovnomennej biografickej skici (Krčméry, 1957, s. 44). Za všetky analógie uveďme túto impulzívnu reakciu: „... bláznivý študent Silván – pochábel' sa vrhne na krásnu pani Révayovú a začne ju bozkávať, známa je Krčméryho prudká povaha...“ (Tatár, 2015, s. 57 – 58).

Popri odlišných podobách tohto špecifického interpersonálneho vzťahu sa nám vzhľadom na tému cudzinca ponúka viac do pozornosti motív lásky

k vlasti. Sám autor – Slováč, Slovan a Európan – sa z nej neraz vyznal vo svojej poézii i prózach. Na jeho vlastenectvo, lásku k slovenskej vlasti, k pozoruhodným osobnostiam, ľudu i prírode poukázal už A. Matuška (1972, s. 352). Ani u jednej z kľúčových postáv nie je jednoznačne manifestovaný pocit domova a dôvery k miestu trvalého a dočasného pobytu. Sociálno-kultúrno-psychologická dimenzia Ženevy a jej okolia sa u Jeana Jacquesa obmedzuje iba na dôkladné poznanie priestorového usporiadania a rodinnú väzbu, cudzincovi lordovi poskytuje zase pocit bezpečia a hlavne inšpiráciu alpská príroda. Práve v nej cíti „pulz Európy“, ktorá mu nahrádza Albion, hľadá sa v nej, no podľa nekompromisného rozprávača sa nikde v Európe nenašiel. Okrem reminiscencií na rodinu a škótske hory mu domovinu pripomenie iba mladá dáma v anglickom kostýme, tiež cudzinka, ktorá sa počas ich náhodného stretnutia stáva akým-takým ekvivalentom Anglicka. Byronovu prebudenú citovú a mentálnu väzbu na Anglicko však náhle utlmí očarenie, ktoré vyvrcholí kontaktom ich rúk. Za priaznivých podmienok by sa známe sústreďenie sa iba na prítlačivosť a jedinečnosť druhého dalo považovať za začiatok zamilovanosti. Ani pri tematizovaní vzťahu slovenského študenta teológie k vlasti neopúšťa autor svoju stratégiu intelektualizácie, emotívnosti a lyrizácie svojej prózy. Cudzie územie študenta nielen stimuluje k potvrdeniu si úspešnosti svojej švajčiarskej misie (obohacujúce priateľstvo s autoritami, intenzívna viera v silu myšlienky), ale aj k opakujúcim sa skoro trýznivým otázkam („*Kde si domovina? Nad zemou? Vzemi? Na nebi?*“ (Krčméry, 2012, s. 58, s. 80)) Najprv si domovinu emblematicky konkretizuje (Tatry, Dunaj, ľudová, tu turčianska pieseň...), potom na otázku

nachádza odpoveď: je všade, v ňom a tam, kde je sloboda. Problémovo nastolená otázka nadobúda pozitívny rozmer, lebo potvrdzuje Krčméryho príslušnosť k slovenskému kolektívu a jeho európanstvo.

Našou konkretizáciou témy migrácie v próze *A ešte letiace tiene* sme vstúpili do sféry pomerne zložitých vzťahov reálnych a literárnych postáv naznačených v názve príspevku. Svet cudziny nefunguje ako statická sociálno-prírodná kulisa, ale ako dynamický priestor – zóna živého kontaktu s inou kultúrou a prírodným priestorom vnímaným predovšetkým ako kategória krásy, večnosti, organizovanosti a múdrosti. Nielen človek „*je vždy v dlani božej*“ (Krčméry, 2012, s. 72), o čom je presvedčený jeden z aktérov diskusie, ale aj príroda je stelesnením Boha. Na Krčméryho panteistické zvelebovanie prírody v článkoch uverejňovaných v čase tvorby prózy v *Národných novinách* (1933) upozornila A. Gašparíková-Horáková (1965, s. 192). Aj keď v syntéze historického a literárnohistorického kontextu, sociálnych, psychologických a umeleckých symptómov interpretovaného pokusu o román nie je problematika migrácie dominantná, autorom zažitý i stvárnený pobyt postáv v hostiteľskej krajine vyznel na jednej strane ako „*božie požehnanie i pre plúca, i pre ducha*“ (v liste A. Masarykovej, 10. 1. 1933; Zelenková, 2012, s. 153), na strane druhej ako neuzavretý proces hľadania istoty a integrácie cudzinca. Je nesporné, že táto téma je v absolútnom súzvuku s vnútorným svetom autora. Krčméryho subjektívno-objektívna umelecká rekonštrukcia Byronovho a študentovho pobytu vo Švajčiarsku, rodnej krajiny Rousseaua, nechce byť pravdivou reprodukciou ich života, ale

výstižným manifestovaním túžby po slobode vnútorného prejavu s prevahou náboženského živlu, ktorý má schopnosť spájať ideový svet postáv naprieč storočiami a krajinami. Podobne ako v *Osvobodení* (1932) aj túto prózu determinuje pamäť priestoru a citový vzťah k nemu ako spirituálnemu ľudskému výtvoru. Predstavuje hodnotu, kvôli ktorej sa migrujúce postavy, napriek efemérnosti životných istôt, pokúšajú adaptovať na nové podmienky. Rovnocennú súčasť tejto motivickej línie tvorí vcelku úspešný pokus o „zmierenie“ Rousseaua a Byrona, 18. a 19. storočia, idyly a revolúcie.

Literatúra

- BÁTOROVÁ, M. 1994. Medzi ideálom a ničotnosťou (Próza Š. Krčméryho). In *Biografické štúdie* 21. Martin : Matica slovenská. ISSN 1338-0354, 1994, s. 52 – 57.
- BYRON, G. G. 1999. *Manfréd*. Preložili Ján Buzássy a Zuzana Hegedüsová. Bratislava : Dilema, 1999. 81 s. ISBN 80-968029-3-3.
- GAŠPARÍKOVÁ-HORÁKOVÁ, A. 1965. *U Masarykovcov. Spomienky osobnej archivárky T. G. Masaryka*. Bratislava : ACADEMIC ELEKTRONIC PRESS, 1965. 304 s.
- KRČMÉRY, Š. (JESOM, J.). 1932. *Osvobodenie*. Turčiansky Sv. Martin : vlastným nákladom v Novej kníhtlačiarňi, 1932. 37 s.
- KRČMÉRY, Š. 1953. Cesta na ostrov Brač. In *Výber z diela I. (Básne, legendy, lyrická próza)*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953, s. 327 – 351.

- KRČMÉRY, Š. 1953. *Výber z diela I. (Básne, legendy, lyrická próza)*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1953. 480 s.
- KRČMÉRY, Š. 1955. *Výber z diela IV. (O ľuďoch a knihách)*. Bratislava : Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1955. 500 s.
- KRČMÉRY, Š. 1957. *Zimná legenda*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1957. 128 s.
- KRČMÉRY, Š. 1975. *Estetické reflexie*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1975. 169 s.
- KRČMÉRY, Š. 2012. A ešte letiace tiene. In *Veci na dne duše. Dva neznáme rukopisy Štefana Krčméryho: A ešte letiace tiene – Vajanský*. Pripravila Anna Zelenková. Martin : Matica slovenská, 2012 a Praha : Slovanský ústav AV ČR, 2012, s. 22 – 83. ISBN 978-80-8128-041-2 (SR), ISBN 978-80-86420-46-2 (ČR).
- MATUŠKA, A. 1972. *Profily a portréty*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972. 568 s.
- MAUROIS, A. 1981. *Don Juan alebo Byronov život*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1981. 416 s.
- NIETZSCHE, F. 1992. Schopenhauer jako vychovatel. In *Nečasové úvahy II*. Praha : Mladá fronta, Vyšehrad, 1992. 176 s. ISBN 80-204-0287-X.
- PLUTKO, P. 1994. *Autor a dielo. Dve štúdie z teórie autora*. Nitra : Vysoká škola pedagogická, 1994. 72 s. ISBN 80-88-738-22-9.
- RICOUER, P. 2004. *Čas a literárne rozprávanie*. Bratislava : Iris, 2004. 265 s. ISBN 80-89018-29-7.
- STIBRAL, K. 2006. *Darwin a estetika. Ke kontextu estetických názorů Charlese Darwina*. Červený Kostelec : Pavel Mervart, 2006. 172 s. ISBN 80-86818-17-9.

- ŠTEVČEK, J. 1976. Štefan Krčméry – epik literárnej histórie. In *Studia academica slovacca* 5. Bratislava : Alfa, 1976, s. 541 – 551.
- ŠTEVČEK, J. 1996. *Literárno-historické etudy*. Bratislava : Národné literárne centrum, 1996. 107 s. ISBN 80-88878-02-0.
- TATÁR, J. 2015. *Umelecký profil Štefana Krčméryho*. Banská Bystrica : Belianum, 2015. 106 s. ISBN 978-80-557-0949-9.
- Veci na dne duše*. Dva neznáme rukopisy Štefana Krčméryho: *A ešte letiace tiene – Vajanský*. Pripravila Anna Zelenková. Martin : Matica slovenská, 2012 a Praha : Slovanský ústav AV ČR, 2012. 173 s. ISBN 978-80-8128-041-2 (SR), ISBN 978-80-86420-46-2 (ČR).
- VESELÝ, J. 1985. *Jean-Jacques Rousseau a problém preromantizmu*. Praha : Univerzita Karlova, 1985. 126 s.
- VÝROST, J. – SLAMĚNÍK, I. 1997. *Sociální psychologie – Sociálna psychológia*. Praha : ISV – nakladatelství, 1997. 453 s. ISBN 80-85866-20-X.
- ZELENKOVÁ, A. 2012. Skromný pútnik životom. In *Veci na dne duše*. Martin : Matica slovenská a Praha : Slovanský ústav AV ČR, 2012. ISBN 978-80-8128-041-2 (SR), ISBN 978-80-86420-46-2 (ČR), s. 7 – 20.

Kľúčové slová

A ešte letiace tiene; migrácia; cudzinec; G. G. Byron; J. J. Rousseau; slovenský študent teológie; sociálno-prírodný rozmer Švajčiarska

Keywords

And Still Flying Shadows; migration; foreigner; G. G. Byron; J. J. Rousseau; Slovak theology student; Swiss socio-natural dimension

Summary

Human migration, individual journey or wandering is also present as a literary theme in Krčméry's prose "*And Still Flying Shadows*" (1933, published 2012). The author pays particular attention to the inner world of real (G. G. Byron) and fictitious characters (Slovak student) with strong intellect and dramatic experience of reality. The world of foreign (Switzerland) does not function as a static socio-natural background, but as a dynamic space – a zone of lively contact with another culture and natural space. The intention of the author was not to detail the establishment of social relations with the domestic population, nor conflicts outside, he even gave up a more fundamental comparison of the existing domestic norms of the characters and Switzerland within the topic of the foreigner. Characters do not exert pressure on settled "collective ideas", especially language and symbolism, not the hostility of the new environment. Despite loneliness, they exist as a majority-tolerated being. The paper emphasizes the importance of establishing people-to-people relationships and mini-communities as a defense mechanism for loneliness of characters.

Daniel Jakubíček „Člověk v geografickém pohybu“ v kontextu tvorby Karla Čapka

*„Rozloha je v nás, nosíme ji sebou
každou minutu svého dne, můžeš jí rozšířit svůj pokoj,
ulici i stůl v bance, u kterého sčítáš má dáti – dal.“*

(J. J. Paulík: *Arizona*)

Termín „migrace“ má zcela jasný význam, *Sociologický slovník* (1992, s. 224) jej definuje jako „geografický pohyb jedinců nebo skupin, tj mobilitu lidí v užším nebo širším geografickém prostoru“. Díky současným válečným konfliktům v oblasti Blízkého východu, poměrně hluboké ekonomické propasti mezi Evropou a Afrikou má v dnešní době slovo „migrace“ silný emocionální potenciál, jehož cena závisí na okolnostech, v níž je slovo „migrant“, „migrace“ vysloveno. V ústech „člověka v geografickém pohybu“ se slovo „migrant“ proměňuje ze zoufalství v naději, v ústech politiků se objevuje nejčastěji ve své znepokojující formě jako strach a xenofobie, a dokonce i ve svém odlehčenějším „význa mu“ vždy znamená problém. Jeden z mála pozitivních pohledů na „migraci“ představují ekonomové, neboť z jejich úst vychází většinou slovo „migrant“ v kontextu úvah o oživení trhu práce a síly ekonomicky činného obyvatelstva.

Podívejme se však, jak zní slovo „migrace“ z úst básníka. Básníkem, jehož pohledem se pokusíme odhalit symbolický význam termínu „migrace“ je nám Karel Čapek – prozaik, jenž podle nás ve svém díle vytvořil v intencích filozofie pragmatismu originální pohled na člověka v jeho touze najít své místo ve světě,

a hlavně nalézt sebe sama. V tomto smyslu se chceme zaměřit na postavy cestovatelů, dobrodruhů, světoběžníků, poutníků, tuláků, zkrátka lidí, jež se vydali na geograficky vymezenou cestu. Neboť nečekejme u básníka přímého pojmenování, jak pravil Stephane Mallarmé, „pojmenovati nějaký předmět znamená potlačit tři čtvrtiny požitku, jež tvoří rozkoš ponenáhlu uhadovati“ (Nezval, 1984, s. 21).

Slovo „migrace“ nebo „migrant“ v Čapkových prózách nenajdeme, ovšem nebyl by to básník, kdyby se i k této skutečnosti nevyjádřil opisy a symbolickými příklady postihující podhoubí tohoto politicko-spoločenského problému.

Zamyslíme-li nad vznikem fenoménu „migrace“ nikoliv jako nad společenským aspektem, ale z hlediska psychologie jednotlivce, můžeme odvodit, že akt migrace začíná vědomím nespokojenosti, touhou změnit zásadně svůj život a zároveň neuměním učinit tuto změnu v daném časoprostoru. Akt zrodu touhy opustit svůj domov, v němž je vše známé, důvěrné a blízké a odejít do neznámého prostoru, změnit radikálně svůj život úzce souvisí s touhou mít se lépe a se sny o lepším budoucím životě.

V těchto denních snech¹, jimiž se člověk odpoutává od vnější reality, se navozuje stav odpočinku. Stav, v němž realitu ale vnímáme mnohdy zkresleně. Snění je „představa budoucnosti, v níž by se mohla realizovat přání, nebo útočiště pro ty, pro něž je život ve společnosti strašný či z nějakého hlediska nesnesitelný“ (*Encyklopedie estetiky*, 1994, s. 815).

¹ Východiskem pro naše úvahy se stává především denní snění, sen jako iluzorní zážitek vytvářený mozkem během spánku v této chvíli pomíjíme.

Denní snění se často propojuje s plánováním budoucnosti a odtud je již jen krok k realizaci svých snů. Motivace a čas realizace změny života je jedním z rozhodujících faktorů úspěchu. Zatímco čas nemáme často šanci vystihnout, neboť problematika „kairos neboli pravé chvíle“ životního obratu, chvíle, kdy se čas naplnil, na zásadní rozhodnutí je jedním z velkých tajemství života. Zůstává hlavní důraz na motivaci našeho jednání. V této souvislosti zajímavě uvažuje maďarský spisovatel Sándor Marai ve své esejistické knize *Herbář*:

„Všechno závisí na tobě. A stejně tak i v novém městě, v cizí zemi, kde jsou podmínky pro soužití lidí důstojnější, taky tam časem potkáš stejné lidské sobectví, tutéž hamižnost, ješitnost a zlou vůli, jež ti připadaly odporné doma, ve vlasti; protože lidský charakter se nemění se závorami, které vyznačují hranice mezi státy. [...] Kdy tedy máš právo rázně změnit okolnosti i hranice svého života, svou životní situaci? V žádném případě ne tehdy, jestliže od toho kroku očekáváš zaplazení nudy, ukojení tužeb, naplnění pomsty. [...] Ale zjistíš-li jednoho dne, že tvá práce, tvé životní prostředí a jeho podmínky neodpovídají tvému charakteru, potom – a jedině za takového předpokladu – se rozhodni pro změnu.“

(Marai, 2017, s. 52)

Čapkova tvorba je v kontextu české literatury jedinečným fenoménem. „... nadán stejnou měrou zvědavosti jako chápavosti, nejen intelektuálně poučiti, ale i citově a mravně vznítiti převraty politickými, sociální revolucí, rozmachem techniky a organisace“ (Novák, 1995, s. 1450).

Jedinečnost vyvěrá z Čapkovy autorské originality, s níž odmítnul stereotypnost a zaujal postoj nadčasové angažovanosti. Ve svých prózách překračoval konvenční hranice žánrových typů, až sám vytvořil osobitý žánrový typ. Tento typ je založený na vysoké stylové funkčnosti, kdy se při vysoké jazykové kultivovanosti přiklání k lidovosti. Dalším znakem je zaměření na realitu současnosti. A v neposlední řadě je výrazným znakem Čapkových próz jejich intelektuální zobecnění spočívající v tom, že vedle realistické roviny mívají jeho prózy i obecně filozofický význam. Karel Čapek představuje v české literatuře spíše typ zádumčivého, nad otázkami naší každodennosti přemýšlejícího spisovatele. „K humanismu dospěl vnitřními rozpory a konflikty, zápasy s pokušením až nihilistického záporu a usiluje jím o porozumění a shodu od člověka k člověku. Čapek píše proto, aby člověku pomáhal v bludišti světa i jeho vlastní duše, aby ho učinil lidštějším a aby mu objevil složitost a záhadnost tzv. všední skutečnosti a obyčejného života“ (Kunc, 1945, s. 72).

Sám stížen od mládí nepříjemným chronickým onemocněním páteřních obratlů, stal se vnímavějším k vnitřním krásám života, zároveň jej však onemocnění nikdy nezbavovalo touhy poznávat svět. „Karel Čapek umí pozorovat a dívat se jako snad žádný z českých spisovatelů od dob Jana Nerudy. Všimá si nejen toho, co je nám viditelné, ale zvidá vždy také opačnou, skrytou podobu předmětů, událostí i lidí“ (Holý, 1984, s. 334).

Čapek i přes svůj handicap procestoval značnou část Evropy. O svých cestách zachoval literární dědictví, jeho cestopisné knihy jsou plnohodnotnou součástí jeho literárního odkazu. „Čapek je cestovatelem, který umí to všeobecně známé osvobodit

od tíhy konvence tím, že vlastní úvahou dešifruje z věci poetické jádro“ (Cigánek, 1958, s. 333).

Vedle pracovních cest spojených s divadelními realizacemi jeho her, či aktivní činností v PEN klubu aj. si dokázal najít čas pro cestování v relaxačně odpočinkovém duchu. Z návštěvy Itálie v roce 1923 vytěžil *Italské listy*, z cesty do Anglie *Anglické listy* (1924). Pobyt ve Španělsku zachytil v cestopise *Výlet do Španěl* (1930). Z cest po Holandsku v roce 1931, které navštívil v rámci kongresu PEN klubu, vytvořil *Obrázky z Holandska*. Ukázkou toho, jak dokonale uměl Čapek spojovat pracovní cesty s dovolenkovými zážitky, je i jeho cesta po Skandinávii v roce 1936 a z ní vzniklá kniha *Cesta na Sever*. „Jsou to svazečky rozprávek a hovorů, dojmů a náčrtů v tempu podivuhodně svižném, slova živě rušného, jiskřivého vtípem i radostí z pohledu na svět a jakoby intimně příznávajícího k věcem a přátelsky hovorovým rázem své řeči i bohatostí svých výrazových prostředků umí viděné přiblížit sympatii čtenářově“ (Černý, 1936, s. 21).

Vedle těchto známých delších cest absolvoval celou řadu výjezdů, výletů a pobytů na Slovensku a v neposlední řadě i v Čechách, i když zde měly jeho mimopražské výlety spíš charakter pracovních cest či ozdravných pobytů.

Cestování bylo bezesporu jednou z velkých Čapkových vášní, pobyt v cizině u něj určitě nepředstavoval problém, přesto odmítl, když mu byla nabídnuta možnost emigrace. Zajímavé svědectví o jeho emigračních úvahách podala americká novinářka Erika Mann, která Čapka navštívila den po Mnichovu: “‘We have lost it, our battle,’ he says to me now. ‘It is all over. Of course, I cannot live here any

longer – but that is the least of it. I would go gladly if I might do so for good reasons.’ I answer that there could never be good reasons for him, Capek, to leave the country. ‘There could only be these abominable, vile, evil reasons.’ The white sickness, I say to myself, that and only that could drive this man away. ‘We will emigrate,’ says Mme Scheinpflugowa. ‘We will learn to speak and live where freedom still exists.’ The look which her husband gives her has the shoreless sadness of which I have spoken. Where? That look seems to ask; in all the world?”² (Mann, 1939, s. 68).

Zaměříme-li se na postavy „člověka v geografickém pohybu“, objevíme v literatuře, ať již české či světové, nesčetné osobnostní variace. V jejich škále vnímáme zástupy různých snílků, cestovatelů, dobrodruhů, světoběžníků, tuláků, poutníků i loupežníků, stejně tak i běžence, uprchlíky, exulanty, vystěhovalce a migranty.

Pokusme se o stručný vhled do české meziválečné literatury prizmatem „člověka v geografickém pohybu“. S tímto typem postav, s tematikou nebo motivy s cestou spojené jsou poměrně časté. Ať již je cesta spojena s přemísťováním v prostoru, či jde o pohyb symbolický v uzavřeném kruhu bloudění v duchovním

² Volný překlad: „Náš boj jsme prohráli,“ říká mi. „Je už po všem. Samozřejmě, že tady dál nemůžu žít – ale o mě nejde. Rád bych šel, kdybych tak mohl učinit ze správných důvodů.“ Na to mu odpovím, že pro něj, pro Čapka, takový důvod nikdy nenastane, aby zemi opustil. „Je zde jen zlo a ohavnost.“ Jen bílá nemoc, pomyslí si, jen ta a pouze ta by dokázala donutit Čapka emigrovat. „Emigrujeme,“ říká paní Scheinpflugová. „Naučíme se jazyk a naučíme se žít tam, kde ještě panuje svoboda.“ Pohled, kterým se na ni Čapek podívá, má v sobě bezútešný smutek, o kterém jsem mluvila. Kam? ptá se pohledem, z celého světa, kam?“

smyslu slova. Takřka vždy je motiv cesty spjat s hrdinovou touhou dobrat se poznání světa, tajemství života apod. Z celé škály literárních děl připomeňme jen namátkou ty nejznámější, kde odchod do ciziny, či putování v geografickém prostoru, ať již fyzicky či symbolicky, sehrává zásadní roli z hlediska dějového pásma, či myšlenkového potenciálu příběhu.

Putování je důležitým kompozičním prvkem asi světově nejznámějšího díla meziválečného období, románu Jaroslava Haška *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války* (1921 – 1923). Švejkovo putování sice nemá společensko-ekonomický základ, ale je dáno nutností válečné mašinerie. Josef Švejk je vlastně permanentně v pohybu po Praze či po různých jiných částech Rakouské monarchie. Stává se živým svědectvím své doby. Monumentálnost svědectví umocňuje Hašek klasickým průměrem:

„Starověký válečník Xenofón prošel celou Malou Asií a byl bůhví kde bez mapy. Staří Gótové dělali své výpravy také bez topografické znalosti. Mašírovat pořád kupředu, tomu se říká anabaze. Prodírat se neznámými krajinami. Být obklíčeným nepřáteli, kteří číhají na nejbližší příležitost, aby ti zakroutili krk. Když má někdo dobrou hlavu, jako ji měl Xenofón nebo všichni ti loupežní kmenové, kteří přišli do Evropy až bůhví odkud od Kaspického nebo Azovského moře, dělá pravé divy na pochodu.“

(Hašek, 1955, s. 243)

Cítíme v něm syntézu velikosti s malostí, duchovního a fyzického světa, osobního a společenského.

Vycházíme-li z předpokladu, že základním předpokladem migrace jsou ekonomicko-politické důvody, je potřeba připomenout román Zdeňka Němečka *New York – zamlženo* (1932), v němž autor odhaluje obtížnost asimilace českých předválečných emigrantů s americkým prostředím. Cizota společenská proniká do soukromí jednotlivých postav a způsobuje rozpad rodinných hodnot. „Román je tedy dokumentem (v českém písemnictví snad prvním) národní a sociální tragédie“ (Kunc, 1946, s. 571).

Politicko-spoolečenskou rovinu migrace³ zachytil Jaroslav Durych v románové epopeji *Bloudění* (1929). Řada kritiků hovoří o „ohromném theatru mundi“.⁴

„Thematem Durychova románu je bloudění v celém svém obsahu psychologickém i fyzickém. Bloudění nekonečností lidské bídy na jedné straně a nekonečností světa na druhé. [...] anektuje [...] pro svůj román svět, nad nímž slunce nezapadá. Německo, Francie, Španělsko, Čechy, Morava, Slovensko, Uhry, Jižní Amerika... Podtrhuje bezmocné potácení člověka a vizuální schopností dokazuje účinně, jak je vše bez Boha titěrné a ubohé.“

(Novák, 1930/1931, s. 214)

³ Z hlediska tematiky „člověka na cestě“ připomeňme také Durychovu prózu *Sedmikráska* (1925), i v ní hlavní hrdina „bloudí“ fyzicky i duchovně, aby pochopil, že cesta má cyklický charakter.

⁴ Srovnej PÍŠA, A. M. 1969. Durychova tvůrčí syntéza. In *Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Praha: Československý spisovatel, 1969, s. 346 – 350, nebo STROHSOVÁ, E. 1991. Jaroslav Durych. Pokus o portrét. In *Česká literatura*, 1991, r. 39, č. 2, s. 132 – 144.

V pomnichovské a pobřežnové společenské atmosféře se tematikou emigrace zabýval Miloš Václav Kratochvíl v novelistickém triptychu *Bludná pout* (1939) bezvýsledné hledání smyslu lidského života se právě zde stává typickým Kratochvílovým motivem, který rozvíjel i později. Tři zemanští bratři prožívají neštěstí národa v roce 1620, každý po svém hledá smysl všech událostí, každý po svém naplňuje jednu z tradic českého odporu vůči zvůli a nespravedlnosti. Nejstarší (Daniel) hledá klíč k pochopení v učenosti, druhý (Kryštof, dvořan krále Friedricha) je v emigraci, třetí (Jan) vidí smysl věcí v půdě. Ne emigrace, ne zatažení se do ulity vnitřního světa, ale půda a rod je jedinou oporou na tragických křížovatkách dějin, tak lze interpretovat Kratochvílovo poselství zkoušenému národu, poněvadž zatímco první dva nejsou ve svém hledání příliš úspěšní, třetí je relativně šťastný. Smysl existence spatřuje Kratochvíl v „obětavé každodenní práci, při které může člověk spoléhat jen na své vlastní síly“ (Dokoupil, 1983, s. 337).

Existenciálně zpracované téma odcizení se v důsledku odchodu z domova otevírá Ivan Olbracht v novele *O smutných očích Hana Karadžičové* (1937), v níž rozvíjí téma střetu tradice a moderního světa. Hana odchází z rodné vesnice, vrátí se a zjišťuje, že není cesty zpátky. V současných kulisách (myšlen přelom 20. a 30. let 20. století) zpracoval osudový konflikt domova a světa Josef Knap v románu *Cizinec* (1932). Titulní postava se při vidině rychlého zbohatnutí zřiká svého dosavadního života na selském statku v rovině a odchází pracovat do hor jako povozník. Jeho sen o zbohatnutí se nenaplní, touží po návratu, ale ten jeho život jen zproblematizuje, stává se cizincem nejen svému okolí, ale i sobě samotnému.

Pesimismus závěru Knapova románu bychom měli vnímat v souvislosti se světovou hospodářskou krizí, kontext nacistické okupace je nutné brát v potaz při interpretaci románu *Cirkus Humberto* (1941) Eduarda Basse. Román, který bývá chápán buď jako „historie cirkusu a historie varieté“⁵, nebo jako „oslava umu českého člověka v reakci na nacistické lži o méněcennosti našeho národa“.⁶ V tomto kontextu bývá vyzdvihován především hlavní postava Václava Karase. „Je to podivuhodná postava: má zdravé české jádro, silný mravní charakter, je v něm opravdová lidskost a rovnováha – a hlavně [...] je to živý, pravdivý organism, jenž má jedinou možnou cestu vývojovou“ (Götz, 1984, s. 210).

Pohyb, cesta je v románu zachycen jednak faktickým přemísťováním cirkusu z místa na místo, v této linii vlastně dominuje cesta „návratu“ do Čech, do Prahy, kde se zkrachovalý cirkus stává úspěšným varieté. Ovšem je zde ještě jedna linie „cestovní složky“, jež se trochu ztrácí v přemíře jiných konotací. Východiskem románu je totiž ekonomická migrace „... když pošumavský zedník a muzikant (Antonín Karas, otec hlavní postavy; poznámka D. J.) se z vnější nutnosti dostává v cizině k cirkusu jako stavěč. [...] Obraz Hamburku [...] drobných českých řemeslníků a dělníků jsoucích světem za výdělkem, pod svými ‚partafíry‘ a na cestu si přivydělávajících šumařinou...“ (Černý, 1941, s. 447)

⁵ Srovnej ČERNÝ, V. 1992. Eduard Bass. *Cirkus Humberto*. In *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992, s. 686 – 688.

⁶ Srovnej ČERNÝ, F. 1953. Bassův *Cirkus Humberto*. In Eduard Bass: *Cirkus Humberto*. Praha : SNKL, 1953, s. 481 – 486.

Oživit romantický literární typ v duchu moderní doby se pokusil Vladislav Vančura v postavě ruského emigranta knížete Megalrogova v románu *Konec starých časů* (1934). V romantickém duchu můžeme vnímat i knížky vyprávění Jana Eskyma Welzla, z jeho cest po dalekém severu. Jeho vyprávění se setkalo s fenomenálním úspěchem, v profesionální spolupráci boдрého sousedského vypravěče (Welzla) se spisovateli (Těsnohlídek, Golombek a Valenta) vzniklo dílo, jež si vydobylo světový ohlas. Svůj obdiv k tomuto cestovateli vyslovil v několika článcích i Karel Čapek:

„Welzl je cestovatel, jenž není ani turistou, ani badatelem; je to docela prostý člověk, který hledá kousek cesty pod točnou své živobyti, jako by byl doma, a dívá se na věci kolem sebe právě se zájmem prostého člověka. Vidí-li cokoliv nového, zaujme ho hned, jak se to dělá, co to nese, jak by to mohl vzít do rukou. Překypuje ustavičným odborným zájmem, jednou nautickým, podruhé loveckým, potřetí prospektorským a tak dále. Nuže, jen prostý člověk má tuto bezprostřednost zájmů; učený člověk by vám vypočítal dejme tomu arktickou faunu zajisté důkladněji a soustavněji, ale neřekl by vám tak dobře, jakým zvláštním způsobem se to nebo ono zvíře loví, jak se vaří a jak chutná, co se platí v Nome za jeho kůži a tak dále.“

(Čapek, 1931, s. 9)

Čapkova úvaha uzavírá náš kratičkový exkurz do světa cestování, zároveň podtrhuje skutečnost, že úspěšnost cesty pramení z motivace a schopnosti člověka vnímat svět kolem sebe. Symbolicky nám

Čapkova slova vytvářejí kruh, po jehož kvadratuře se vracíme zpět k autorovi samotnému.

Ať již v podobě tuláka⁷, poutníka, světoběžníka, cestovatele, loupežníka se také v díle Karla Čapka objevuje „člověk v geografickém pohybu“ v mnoha variacích. Než přistoupíme k úvahám o díle Karla Čapka, neměli bychom opomenout jednu skutečnost – jeho bratra Josefa. Jejich tvorba totiž vyrůstá ze stejného základu, je spojená společnými začátky a společnými prožitky. Sounáležitost je pak potvrzena společným podpisem pod mnohými z jejich próz, a i když se jejich cesty ve dvacátých letech umělecky rozcházejí, zůstávají pevně spojeni myšlenkovými a životními úděly. Josef, připomínaný v dnešní době

⁷ Připomněli-li jsme obdiv kosobě Jana Eskyma Welzla, měli bychom připomenout i Čapkův obdiv k Charlie Chaplinovi. Jedna z jeho velkých filmových rolí byla tulák Kid. *„Zkuste to také; zavřete oči a řekněte si, že dějiště vašeho denního starání a plahočení je vlastně nebe; že nebe je vaše dílna nebo vaše kancelář, vaše čtyři stěny, vaše trochu smradlavá a v této době kalná ulice. A že všichni lidé, které znáte, jsou nebeští andělé, I byt' byli všelijak utváření, různého chlupu a nosu a povah a stránek. Andělé jsou i ti, kteří vám nějak ublížili, dokonce i tím, že jsou v něčem jiného mínění než vy. Snad je ta představa poněkud nesnadná; ale nezdá-li se vám krásná a balzamicky příjemná, pak nevím, o čem bych s vámi dál mluvil. A já vám povím: chcete-li se nejkratěji dostat do nebe, musíte jít Chaplinovou cestou. Najdete-li svatě kvetoucí růže všude kolem sebe a vykoupeného anděla v každém člověku, bude-li každý pro vás znící harfou a cherubem okřídleným a věčným a hodným nekonečné slávy, budete v nebi. A pak se vám dostane odměny jako Charlie Chaplinovi: sejdete se se vším, co milujete, a budete šťastni až do skonání světa. Neboť není-li nebe na dosah života, ba ještě blíž, na dosah vašich očí a rukou, ba ještě blíž, není-li ve vás samotných, není nikde; a vy se tam potom nedostanete“* (Čapek, 1985, s. 445 – 446).

především svým výtvarným dílem, v jehož rámci také mimochodem nacházíme zřetelné motivy spojené s „člověkem v geografickém pohybu“. Za všechny připomeňme jeho kresby a obrazy např. *Námořník* (1917), *Poutník* (1921 – 1922), *Dva muži v lese* (1923), *Tři muži v polích* (1926), *Poutník* (1934). Naším zájmem je však Josef Čapek jako spisovatel. Z jeho literárního díla vyniká příznačně nazvaná kniha *Kulhavý poutník* (1936), titulní hrdina, blíženec Komenského poutníka z *Labyrintu světa a ráje srdce*, putuje (ve světě myšlenek) z místa na místo a hledá svou duši.

„Kulhavý poutník jest poutníkem bytí. To je ta celá jeho cesta. [...] Každá cesta poskytuje svá setkání a příhody. [...] Cesty takového způsobu vedou od začátku do konce ještě také pohádkami: v nich se přijde k lávce, čarodějně studánce, potom k zakletému stromu, dále pak k skleněné hoře a posléze k dračímu hradu...“

(Čapek, J., 1985, s. 211)

Přivádí čtenáře k myšlence, že teprve cíl dává cestě smysl a že cíl, jenž nevychází ze srdce a nevede-li skrz fantazii, není tím pravým cílem.

Jiným příkladem „lidí v geografickém pohybu“ jsou Ruda Aksamit a Václav Kala, dva pytláci, ústřední hrdinové baladické prózy *Stín kapradiny* (1930). Jejich cesta je spíše útekem. Realita a mystika prostupují životem. Labyrintem bloudění se v reálném světě stává les v symbolickém smyslu svědomí.

Svou vlastní touhu zachytil Josef v bonmotu datovanému ke dni 21. 1. 1938 z knihy *Psáno do mraků „Ach býti tulákem! Aspoň někdy!“* (Čapek, 1993, s. 142). Svou vlastní naději vyjádřil v *Básních z koncentračního*

tábora (1946): „*Těžké chvíle, těžké dny, / není volby, rozhodnutí, / temní dnové poslední, / jste dny života či smrti? // V život vpřed či v smrti chřtán / - co bude na konci cesty? / Tisíce jdou, nejsi sám... / Budeš, nebudeš mít štěstí? // Vzešel velké cesty den / - dávno připraven jsi k tomu: / života či smrti žeň - / vždyť jdeš domů – jdeš přec domů!*“ (Čapek, J., 1946, s. 23). Nejistota a obavy z budoucnosti, pobyt v koncentračním táboře, to vše zjitřuje symbolické poselství cesty (napětí života a smrti), cítíme básníkovo úsilí dobrat se vyššího poznání.

V díle Karla Čapka je „geografické putování“ důležitou osou mnoha próz, ať již povídek, románů, nebo dramát. O filozofický náhled se Čapek pokouší v povídce *Šlépěj* ze souboru *Boží muka* (1917), tentýž námět z jiného realističtějšího úhlu pohledu nahlíží také v povídce *Šlépěje* v souboru *Povídky z jedné kapsy* (1929). V *Povídkách z druhé kapsy* (1929) je povídka *Balada o Juraji Čupovi*, jehož putování spojené s přiznáním viny má spíš mystický charakter.

Na cestě je také inženýr Prokop, hlavní hrdina *Krakatitu* (1924). Prokopova cesta za ukradeným Krakatitem se proměňuje v cestu poznání sebe sama. Motiv putování je pak v románu završen postavou tajemného potulného dědečka, s nímž se hlavní hrdina setkává v závěru a jenž mu odhaluje tajemství života:

„Tak se podívej,‘ řekl, aby něco zamluvil, ‚co já tu mám namalováno.‘ Podal mu svůj hrnčiček; byla na něm kotva, srdce a kříž. ‚To je víra, láska a naděje. Tak už neplač.‘ Stál nad ohně s rukama sepjatýma. ‚Milý, milý,‘ mluvil tiše, ‚už neuděláš to nejvyšší a nevydáš všechno. Chtěl jsi se roztrhnout samou silou; a zůstaneš celý, a nespasíš svět ani jej

nerozbiješ. Mnoho v tobě zůstane zavřeno jako v kameni oheň; tak dobrá, je to obětováno. Chtěl jsi dělat příliš veliké věci, a budeš dělat věci malé. Tak je to dobře.“

(Čapek, K., 1958, s. 289 – 290)

V *Povětroni* (1933) je cesta neznámého cestujícího, umírajícího po letecké nehodě, přiblížena v retrospektivním vyprávění osob nad jeho nemocniční lůžkem. Jeho příběh je nahlížen prizmatem několika osob, jejichž vyprávěný příběh se shoduje v jednom aspektu, společným jmenovatelem všech příběhů je nepokojný tulácký život neznámého muže. Poznáním Čapkovy filozofie člověka na cestě má být skutečnost, že se „stačí nahnout nad vlastní nitro, pochopit plně sebe, dotvořit, co ve mně příroda či osud nechala ve stavu pouhého náznaku. Cesta k jiným vede skrze mne sama, poznání cizí duše je možné a všelidské společenství na něm spočívá“ (Černý, 1936, s. 33).

V symbolické rovině můžeme vnímat v kontextu tématu román *Obyčejný život* (1934). Čapek využívá symboliky označení „běh života“, „životní cesta“, „útěk do svědomí“ atd. k vytvoření synonymické obraznosti cesty v čase života jako v prostoru.

Rysy dobrodružnosti v sobě obsahuje postava světooběžníka Van Tocha z románu *Válka smloky* (1936). Výrazný tulácký a světooběžnický motiv prostupuje Čapkovými pohádkami. Z *Devatera pohádek* (1932) nás vzhledem k tematice upoutá *Pohádka tulácká*, v níž je tulák František Král ukázán jako morálně hodně silná osobnost.

„Už jsem vám říkal, že lidé ho jmenovali tulák, trhan, pobuda a ještě všelijak jinak; ale někdy mu také říkali, že je poberta, zloděj, dareba nebo

raubíř, ale to mu moc křivdili. František Král nikdy nikomu nic nevzal, neukradl ani neštípl. Na mou víru, ani co by se za nehet vlezlo. Právě proto, že byl tak poctivý, se nakonec dočkal veliké slávy; ale o tom vám právě chci vypravovat.“

(Čapek, 1991, s. 149 – 150)

Důležitou roli ale putování sehrává také v pohádkách *Poštáček, Kočičí, Psí a Doktorské*.

Tulácký osud má ve svém rodokmenu také postava Loupežníka ze stejnojmenné divadelní hry (1920). „*Jaká radost, jaký pych je to, cítit se mladou generací! Cítit se novotářem, dobyvatelem, loupežníkem života! Jak svěží je nezákonnost, jak hrdinně se nese tíha nezodpovědnosti!*“ (Čapek, 1988, s. 11).

Vypočítávat četnost jednotlivých postav ve více méně známých Čapkových dílech není cílem této stati, pokusme se nyní zamysleme nad principem čapkovské filozofie „cesty“. Jako stěžejní příklady jsme v této chvíli zvolily divadelní hru *Ze života hmyzu* a román *Hordubal*. Obě díla jednak zastupují dva pro Čapka typické literární druhy a hlavní postavy obou děl reprezentují dvě typické varianty námi sledovaného literárního typu.

Tulák je hlavní postavou divadelní hry *Ze života hmyzu* (1922). Hra je na jedné straně satirickým obrazem moderní společnosti. „Poutník tu přijde v podobě tuláka na svět, alkohol a sen a kouzlo mu nasadí brejle mámení a on všechny stavy prohlédá. A vidí, že nic není na světě, k čemu by bylo se utéci ve chvíli ďábelského pokušení. Láska není než flirt, koketování, páření a úkoj, jenž se bojí mateřské sudby; poesie a umění cukrují a cetkami ověšují hnusný akt. A co je to rodina? Záminka a ospravedlnění mamonu,

špindírství, malosti, vraždy, závist, radosti z cizího neúspěchu. Co je to vlast, národ, stát? Snůška zločinů ve velkém, ve jménu nadosobních úkolů. A věčnost a naše kolozpěvy srdcí a rukou v ní? Jepičí marnost a jepičí rej nad ozářenou plochou naší krátkozraké a opilé domýšlivosti“ (Novotný, 1922 s. 725). Takto pojatý obraz společnosti není nikterak pozitivním obrazem lidského pokroku, přesto je to právě proměna tuláka v poutníka tím, co mimo jiné dodává hře filozofický kontext. Proměna, jež naznačuje perspektivnost lidskosti v odlidštěném světě. Kompozice dramatu je z tohoto hlediska postavena na dvou pilířích kontrastu života a smrti a významového napětí slov poutnictví a tuláctví.

Výchozím bodem pro pochopení smyslu díla je termín tulák. Z hlediska vnějšího čtenář i divák při prvním setkání s tulákem nabývají dojmu, že Čapkové v jeho postavě naplňují slovníkovou normu, když vidíme jedince více či méně zpustlého, bez existenčních prostředků potulujícího se, tedy bloumajícího z místa na místo, žijícího z milodarů. Náš dojem člověka ubíjejícího svůj život v zahálce, stupňují obrazem jeho opileckého potáčení se. Tenhle obraz ale zároveň s prvními jeho slovy narušuje očekávané stereotypy.

„... (vymotá se z kulis, klopytaje, a padne): Haha, haha, hahaha, to je švanda, že? To nic nedělá. Nemusíte se smát; já jsem si totiž neublížil. (Opře se o lokty.) Vy – vy – vy si myslíte, že jsem opilý? Ba ne. Já přece ležím pevně. Viděli jste, jak rovně jsem padnul. Jako strom. Jako hrdina. Předváděl jsem – pád – člověka. Jaká podívaná! (Usedne.) Kdepak, já se nemotám. Já ne, ale všechno ostatní je opilé, všechno se motá, všechno se točí dokola, pořád

dokolečka – Haha, už dost, vždyť mně je z toho nanic! (Rozhlíží se.) Tak co? Všechno se točí kolem mne. Celá země. Celý vesmír. Přílišná čest pro mne. (Rovná si šaty.) Odpusťte, nejsem na to oblečen, abych byl středem harmonie sfér. (Hodí na zemi čepici.) A ty sis myslela, květinko, že jsem opilý? Veroniko, rozrazil, nenadýmej se tak svou střízlivostí! Tvé listy, veroniko, se dávají na rány; počkej, rozraz své srdce. Já neříkám, že nejsem opilý; kdybych měl kořeny jako ty, netoulal bych se po světě jako pobuda. Tak je to. A kdybych se netoulal po světě, nepoznal bych tolik věcí. Vždyť jsem byl jářku i na té velké vojně; vždyť já jsem uměl i latinsky, a dnes umím všechno. Kydat hnůj, zametat ulice, hlídat, čepovat pivo a všechno ostatní. Všechno, co jiný nechce dělat. Ted' vidíš, kdo jsem.“

(Čapek, K. – Čapek, J., 1958, s. 17 – 19)

Místo opilosti cítíme opojení, místo zpustlosti proniká za jeho slovy intelekt, místo zahálky vnímáme spíš renesančního člověka. Z negativní zkušenosti vytěžili autoři pozitivum tulák je člověk, který dokáže vnímat svět jinak a pečlivěji než zaneprázdněný moderní člověk. Na počátku je tulák „pouhý“ komentátor dějové složky: „*Já nechci nikoho napravovat. Ani hmyz, ani člověka. Já se jen dívám*“ (Čapek, K. – Čapek, J., 1958, s. 19). Počáteční komentátor (ironizuje motýlí hemžení) je postupně vtahován do děje. Velikost člověka pramení z činu. Čapci na tulákovi ukazují, jak se rodí lidská aktivita. Postupně je vtahován do děje, aby nakonec aktivně zasáhl (zabíjí mravence – vůdce žlutých), spolu s činem přichází i pochopení, že smysl života spočívá v aktivní

práci. Této koncepci odpovídá i závěr. Význam závěru je podtržen skutečností, že hra ze *Života hmyzu* má jako jediná hra z repertoáru obou bratří i samotného Karla dva konce. Pomiňme fakt, za nímž si stojí někteří z literárních kritiků, totiž, že rozdílné konce souvisí s optimistickým a pesimistickým vnímáním hry. Přikláníme se k závěru Evžena Turnovského, který optimismus a pesimismus relativizuje: „Srovnáme-li ‚Dodatek‘ s původním zněním závěru, můžeme dojít k jedinému poznání: Je to v obou případech přesně táž optimistická myšlenka, jen je různě provedena. Jako by autoři chtěli ve variaci téhož motivu opsat slovy svou myšlenku pro ty, kdo neporozuměli úsporné a účinnější řeči fakt“ (Turnovský, 1958, s. 186). V prvním konci tulák po „činu“ umírá:

„*TULÁK* (zápasí): *Tumáš, zubatá! Hahaha, dostalas!* (Sražen na kolena.) *Nech mne! Nedus tolik! Povol! Já chci jen žít; copak i to je mnoho?* (Zvedá se a rozhání se rukama.) *Nedám ti život, smrtáku, nedám! Tumáš!* (Padá.) *Ó, i nohu nastavuješ!* [...] *TULÁK* (pozvedá se): *Nech mne žít! Co ti to udělá? Jen protentokrát! Aspoň do zítřka! Nech... jen... vydechnout!* (Zápasí.) *Pust', neškrť! Já nechci umřít! Tak málo jsem užil!* (Výkřik.) *Aách!* (Padne na tvář.) [...] *TULÁK* (vzchopí se na kolena): *Ty i padlého škrťáš, zbabělá? Pust' už, at' povím – všem – Já chci – ještě chvíli –* (Vstane a vrávorá.) *Nech – žít! Jenom žít!* (Křičí.) *Ne! Jdi pryč! Mám ještě tolik co říci!* (Klesá na kolena.) *Vím – ted' – jak žít.* (Padne naznak.)“
(Čapek, K. – Čapek, J., 1958, s. 162 – 164)

Epizoda pokračuje komentářem dvou slimáků, kteří konstatují tulákovu smrt. V následujícím obraze je

tato informace potvrzena nalezením tulákovy mrtvoly dvěma drvoštěpy a tetky, která nese dítě ke křtu. Myšlenka koloběhu života a smrti je nasnadě. V druhém konci nazvaným „doplňek pro režiséra“ přichází ráno a...:

„*TULÁK (probouzí se): Rány! – Rány! – Rány boží! (Usedne.) Co je? – (Ticho.) Ach, těžký sen jsem měl! (Rány sekyrou.) [...] TULÁK: Pořád co dělat! Tak je to, ano, vždyť i sám život co dělat má neustále, jako by něco nebylo doděláno, jako by za něčím se muselo dál a dále, a byt' bys člověkem anebo broukem byl, žiješ, aby celý svět žil, a pořád je co dělat. DRUHÝ DRVOŠTĚP: Hledáte práci? [...] TULÁK: Lidi, já pořád hledám, já hledám odjakživa, hledám v životě smysl a život se na mne dívá, koukejte na ty husté dlouhé řady, a všecko to žije. A snad i sám život něco v sobě hledá, a proto se nikdy zahubit nedá, a třeba sám sebe hubí a neví si se sebou rady a plní sebe sama, pořád trvá dál, jako by rád se na sobě sám něčeho dočkal, něčeho lepšího. Možná že hledám i práci. [...] TULÁK: Vy jste to řekli, ano! Musí se pomáhat! A není ztraceno nic, pokud je pomoci možno. A nebudeš ztracen sám, když uvidíš život trápit se nebo bloudit: pokud lze člověku pomoci, není proč ho soudit! [...] Já jdu s vámi.“*

(Čapek, K. – Čapek, J., 1958, s. 169 – 172)

Čteme-li pozorně obě zakončení, zjišťujeme, že skutečně není rozdíl ve vyznění z hlediska optimismu a pesimismu (smrt se těmto kategoriím vyhýbá), rozdíl je spíše v praktické rovině. Varianta, v níž se tulák ráno probouzí jako poutník, je z hlediska autorské řeči dořčenější. Čapci v celém dramatu symbolicky

naznačují, ukazují, jak se za velkými slovy schovává ubohost, malost, chtíč, nenažranost, fráze atd... jak vše není tím, čím se zdá být (za slovy o lásce se skrývá chtíč, za slovy o vlastenectví se skrývá nenávisť a touha po moci atd.), bylo nutné udělat konec jednoznačný. Takže nestačilo pouze tulákovo oznámení, že našel smysl života, ale bylo nutné přidat praktický obrázek realizace této idey. Možná bychom mohli zrelativizovat skutečnost, že tulák-poutník odchází do světa, ale mnohem důležitější je fakt, že odchází s lidmi k lidem. Pamatujme, že pouť obvykle vede k posvátným, památným místům. Najít tato místa v našich životech je princip našeho putování.

V postavách tuláků Karel Čapek (a bezpochyby i Josef) promítl sebe sama. Nepochybně jej přitahuje a fascinuje, promítá do něj své tužby a nenaplněná přání. Tuláci a poutníci tvořili jejich druhé Já, jejich skryté já. V nich nám odrážejí své vlastní touhy a přání, vnímání života jako hledání cesty.

Současným „migračním“ úvahám bude z Čapkovy tvorby pravděpodobně nejbližší obraz Juraje Hordubala z románu *Hordubal* (1933). Román oscilující mezi baladickou a detektivní prózou není apriori zaměřen na vlnu ekonomických migrantů, kteří v době před a po první světové válce mířili do Ameriky v naději lepší budoucnosti. Hordubalův odjezd je spíše východiskem jeho tragédie. Autor se ve svém vyprávění soustředí na situaci po jeho návratu, ekonomickou podstatu Jurajovy cesty přetváří v existenciální hledání smyslu života v intencích hledání cest k sobě a druhým.

Cesta Juraje Hordubala má zřetelně kruhový charakter – z Krivej na Podkarpatské Ukrajině do USA a zpět. Odchod do ciziny a návrat domů je východiskem

prózy Hordubal, americký pobyt je přiblížen jen prostřednictvím kusých vzpomínek hlavního hrdiny. V první části románu sledujeme hlavního protagonistu ve vlaku při návratu z Ameriky. Autor zcela záměrně nechává Hordubala cestovat vlakem. Vlak jako symbol průmyslové expanze úzce souvisí s rozvojem „migrace“. V kontextu románu má vlak ještě jeden předpoklad, je vyjádřením pohybu v protikladu klidu podkarpatské krajiny (nejvýrazněji je obraz krajiny vyjádřen při návštěvách Hordubala u pastýře Míši).

Předzvěstí Hordubalovy tragédie je jeho vlastní myšlenka o těžkostech návratu, která zároveň vyznívá jako varování před ztrátou vazby k rodné krajině:

„Člověk mnoho vydrží, jen kdyby se aspoň mohl domluvit. Něco na tobě chtějí, nevíš co; a oni křičí, vztekají se, krčí rameny – Prosím pěkně, jak se mám v Hamburku doptat, kudy se jede do Krivé? Oni mohou křičet, ale já ne. Do Ameriky, to se vám jede jakoby nic; jeden vás naloží na loď, jeden vás čeká tam – ale zpátky, pane, zpátky vám nepomůže nikdo. No, sir. Těžká, pane, je cesta domů.“

(Čapek, 1965, s. 10)

Juraj Hordubal se navrací po osmi letech putování. Mluvili jsme o kruhovém charakteru Hordubalova putování, osm let, které uplynuly, se díky tvaru čísla 8 jakoby stávají smyčkou. „8, kterou tvoří dvě protínající se linie, symbolizuje přechod pozemského a časového kvěčného a božskému“ (Werner, 2000, s. 127). Z hlediska zasvěcení je osmička číslem s kladnou hodnotou, Hordubal k transcenci pozemského a věčného dochází v kontaktu s pastýřem Míšou:

„Míšo,‘ chraptí, ‚a co, smí si člověk sám vzít život?‘ - ‚Co?‘ - ‚Smí-li si člověk život vzít?‘ ‚Nač to?‘ - ‚Aby ušel myšlenkám. Jsou takové myšlenky, Míšo, které - do tebe nepatří.‘ [...] Míša zahloubané mrká. ‚A, těžká věc. Mysli až do konce.‘ - ‚A co, když na konci je... jenom konec? Může si pak člověk sám udělat konec?‘ - ‚Není třeba,‘ praví Míša pomalu. ‚Nač to? I tak umřeš.‘ - ‚A - brzo?‘ - ‚Když to chceš vědět - brzo.‘ Míša se zvedl a jde z koliby ven. ‚A spi ted,‘ obrací se ve dveřích a mizí - jako v oblacích.“

(Čapek, 1965, s. 72)

Osmiletí Hordubalova života pro něj znamenalo zásadní životní změnu. V rovině společenské jeho odjezd do Ameriky znamená dobrovolný společenský pád. Vzdává se svého postavení hospodáře a stává se námezdním dělníkem a horníkem. Tento sestup je symbolicky vyjádřen v hornickém povolání, které Hordubal vykonává, člověk pracující na povrchu země (slunce, vítr, čistota) končí v podzemí (tma, prach, pot). V porovnání se vzpomínkami na pobyt v dole, je mu odměnou krajina, kterou prochází při cestě z Krivej za pastevcem Míšou. Cesta vedoucí nahoru, do kopců a hor je cestou povznesení ducha. Můžeme říci, že jen v okamžicích na návštěvě u pastevce Míši se v Hordubalovi naplňuje závratný pocit návratu. S horami a kopci je však spojen i trest. Trestem za odchod, tedy za „společenský pád“, je v románu ztráta pole, které Polana během jeho nepřítomnosti prodala. Hordubal je z této informace otřesen:

„... ale Hordubal neposlouchá, Hordubal myslí na pole žitná a bramborová, jež Polana prodala. Pravda, samý kámen, ale nebyl-liž tam kámen odjakživa? To už, kamaráde, patří k té práci. Dva

*roky před tím, než jsem odejel, jsem obrátil kus
úhoru v pole – ech, co ty víš o selské robotě!“*

(Čapek, 1965, s. 22 – 23)

Za Hordubalovým otřesem vůbec poprvé (a víceméně naposledy) v celém textu není smutek z ekonomické ztráty, ale ze ztráty vnitřní citové hodnoty.

V rovině osobního života se stal cizincem pro manželku i pro dceru. V tomto bodě ale Čapek nabízí i otázku, zda se skutečně stal, nebo jím byl už ve chvíli odchodu. Hordubal je člověk hodně prakticko-materialistického myšlení. Stejně jako přetrhání vazeb s domovem (cesta do Ameriky) mělo zřetelně ekonomickou motivaci, i jeho manželství má pravděpodobně od počátku tutéž motivaci. Jejich vzájemná sounáležitost je budována na základě shromažďování majetku. Všimněme si, jak je v textu ekonomické hledisko zvýrazňováno, ať již tím, jak je připomínána Polanina zásluha na vylepšení statku, jak jsou několikrát připomenuty Hordubalovy pravidelné zásilky peněz domů, později pak jejich střádání, ukradení a nové spoření, jak se hned první diskuse doma svede na výhodnost a nevýhodnost hospodaření s koňmi a kravami. Jak je Hordubalův vztah k penězům krásně vyjádřen dotazem spolucestujícího, zda dal dopředu vědět rodině, že jej mají očekávat: „*Ale telegrafoval jste jí aspoň, že přijedete? Ale co, ale co, na to je škoda peněz*“ (Čapek, 1965, s. 9).

Vztah k penězům je pro Hordubala nepřekročitelný Rubikon. I v situacích, kdy pod tíhou reality začíná přemýšlet jinak, hrají pro něj peníze důležitou roli. Při zasnubách Hafie se Štefanem i při jednání se Štefanovým otcem o odstupném za jeho

statek pro Štefana. Nakonec i důraz, s nímž u notáře požaduje převedení veškerého dědictví na Polanu, je myšlenkově příznačný pro jeho pojetí lidského štěstí.

Vše pak ústí v jeden velký paradox. Krize, která jej vyhnala z Krivej, jej do Krivé vrací a vybírá si svou daň v podobě Hordubalova života. Hospodářská krize se přetavila v krizi morální umocněnou nejen nesváry v rodinném zázemí, ale v podstatě nepochopením ze strany všech spoluobčanů. Vše graduje Hordubalovým naprostým neporozuměním všemu, co se kolem něj děje. Odcizení jej odtrhlo od reality a projevilo se v neumění ztotožnit své vlastní sny se skutečností.

Ukázkou takového myšlení je prezentace Hordubalova návratu. V rámci románu je dvojí, poprvé v Hordubalově představě, podruhé pak reálný skutečný:

„Juraj Hordubal sestupuje dlouhými kroky, jaký pak kufřík, jakých pak osm let; tady je cesta domů a poté se to běží samo, jako se vrací stádo za soumraku s plnými vemeny, bim bam krav a zvonečky telátek: což sednout tady a vyčkat do soumraku, přijít do vsi se zvoněním stád, v hodinu, kdy báby vycházejí na zápraží a chlapi se opírají o plot: koukejte, koukejte, kdo sem jde? Ale já – jako stádo z pastvy – rovnou do otevřených vrat. Dobrý večer, Polano. Ani já se nevracím s prázdnou.

Nebo ne, vyčkat až do tmy, až přejde boží dobytek, až všechno usne; a zaklepat na okno, Polano! Polano! Jezu Kriste, kdo je tam? Já Polano, abys byla první, kdo mne vidí; sláva ti, Bože. A kde je Hafie? Hafie spí; mám ji probudit? Ne, nech ji spát. Buď pochválen Bůh.

A Hordubal vykročil ještě rychleji. Jej Bohu, to se to jde, když se tak člověku rozběhnou myšlenky! Ani jim nestačíš, marně natahuješ nohy; hlava tě předběhne a je už u jeřabin na kraji dědiny, huš, husy, huš a už jsi doma. Měl bys zatroubit na hubu: kde jste kdo, pozírejte, kdo to jde, jaký Amerikán, tramtará, to koukáte, boys hullo! A teď ticho, tady jsme doma, Polana na dvorku vytlouká len, přikrást se odzadu a zakrýt jí oči – Juraj! Jak jsi mne, Polano, poznala? Chvála bohu, abych nepoznala tvé ruce!“

(Čapek, 1965, s. 11 – 12)

Hordubalova představa návratu, tak jak ji sprádá s blížícím se setkáním je tvořena jistým fanfarónstvím, Hordubal v ní ohromuje „jako Amerikán“, důležitou roli opět hraje hodnota majetku (Polana zvelebila statek, on přináší peníze.), nad vším však převládá zdání radosti z překvapení a Polaniny odevzdanosti.

Realita je však zásadně posunuta:

„Na zápraží vychází Polana a stane jako zka-menělá, oči vytřeštěny, ruce přesilně tiskne k prsoum a prudce, jíkavě vydechuje. A teď neví Juraj Hordubal, co by řekl: tolik začátků si vymyslíl, co to, že se sem žádný nehodí? Nezakryje dlaněmi oči Polaně, nezaťuká v noci na okno, nevrátí se se zvoněním stád a se slovy požehnání; ale ježatý sem vrází a neumytý, nu, jaký div, že se ženská poleká? I hlas by ze mne vyšel divný a seškrcený – porad', Hospodine, co se dá říci takovým světu ne-podobným hlasem. Polana ustupuje ze zápraží, až příliš daleko ustupuje, ach, Polano, já bych byl proklouzl i tak; a říká hlasem, který skoro není hlas a skoro není její: ‚Pojď dál, já – zavolám Hafii.‘ Ano,

Hafii, ale dřív bych chtěl tobě položit ruce na ramena a říci, nu, Polano, nerad jsem tě polekal; sláva Bohu, že už jsem doma. A vida, jak jsi se zařídila: nová je postel a vysoko nastlaná, stůl nový a těžký, na stěně svaté obrazy, inu, brachu, to ani v Americe nemají lepší; podlaha z prken a v oknech muškát, dobře jsi, Polano, gazdovala! Juraj Hordubal potichoučku usedá na svůj kufřík. Moudrá je Polana a ví si rady; jak to tu vyzírá, hádal bys, že má dvanáct krav, dvanáct i víc – Chvála Bohu, ne nadarmo jsem robotil; ale to horko v shaftu, dušinko, kdybys věděla, jaké peklo!”

(Čapek, 1965, s. 13 – 14)

To tam je fanfarónství a radost z překvapení. Přichází šok, neschopnost komunikace a trapnost prázdné chvíle. Je příznačné, že představa a realita prolínají v pohledu na hodnotu majetku.

Vnímání světa v jeho kapitálové hodnotě není jen Hordubalův problém. Připomeňme si, jak Štěpán Manya projevuje radost nad tříletým hřebečkem, u něhož neopomene podotknout, že mu nabízeli 4 000, ale že jeho hodnota je 8 000, jak zdůrazňuje výhodnost pěstování kukuřice či hospodaření v rovině. Hordubalův problém vidí autor jako problém nás všech.

V souvislosti s charakteristikou Čapkova stylu jsme připomněli jeho umění intelektuálního zobecnění. Hordubalův příběh je typickou ukázkou této zručnosti. Text je vystavěn na kriminální zápletku, všechny indicie nás přivádějí k úvaze, že smrt Juraje Hordubala souvisí s jeho majetkem, ovšem sám autor ústy jednoho z četníků nás před takovým zjednodušeným závěrem varuje.

„Inu, vražda, to není jen tak,‘ povídá Biegl znalecky. ‚A to ani ne, Karlíčku,‘ řekl Gelnaj, potřásaje hlavou. ‚Jenže, víte, vražda na vesnici, to se nemá tak brát. Vy jste městský člověk, vy do toho tak nevidíte. Kdyby to byl loupežný mord, tak budu, krucinál, čuchat jako vy. Ale vražda v rodině.‘ [...] ‚Kdepak, případy v rodině nejsou nikdy jasné,‘ bručel Gelnaj. ‚Však ještě uvidíte, Karlíčku. Zavraždit pro peníze, to je jasné, to se udělá jedna dvě; ale považte, týdny a týdny to v sobě nosit, po dny a noci si to rozvažovat – to máte, Biegl, jako byste si čuchnul k peklu.‘“

(Čapek, 1965, s. 81 – 82)

Případ vraždy je relativizován i samotným autorem, neboť k vraždě dojde v okamžiku Hordubalovy přirozené smrti. Je jedno, zda Hordubala zabili z pomsty, kvůli majetku, ze žárlivosti nebo z jakéhokoliv jiného důvodu. On už byl dávno mrtvý, jeho život byl umrtven pozvolna a nenápadně, lépe řečeno, Hordubal se umrtvoval postupně a nenápadně sám, smyčku si utahoval svým vztahem k životu. Nežil, jen přežíval.

Klíčem k pochopení smyslu díla (potažmo života) je srdce. Příběh, který začíná obrazem spícího Hordubala ve vlaku při návratu z Ameriky: „... klímá s otevřenými ústy, zpocen únavou, a hlava se mu klátí jako neživá“ (Čapek, 1965, s. 7), končí slovy: „Srdce Juraje Hordubala se kdesi ztratilo a nebylo nikdy pohřbeno“ (Čapek, 1965, s. 108). Začátek a konec, „jako neživá hlava“ a „ztracené srdce“, jako by Čapek zachycoval klasické napětí mezi rozumem a citem. Tradiční romantický rozpor člověka Čapek vyjádřil moderním neromantickým způsobem, formou

kriminálního románu. Zatímco četníci a soud se zabývají trestní a právnickou podstatou, čtenář má možnost účastnit se vyšetřování, ale jeho úkol je posoudit ne smrt, nýbrž život Juraje Hordubala.

Volil-li k vyjádření myšlenky smyslu života Karel formu kriminálního příběhu, je příznačné, že totéž krédo najdeme formulované i jeho bratrem Josefem, který však svou myšlenku zahalil do hávu pohádkového příběhu:

„To zakleté království a poklad, to každý člověk nese v sobě sám. Každý člověk, který se vydal na daleké cesty za zakletým královstvím a pokladem, octne se proto nakonec na holé poušti, kde nenajde už než sama sebe; a jestli v sobě pak nenalezne všechno své království a bohatství, jinde už jiných nedojde.“

(Čapek, J., 1958, s. 17)

165

V kontextu úvah nad tematikou „migrace“ v díle Karla Čapka, potažmo bratří Čapků bylo řečeno mnohé. Náš článek si dovolíme uzavřít shrnutím, které jako by podle nás vystupovalo z celé jejich tvorby: „Cestujme, cestujme v prostoru i ve fantazii, ale vydáme-li se na jakoukoli cestu, mysleme srdcem.“

Literatura

CIGÁNEK, J. 1958. Romantika a všednost Čapkových cestopisů. In Karel Čapek: *Italské listy*. Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 332 – 337.

ČAPEK, J. 1946. *Básně z koncentračního tábora*. Praha : František Borový, 1946. 228 s.

- ČAPEK, J. 1958. Pohádka o mně. In Josef Čapek: *O sobě*. Praha : Československý spisovatel, 1958, s. 9 – 17.
- ČAPEK, J. 1985. Jaká je cesta (Kulhavý poutník) In *Rodné krajiny*. Praha : Mladá fronta, 1985, s. 211 – 221.
- ČAPEK, K. 1931. Po stopách polárních pokladů. In *Lidové noviny*, 22. 3. 1931, č. 148, s. 9 – 10.
- ČAPEK, K. 1958. *Krakatit*. Praha : SNKLHU, 1958. 330 s.
- ČAPEK, K. 1965. *Hordubal – Povětroň – Obyčejný život*. Praha : Československý spisovatel, 1965. 360 s.
- ČAPEK, K. 1985. Kde je nebe. In *O umění a kultuře II*. Praha : Československý spisovatel, 1985, s. 444 – 446.
- ČAPEK, K. 1988. Autorova předmluva k prvnímu vydání. In Karel Čapek: *Loupežník. R.U.R. Bílá nemoc*. Praha : Československý spisovatel, 1988. 335 s.
- ČAPEK, K. 1991. *Devatero pohádek*. Praha : Albatros, 1991. 252 s. ISBN 80-00-00121-7.
- ČAPEK, J. – ČAPEK, K. 1958. *Ze života hmyzu. Komédie o třech aktech s předehrou a epilogem*. Praha : Orbis, 1958. 189 s.
- ČERNÝ F. 1953. Bassův Cirkus Humberto. In Eduard Bass: *Cirkus Humberto*. Praha : SNKL, 1953. s. 481 – 486.
- ČERNÝ, R. 1941. Úspěšný román Eduarda Basse. In *Řád*, 1941, roč. 7, č. 8, s. 446 – 447.
- ČERNÝ, V. 1936. *Karel Čapek*. Praha : František Borový, 1936. 40 s.
- ČERNÝ, V. 1992. Eduard Bass. Cirkus Humberto. In *Tvorba a osobnost I*. Praha : Odeon, 1992, s. 686 – 688.

- DOKOUPIL, B. 1983. Obrysy české historické prózy let 1938-1945. In *Česká literatura*, 1983, č. 3, s. 334 – 348.
- GEIST, B. (ed.). 1992. *Sociologický slovník*. Praha : Victoria Publishing, 1992. 647 s.
- GÖTZ, F. 1921/22. Zoufalá komedie. In *Host*. 1921/22, č. 1, s. 108 – 110.
- GÖTZ, F. 1984. *Literatura mezi dvěma válkami*. Praha : Československý spisovatel, 1984. 265 s.
- HAŠEK, J. 1955. *Osudy dobrého vojáka Švejka za světové války I, II*. Praha : SNKLHU, 1955. 290 s.
- HOLÝ, J. 1984. Čapkovy dobrodružné výpravy za lidmi. In Karel Čapek: *Věčné dobrodružství*. Praha : Československý spisovatel, 1984, s. 333 – 343.
- KUNC, J. 1945. *Slovník soudobých českých spisovatelů. Krásné písemnictví v letech 1918-45*. Praha : Orbis, 1945. 1016 s.
- MANN, E. 1939. A last conversation with Karel Capek. In *The Nation*, 14. 1. 1939, s. 68 – 69.
- MARAI, S. 2017. *Herbář*. Praha : Academia, 2017. 268 s. ISBN 978-80-200-2710-8.
- NEZVAL, V. 1984. *Moderní básnické směry*. Praha : Československý spisovatel, 1984. 256 s.
- NOVÁK, A. – NOVÁK, J, V. 1995. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Brno : Atlantis, 1995. 1804 s. ISBN 80-7108-105-1.
- NOVÁK, B. 1930/31. Durychova protireformace. In *Literární rozhledy*, 1930/31, s. 213 – 216.
- NOVOTNÝ, M. 1922. Divadlo od 6. března do 9. dubna. In *Cesta*, 1922, roč. IV, č. 45-46, s. 724 – 727.

- PÍŠA, A M. 1969. Durychova tvůrčí syntéza. In *Dvacátá léta. Kritiky a stati*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 346 – 350.
- SOURIAU, Étienne (ed.). 1994. *Encyklopedie estetiky*. Praha : Victoria Publishing, 1994. 939 s. ISBN 80-85605-8-X.
- STROHSOVÁ, E. 1991. Jaroslav Durych. Pokus o portrét. In *Česká literatura*, 1991, roč. 39, č. 2, s. 132 – 144.
- TURNOVSKÝ, E. 1958. Hra zdánlivých paradoxů aneb Ze života člověka. In Karel a Josef Čapkové: *Ze života hmyzu. Komédie o třech aktech s předehrou a epilogem*. Praha : Orbis, 1958, s. 174 – 187.
- WERNER, H. 2000. *Lexikon numerologie a mystiky čísel*. Praha : Pragma, 2000. 256 s. ISBN 80-72056-68-9.

Klíčová slova

Karel Čapek; tulák; poutník; aktivita; majetek; smysl života; představy

Keywords

Karel Čapek; tramp; pilgrim; activity; property; meaning of life; ideas

Summary

In the article, the interpretation of writing of Karel Čapek is dealt while the term “migration” is approached rather loosely. The authors link this topic with the people's desire to find their place in the world and to find themselves, rather than with the social economic aspects connected to people moving from one part of the earth to another. In this sense, the authors want to mention the characters of adventurers, globetrotters, pilgrims and tramps, and to think about Čapek's philosophy of a man. In the context of the given theme, the authors interpret the two crucial works – the drama *Pictures from the Insects' Life* and novel *Hordubal*.

Radka Hříbková

Všeobecné spiknutí Egona Hostovského

„Zákon rozptylování, stěhování a exilu je pro mne cosi jako historický zákon moderního člověka. Nesmí, nemůže a snad ani nechce zakotvit. Nic nedbám kritiků, kteří tvrdí, že tohle je toliko případ Egona Hostovského, a ještě ke všemu případ literátský. Tvrdím, že je to případ všeobecný a obecně platný“ (*Egon Hostovský*, 1974, s. 181). Tato slova náleží celoživotnímu vyhnanci, spisovateli Egonu Hostovskému (1908 – 1973), v jehož osudu se odrazily snad všechny významné události české historie 20. století.

V dětství vyrůstal v maloměstském prostředí Náchoda, v němž se česká kultura prolínala s německou a židovskou. Svou přináležitost ke kultuře židovské si podle vlastních slov hlouběji uvědomil až v době dospívání. Psát začal velmi brzy. Již jako devatenáctiletý vydal svůj první román silně ovlivněný četbou Dostojevského *Stezka podél cesty* (1927), kterého si povšimla dobová kritika. Úspěšné tvůrčí období 20. a 30. let, v němž působil také v diplomatických službách, bylo přerušeno nástupem fašismu a následnou okupací Čech a Moravy, která ho poprvé přinutila k emigraci. V nacistických plynových komorách a transportech ztratil řadu svých blízkých. Plánovaný návrat do vlasti mu po válce znemožnil únor 1948 a útěk před komunismem, poslední naději na únik z emigrace ztratil se vstupem spojeneckých vojsk v srpnu 1968, po němž následovala léta tak zvané normalizace. Všechny tyto události ho prakticky odsoudily k doživotní emigraci, kde ovšem nikdy

nepřestal být spisovatelem českým: psal česky a o českých osudech. Podle Františka Kautmana, který ho právem považuje za jednoho z největších českých spisovatelů 20. století a současně za autora patřícího k významným reprezentantům moderní světové prózy, vytvářel jakýsi osobně prožitý a protrpěný „letopis intelektuála v epoše krize všech společenských hodnot“ (1993, s. 50).

Existenciální situaci člověka zbaveného svých kořenů ztvárnil v řadě děl, jejichž tematika vyústila v jeho stěžejním díle – románu *Všeobecné spiknutí*. Jde o román s autobiografickými prvky, které ovšem neaspírají na autentickou přesnost, o román bilancující. Za autora jeho životní situaci a základní životní „naladěnost“ výstižně popsal autobiografický hrdina románu Jan Bareš z Náchoda:

„... od roku 1938 zažil jsem tolik, že by to stačilo na tři překypující životy, a přece pro většinu toho, co mě od té doby potkalo, najdu aspoň stínovou podobu ve svých letech dětských a jinošských. Můj raný věk je záramován scénérií šerosvitných lesů a modrošedých kopců kladského pomezí, kde každý stoletý strom, každá skála, studánka, hájovna, rybník měly svou baladu ve vyprávění starých lidí.“

(Hostovský, 1969)

Bezprostřední prožitky tragiky, nestálosti, chaotičnosti a vykořeněnosti lidské existence a rozporuplnosti lidské psychiky, lidského chování a jednání hluboce ovlivnily obsahovou i formální stránku Hostovského tvorby, přivedly ho k poznání, že existuje „*dvojí domov moderních lidí, z nichž jeden je věcí paměti a druhý věcí vůle neboli volby*“. Tuto situaci a tento životní pocit chápal jako úděl moderního

člověka, který objevuje svou samotu i svou vydanost okolnímu světu. V době, kdy tvořil své nejvýznamnější dílo, však autor ještě nemohl vědět, že mu historické události navždy znemožní návrat domů. Román byl napsán v roce 1960 v New Yorku, poprvé vyšel v roce 1961 v překladu Alice Backerové a Bernarda Wolfa anglicky pod názvem *The Plot* a současně v nakladatelství Doubleday v New Yorku a v nakladatelství Cassel v Londýně. Česky ho poprvé vydal Melantrich v roce 1969 s doslovem Miloše Pohorského. Reprint českého vydání vyšel v roce 1973 v Torontu, v roce 1998 ho vydalo nakladatelství Akropolis.

Hlavní protagonista, emigrant Jan Bareš z Náchoda, chudý chlapec pocházející z českého maloměsta, který dosáhl úspěchu v Americe, je vcelku uznávaný spisovatel a autor filmových scénářů. V jeho životním příběhu, který sám vypráví, se odrážejí zkušenosti jeho tvůrce se všemi jejich historickými a ideovými peripetemi. Děj se odehrává v New Yorku v listopadu roku 1957. V bytě Jana Bareše se na oslavu jeho 46. narozenin schází 8 přátel a 5 hostů. Během slavnosti se oslavenec pro své hosty a přátele, ale především sám pro sebe snaží najít smysl „klíčové historie svého života“. K jejímu postižení mu napomáhají četné retrospektivní záběry, které se realizují v podobě reálných i fiktivních dialogů, ale především v expresivních personálních monolozích obrácených jak navenek, tak dovnitř, které vycházejí z předpokladu, že jsou aktivně reflektovány posluchači či fiktivním čtenářem. V průběhu vyprávění dochází k mnoha proměnám jevů, událostí i k převlekům postav, které jsou vypravěčem vnímány jako jakýsi maškarní či pekelný rej, jenž ho přivádí na pokraj

šilenství. Významy všeho se relativizují a problematizují, jakékoli opěrné body se vytrácejí. Vše je ještě navíc komplikují polemické monology některých hostů, kteří ze svého zorného úhlu, podmíněného jejich sobeckými zájmy, přinášejí další biografická fakta a jejich nové interpretace. V monolozích a dialozích hlavního protagonisty a jeho oponentů jsou diskutovány problémy svobody, vůle, ideologií, diplomacie, politiky, ďábelské a boží existence, víry, dvojnicství, šilenství, přátelství, lásky, pokrevních svazků, podstaty člověka moderní doby. Bareš si klade naléhavou otázku: „*Copak je to asi člověčina za našich dnů?*“ A vzápětí si sám odpovídá:

„Ostatně netvrdím o lidech, že jsou zlí. Říkám, že ztrácejí jeden rozměr. Právě ten lidský. I mne to potkalo. Prozřel jsem právě včas a musím se bránit. Možná, že sám jsem sebou víc ohrožen než svými nepřáteli... Lásky to není, tu neznám. Svoboda? Také ne, vždyť jsem jí nikdy nepřivykl. Věrnost? Ne, ne... Já myslím, že člověčina našich dnů je Naděje... Ale je schoulena strašně hluboko ve vzpomínkách na vzpomínky, v střepinkách paměti na vidění a na esoterické zážitky, jaké nám na zlomek vteřiny vnucky předtuchu opravdové svobody a jež nás aspoň jednou, byť zcela nakrátko, nechaly snít bez úzkosti z procitnutí... v mé Naději je i předtucha lásky.“

(Hostovský, 1969)

Existenciálním „podzemím“, prostorem, ve kterém se soustřeďují všechny události a lidé s jejich složitými a problematickými vztahy a v němž se sbíhají všechny nitky prožité minulosti, žité přítomnosti a tušené budoucnosti, je Barešův newyorský byt. I toto

„útočiště“, vytvářející zdání úkrytu před světem i sebou samým, je ovšem relativizováno, vypravěč ho někdy nazývá klecí nebo vězením. Byt je navíc průchozí, a tudíž lehce dostupný cizím lidem, kteří do něj mohou volně vstupovat, vynořovat se, zasahovat do děje nebo být pouhými pozorovateli a vzápětí z něj odcházet, mizet. V průběhu oslav a následných událostí, které nabývají skandálního charakteru, i během vyprávění a neustálého korigování své „klíčové historie“ prožívá Bareš stále intenzivnější pocit odcizení, dojem, že se proti němu spikli všichni lidé a všechny věci a události. Vše, co se s ním děje v přítomnosti, vnímá jako „kanadský žertík“, „žertovné spiknutí“, „maškarádu“, „čertovinu“, „smluvenou hru“, „absurdní či idiotskou frašku“, „řetěz nedorozumění“, zdá se mu, že ho někdo stále „vodí za nos“, cítí se být obětí „ošklivého vtipu“, „zrady“, „karnevalově ztřeštěných okolností“, je uzavřen v klamu a sebeklamu, obklopen panoptikem, zrcadlovým labyrintem, převleky a maskami. Nejednoznačná minulost a neuchopitelná přítomnost rozkolísávají jeho orientaci v prostoru a čase, jeho vědomí i jeho sebedůvěru a vůli, intenzivně prožívá bezmoc a hoře z rozumu i citu a nebezpečně se blíží k prahu duševní choroby. Sám na sebe pohlíží jako na směšnou, ubohou až odpornou bytost, která je posedlá marným hledáním vlastní identity a životní cesty, a vzápětí jako demiurga, který je schopen stvořit nové světy. Tyto pocity umocňuje poznání nesdělitelnosti, protože slovo (podvržené, prodejné, vyprázdněné, zrazené a zároveň spásné a magické) jako prostředek (ne)komunikace ztratilo sílu a řeč se stala nástrojem nedorozumění, „v ní především je spiknutí“: „Každý z nás se hlasitě přesvědčoval, že vidí do druhého i do sebe, a výsledkem byla jakási mnohohlasá řeč beze slov.“

Nic nestmelilo naše volání z plujících ostrůvků samoty, hnanych vpřed týmž proudem, ale oddělených od sebe nepřekročitelným živlem“ (Hostovský, 1969). O to většího významu pak nabývají expresivní gesta a mimika.

Jan Bareš je osobnost intelektuální, schopná sžíravé ironie a sebeironie i mnohostranné a hluboké reflexe a sebereflexe. S tím souvisí poměrně složitě rozpracovaný motiv dvojníka, který je jednak vnějším odrazem projektovaným do jiných postav („*lidi se prolínají, máš je v sobě a sám jsi obsažen v nich*“) a jednak výrazem rozštěpeného, zmateného vědomí a podvědomí samotného hrdiny. Významnou roli v životě Jana Bareše od doby jeho dospívání hraje bývalý gymnaziální spolužák německého původu Jiří Beck, který vystupuje či spíše se zjevuje jako pochybný „*vůdce*“, „*učitel*“, demagog, alter ego, polemický vnější dvojník, stín, ďábel a posléze přízrak. Beck je nositelem komunistické ideologie, již se snaží podřídit Bareše a která jeho samotného nakonec zničí. Bareš vyslovuje domněnku, že jeho duševním úrazem je možná právě komunismus, před kterým utekl, i když si je vědom, že příčin je zřejmě mnohem více.

Bareš má však i své vnitřní dvojníky, našeptavače, vnitřní hlasy a stíny, jimž klade otázky a s nimiž vede polemiku. Vnitřní stín se mu dokonce zjevuje v podobě beznohého a bezrukého šarlatána, který mu dovoluje položit tři otázky. Jan Bareš se ho ptá: Kdo pochroumal mou paměť? Kdo je můj úhlavní nepřítel? Kdo mě může zachránit před tebou? Záhadný návštěvník na všechny otázky odpovídá: „*Ty sám.*“ Jeho odpovědi Bareše rozčílí natolik, že po něm chrstne zbytek kávy ze šálku a pak si ji dlouho stírá z vlastní tváře. Ze setkání s částečně zhmotnělým stínem Bareš vytěží dvojí

poznání: Existence dvojníka a dialog s ním patří ke zjevům nejvšednějším. „*Jsem tvé přemítání, tvé rozčilení, tvé usínání, tvé váhání. Teprve kdybych byl umlčen, teprve kdyby ses mě nemohl dovolat, hrozilo by ti šílenství. Jsi posud zdrav, ale náš dohovor v posledním čase je ohrožen,*“ přesvědčuje ho dvojník (Hostovský, 1969). Dvojnictví tedy nemusí znamenat patologický jev, příznak duševní choroby (jak ho vnímají ostatní), ale naopak způsob hlubšího poznávání a sebepoznávání. Hrdina se o tomto faktu snaží přesvědčit sám sebe i své okolí. Zároveň ujišťuje, že je pánem svého vědomí, že je kdykoli schopen vrátit se ke „*způsobu myšlení zmoudřelého Dona Quijota*“. Druhá teze vyslovená dvojníkem zní: „*... celý vesmír je jenom v nás. Všechna bitevní pole a všechny pravdy a všechny lži a všechno skutečné i nesktečné je jen v nás*“ (Hostovský, 1969). Podobnou myšlenku vyslovil již hrdina Hostovského románu *Sedmkrát v hlavní úloze* spisovatel Kavalský: „*Připadá mi často, že sám jsem obraz světa, svět v kostce. Děsím se světa, protože se děsím sebe*“ (Hostovský, 1998). Kromě vnějšího a duchovního dvojníka má Bareš i dvojníka akčního, který ho nutí k činům a osudovým gestům, k tomu, aby v sobě „*překonal Oblomova*“ (tj. sen o činu).

Jan Bareš vzpírající se „dobosloví“ a „doboslovcům“, kteří se snaží vykládat a uskutečňovat vůli Doby, dlouho marně usiluje o to, aby se dobral jakéhosi odvěkého, archetypálního smyslu existence v „*chaosu našich dnů*“, chtěl by pochopit příčinu „*zmatení*“, zaplnit mučivou prázdnotu, přehlušit „*vábničku velkého ticha z hlubin nitra*“, která „*zní tak uhrančivě*“, uniknout nebo si alespoň vytvořit jakýsi ochranný systém, i když si uvědomuje jeho mravenčí rozměry před tváří všehomíra. Konfrontuje

své současné zážitky a prožitky s dřívějšími reálnými i zprostředkovanými (jejich významy se mu někdy překrývají a skutečnost se pak stává „dvojdoumou“), s trapnými i osudovými vzpomínkami (zejména s traumatizujícími vzpomínkami na podivné přátelství s Jiřím Beckem a konfliktní vztah s ředitelem gymnázia, které ho poznamenaly na celý život – *„dva moji učitelé se rozmnožují dělením a pučením v hlouček povědomých postav“*), sugestivními sny, úzkostnými i osvobozujícími vizemi, paralelními příběhy jiných lidí, v nichž se v obecně lidském údělu stýkají různé kultury (životní příběh černošské posluhovačky Phoebe, utajeného emigranta a sebevraha barmana Freda, starosty z Českého Slavíkova Johanna Rouska, doktora Stevense a dalších postav), s drobnými šílenstvími každodenního života i gigantickými historickými tragédiami, které poznamenaly osudy milionů lidí, mravoučnými historkami nabývajícími významu podobenství, které vypráví on sám nebo ostatní protagonisté, s pohádkovými a jinými folklorními syžety. Nejednou si v sebezáchovném gestu nasazuje šaškovskou masku a proměňuje tak tragické v komické. Sebezáchovný je i úmysl napsat román o tragikomickém dobošlovci, jehož prototypem se má stát jeden z jeho „přátel“, advokát Karel Horn.

Významné místo náleží v románu tématu dítěte a dětství. To se nejednou promítá ve vzpomínkách Jana Bareše na rodné město. Motiv dítěte je tu spjat s pocity bezstarostnosti, nezodpovědnosti, štěstí, s nespoutaným a beztretným sněním, hrou a svobodnou vůlí, s touhou uchovat si vnitřní svobodu: *„Tak rád bych si šel hrát do ulic a do parků jako za dnů dětství [...]. Jsou hry, z nichž bychom neměli vyrůst, jsou hry bez nichž čas naší dospělosti je časem nicoty“*

(Hostovský, 1969). Opakovaně se objevuje vzpomínka na mrtvou sestřičku Martu (první setkání s mystériem smrti), která si neměla s kým hrát, jejíž osud chce napravit, až ji zase potká. V souvislosti se životním příběhem doktora Stevense, který se doznává, že mučil svou dcerku, nenáviděl ji místo nevěrné ženy (ta má pak navždy panický strach z dětského pláče) a chtěl z ní učinit nástroj vydírání, dítě vystupuje jako nositel mravního imperativu. Proti tomuto obrazu je postaveno líčení dětí radostně skotačících v parku a pětiletého děvčátka, které mateřským gestem ochraňuje tříletého hošíka, obraz chlapce z Central Parku, který šťastně křepčí, pokud cítí v dlani něčí ruku, a zoufale hořekuje, když ji ztratí.

Ačkoliv Barešovo „společenství“ tvoří převážně muži, významnou roli v něm hrají i tři ženy – nevěrná Zdena Králová, sebeobětavá „pečovatelka“ Milada a d'ábelská, tajemná plavovláska, femme fatale Eva, která v očích Bareše prodělává několik metamorfóz od erotismem sálající ženy polosvěta, drzé záletnice, k mateřské, něžné milence, nezávislé moderní ženě-intelektuálce plné sžíravé ironie až ke zlomené, zsinalé, skrčené polednici vyděšené pláčem týraného dítěte.

Neustálená osobnost Jana Bareše, dítěte svého věku zbloudilého ve slepých uličkách doby i v sobě samém, ovšem pod tlakem existenciálního šoku usilovně hledá také východisko, které by ji dovedlo k jisté vnitřní integritě a vyvedlo ze samoty k pocitu sounáležitosti s lidmi a světem. Během svého vyšinutého stavu učiní několik důležitých odhalení, která jsou obsažena zejména v těchto tezí:

„Odhalil jsem, že si jsou lidé čím dál nebezpečnější: jednak jeden druhému, a pak ještě navíc každý sám sobě.“ „Životní podmínky se tak prudce mění, že se jim nestačíme přizpůsobit. Jsme většinou jednou nohou v minulosti a druhou v budoucnosti, jsme strašně rozpolceni, protože rád naší minulosti je v nesmiřitelném rozporu s řády doby, do níž se střemhlav hrneme.“ „Žijeme v době náhražek.“ „Copak nepodléháš na každém kroku většímu a většímu nátlaku, aby ses přizpůsobil Době?“

(Hostovský, 1969)

Od poznání, že k spiknutí došlo především v něm samém, Bareš dospívá ke stavu intenzivního naslouchání, vrací se „od samomluvy k dialogům, od *šalebného neskutečna k hmatatelné skutečnosti*“. Jan Bareš je hledač pravdy, ale není nositel velké nebo sjednocující ideje. Svou proměnu nalézá v intimní oblasti, v obnovené schopnosti citových vztahů a schopnosti naslouchat příběhům jiných. Je si však vědom, že jeho proměna je „*strašně křehká*“, „*že všechno nám je jen propůjčeno*“, že „*co jsme, co vidíme, co sníme, čeho se dotýkáme prsty a myšlenkami, to všechno se může roztříštit každou chvilku na tisíc kousků*“ (Hostovský, 1969).

Bareš je spisovatel, pro něhož se očištěným kadlubem může stát sám tvůrčí proces. Hostovského díla jsou plna úvah o podobě moderní prózy, moderního románu. Kromě již zmíněných narativních postupů povšimněme si ještě některých dalších. Jejich nejvýstižnější autocharakteristiku lze nalézt v románu *Sedmkrát v hlavní úloze*. Vypravěč Jaroslav Ondřej, který sám sebe představuje jako autora začátečníka, v něm vede diskusi s přízračným, zlověstným

„záchodovým dědkem“, který mu tlumočí rozhovor pánů na pisoáru. Jeden druhého v něm přesvědčuje, aby „nahlédl, že je idiot, když stále nevidí šílený soumrak dušezpytného románu. Duše? Jakápak prý duše, děj, to prý je všechno. Děj, pohyb, vír, zmatek, chaos, čistá epika! Tak nevím. Co tomu říkáte?“ (Hostovský, 1998). Zdá se, že Hostovský se pokouší oba tyto základní pilíře románové konstrukce skloubit do moderní podoby, zasadit hlubokou psychologickou sondu do vnitřního světa člověka své doby do důmyslně konstruovaného děje s prvky detektivního románu (ovšem s vědomím, že „v životě se lidé objevují a mizí podle jiné logiky, než je logika detektivních románů“). Vyprávění založené na stále vzrůstajícím zmatení dějovém, kupení podivností a zdánlivých náhod, zvratech a nelogických zápletkách je přerušováno „závorkami“ a neepickými komentáři.

Člověk Hostovského je ponořen do chaosu, je jím drcen, v důsledku historické zkušenosti je nucen rezignovat na znovunalezení jednotící ideje. Příliš často byl totiž svědkem toho, že z pojmu společnost se vytrácel význam společenství, pospolitost a byl nahrazován masovým násilím, snahou podřídit si nebo eliminovat vzpurného jedince. Nekontrolovatelné prostředky k tomu poskytuje i svět byznysu a moderní techniky, zejména médií (počítače a jejich virtuální svět Hostovský ještě neznal). V tomto smyslu lze jen souhlasit s tvrzením V. Papouška, že „Hostovský si po celý život udržoval odstup od náboženských, filozofických i politických proudů, protože v nich spatřoval jen člověkem budované a postupně už zcela samostatně se strukturující mašinérie, živené neustálou lidskou touhou ovládat“ (1996, s. 31). Zřejmě jedinou možnou cestou k uchování vnitřní integrity

a svobody člověka byla pro něj individuální vůle k prozření a vzpoura proti „dobosloví“.

František Kautman zasazuje dílo Hostovského do kontextu moderní světové intelektuální prózy, která předpokládá vzdělaného čtenáře. Literární zkušenost má pro něj stejnou cenu jako zkušenost životního faktu. Z toho vyplývá značná explicitní i implicitní aluzivnost Hostovského tvorby. Jako mnozí představitelé české kultury 20. století v období mezi dvěma světovými válkami i on již od doby svých gymnaziálních studií intenzivně vstřebával podněty ze světové a zejména z ruské literatury 19. a počátku 20. století. Norský romanopisec a velmi blízký přítel Hostovského Sigurd Hoel v předmluvě k norskému vydání knihy *Cizinec hledá byt* v roce 1950 charakterizoval inspirační zdroje Hostovského takto: „V Hostovského tvorbě se klene převážně východní nebe. Patrně nejvíc miluje Gogola, Dostojevského, Čechova, Kafku, Čapka. Jeho knihy nejsou v žádném směru nápodobou těchto autorů, avšak dech jeho poezie je i dechem jmenovaných autorů“ (*Egon Hostovský*, 1974, s. 142). Kautman k inspiračním zdrojům Hostovského přidává Stefana Zweiga, E. A. Poea, Knuta Hamsuna, Leonida Andrejeva a ruské básníky stříbrného věku, psychoanalýzu Sigmunda Freuda, individuální psychologii Alfreda Adlera, talmud, bibli; z českých autorů pak zmiňuje Fráňu Šrámka, Ivana Olbrachta, Josefa Uhra, Jana Weisse, Jaroslava Haška, Richarda Weinera, Ladislava Klímu a Vladislava Vančuru, zvláštní pozornost věnuje vlivu etických názorů česko-židovského filozofa Jindřicha Kohna a Franze Kafky. Nejmarkantněji ovšem vystupuje do popředí spřízněnost Hostovského s Dostojevským, s nímž vedl celoživotní tvůrčí dialog.

Svědčí o tom nejen výroky autora samotného a jeho postav, ale i dílčí postřehy literárních kritiků.

O tom, že *Všeobecné spiknutí* je dílem stále živým, svědčí i zdařilá inscenace režiséra Dušana D. Pařízka, která pod názvem *Spiknutí* měla premiéru počátkem prosince 2008 v pražském Divadle Komedie.

Literatura

Egon Hostovský. Vzpomínky, studie a dokumenty o jeho díle a osudu. 1974. Uspořádal Rudolf Šturm. Toronto : Nakladatelství Sixty-Eight Publishers, 1974. 211 s.

HOSTOVSKÝ, E. 1928. *Stezka podél cesty.* Praha : Král, 1928. 124 s.

HOSTOVSKÝ, E. 1969. *Všeobecné spiknutí.* Praha : Melantrich, 1969. 345 s.

182

HOSTOVSKÝ, E. 1995. *Literární dobrodružství českého spisovatele v cizině.* Praha : ERM, 1995. 195 s. ISBN 80-85913-13-5.

HOSTOVSKÝ, E. 1998. *Sedmkrát v hlavní úloze.* Praha : Nakladatelství Franze Kafky, 1998. 203 s. ISBN 80-85844-55-9.

HŘÍBKOVÁ, R. 2009. *Stezka podél cesty* Egona Hostovského (kapitola z české reflexe tvorby F. M. Dostojevského). In *Dialog kultur V. Sborník referátů z mezinárodní vědecké konference.* Ústí nad Orlicí : Oftis, 2009. ISBN 978-80-7405-045-9.

KAUTMAN, F. 1993. *Polarita našeho věku v díle Egona Hostovského.* Praha : Evropský kulturní klub, 1993. 139 s. ISBN 80-85212-24-2.

PAPOUŠEK, V. 1996. *Egon Hostovský. Člověk v uzavřeném prostoru*. Praha : H&H, 1996. 187 s. ISBN 80-86022-02-1.

Klíčová slova

česká literatura; 20. století; Egon Hostovský; román; umělec a historie; emigrace; smysl existence

Keywords

Czech literature; 20th century; Egon Hostovský; novel; artist and history; emigration; meaning of existence

Summary

The work of Egon Hostovský (1908 – 1973) forms one of the most interesting chapters in the history of Czech interwar and post-war prose writing. Hostovský lived through and felt the tragedy of his times like few other writers. The life of a talented Jewish boy, hailing from a provincial town where Czech, German and Jewish influences freely intermingled, was full of tragic overturns. Dramatic historical events made him a refugee for life. The author's life situation and existential condition is most prominently expressed by the hero of his autobiographical novel *The Plot* (*Všeobecné spiknutí*). His immediate experiences of tragedy, instability, chaos and uprootedness of human existence, of the contradictory nature of human psyche, behaviour and action, all this deeply shaped the form and content of Hostovský's works and lead him to believe that “modern men have two kinds of homes; one is based on memory, the other on will or choice”. He understood this to be the lot of the modern man who faces solitude and vulnerability vis-à-vis the world devoid of any unifying idea. It was the individual will to enlightenment and the revolt against the “parlance of the times” and its interpreters which he considered the only way to personal integrity and freedom of man.

Gabriela Mihalková

Tematizácia migrácie v slovenskej poviedke zo 60. rokov 20. storočia so zameraním na prvé poviedky Dušana Kužela¹

Predmetom príspevku je analýza prítomnosti a podôb témy migrácie² v slovenskej poviedke zo 60. rokov 20. storočia, predovšetkým v poviedkach Dušana Kužela.³ Zo žánrového hľadiska téma migrácie ako výsostne sujetový jav, dynamický proces, často zložito štruktúrovaný prostredníctvom systému push a pull faktorov sa prirodzene vyskytuje v epických útvaroch širšieho rozsahu ako román, epos alebo v pomedzných žánroch ako cestopis (dočasná migrácia). V kratšej epike, v poviedke sa nebude

¹ Štúdia vychádza v rámci riešenia grantového projektu VEGA 1/0157/17 *Literárne podoby migrácie*.

² Migrácia ako jav so širokým spoločenským dosahom bola systematicky analyzovaná predovšetkým v sociológii, počnúc E. G. Ravensteinom (1885), vo svete i na Slovensku sa v súčasnosti reflektuje nielen sociológmi, ale aj politológmi alebo ekonómami, no umeleckým spracovaním témy migrácie sa slovenská literárna veda na rozdiel napríklad od poľskej zaoberala menej (z hľadiska systematickosti aj ucelenosti výskumu).

³ Pozornosť nebude venovaná migrácii ako životnému javu týkajúcemu sa reakcií na politické udalosti, v prípade autorov vstupujúcich do slovenskej literatúry od polovice 50. rokov 20. storočia reakcií na august 1968: emigrácia J. Blažkovej, vynútený odchod zo zamestnania a vnútorná emigrácia vo význame nepublikovania vlastných umeleckých textov do roku 1989 v prípade Pavla Vilikovského, Pavla Hružá, Dušana Kužela a ďalších.

migrácia tematizovať v celej šírke, komplexnosti a zložitosti, migrácia sa bude realizovať v časovo vyhranenom výseku so sústredením len na niektorý z jej aspektov, v príbehu menšieho počtu postáv, najčastejšie len jednej postavy, bez verbalizácie všetkých dôvodov, motivácií a dôsledkov. Vzhľadom na rozsah poviedky a žánrové uprednostňovanie sujetu udalosti či situácií bude minimalizovaná prítomnosť sujetov napríklad o etapovej migrácii, ktorá si ako reťazec udalostí vyžaduje väčšiu šírku rozprávania.

Podobu migrácie neovplyvňuje len voľba žánru, ale aj čas vzniku textov. Výber poviedok zo 60. rokov 20. storočia zásadným spôsobom určuje, aké typy migrácie sa v literatúre vyskytnú vzhľadom na direktívne riedenú a kontrolovanú kultúrnu produkciu v čase totality, tematizuje sa len určitý typ vnútornej (vnútroštátnej) migrácie, absentuje téma cezhraničnej migrácie. Z hľadiska vzdialenosti nejde o migráciu na dlhé vzdialenosti, ale o lokálnu migráciu. Ak chce byť slovenská poviedka z 2. polovice 50. rokov a zo 60. rokov mladých autorov súčasťou, aktuálnou, reflektovať spoločenské javy tak, ako sa vyskytujú v konkrétnej existencii človeka, stvárňuje sa a neskôr aj problematizuje⁴ migrácia podporovaná centrálnym riadením štátu, ktorej cieľom, nie vždy dosiahnutým, dosiahnuteľným prostredníctvom motivovaných presunov, malo byť posilnenie hospodárstva

⁴ Problematizácia pracovne motivovanej migrácie sa vyskytuje v literatúre od polovice 60. rokov 20. storočia pomerne často, príkladom môže byť román *Narcis* Rudolfa Slobodu alebo niektoré z poviedok venovaných téme brigádnickej činnosti mladých, napríklad *Postavil som veľký plot* Dušana Kužela z knihy *Vráti sa niekto iný* alebo *Námesačníci* Pavla Hružza z knihy *Okultizmus*.

socialistickej republiky, ide teda predovšetkým o sujet pracovnej migrácie, keď sa opúšťajú tradičné vidiecke sídla s pevnými väzbami k pôde a tematizuje sa príchod do novovznikajúcich priemyselných centier,⁵ tu sa zvyčajne konformne tematizuje dobrovoľná migrácia, kým odchody mladých ľudí po skončení štúdia na určené pracovné miesta často vzdialené ich pôvodnému pôsobisku zväčša nepredstavujú želané presuny, postavy v novom prostredí zažívajú pocity izolovanosti, vylúčenia, nepochopenia prostredia, do ktorého prichádzajú a ktoré od nich očakáva okamžitú asimiláciu. V oficiálnej produkcii vydávanej na Slovensku v 1. polovici 50. rokov 20. storočia sa viac než o vynútenej migrácii uplatňuje rozprávanie o dobrovoľnej migrácii, uvedomelej v intencii vládnucej ideológie, neskôr sú do popredia kladené etické dôvody migrácie (protagonista *Tretieho ticha* Dušana Kužela odchádza učiť na východ republiky namiesto svojho priateľa, ktorý sa chce ženiť). Postupne od 2. polovice 50. rokov 20. storočia sa čoraz častejšie tematizuje problémovosť zvonku nariadenej pracovnej migrácie, napríklad v poviedke Jaroslavy Blažkovej *Jahniatko a grandi* v podobe nedobrovoľného presunu mladej učiteľky z jednej školy na inú.

Na rozdiel od pomerne často prítomnej pracovnej migrácie, téma politickej migrácie je tabuizovaná. Zamlčuje sa existencia nútenej politickej migrácie (exulanstva), je prítomná len v podobe spravodlivého

⁵ Poviedky tematizujúce odchody z dedinského prostredia do miest ako výraz angažovanosti, zápalu pre socialistické myšlienky boli prítomné napríklad v *Almanachu mladých autorov* z roku 1956.

trestu za mravné zlyhanie ako súčasť povojnového sa vyrovnávania s prisluhovaním fašizmu, neskôr, v druhej polovici 60. rokov 20. storočia sa už objavuje motív vynútenej politickej migrácie spôsobenej totalitným socialistickým zriadením, v poviedke Pavla Hríza *Dni roku meruôsmeho* zo zbierky *Okultizmu* sa pred naivným zrakom chlapca odohráva dráma zámožnejšej podnikateľskej rodiny Lányovcov, ktorá sa stáva nežiadúcou a musí sa vysťahovať, no v naratívne poviedky sa vysťahovanie ocitá v pozícii vedľajšieho motívu, lebo pozornosť protagonistu viac upútavajú práve dovezené hranoly ľadu.

Okrem širších spoločenských dôvodov migrácie sa v poviedkach vyskytuje aj migrácia z rodinných či vzťahových dôvodov, príkladom môže byť poviedka Jaroslavy Blažkovej *Poviedka plná snehu*, ktorej chronotop a sujet sa realizuje ako deň sťahovania sa mladej ženy, a hoci z hľadiska vzdialenosti by mohla byť táto migrácia hodnotená ako nevýznamná (presun v rámci Bratislavy z Februárky na Kolibu), v živote protagonistky ide o dôležitú udalosť (osamostatnenie sa od rodiny), teda nie vzdialenosť, ale miera prestavby dovtedajšieho spôsobu života určuje závažnosť migrácie. V ďalšej poviedke Jaroslavy Blažkovej s témou vzťahovej migrácie *Tri dni ako z gratulačnej karty* sa zmena priestoru (príchod Dorky z mesta do horárne) odohráva na základe naivného rozhodnutia dievčiny začať žiť s priateľom a jeho rodinou, v tomto prípade ide o migráciu dočasnú, krátkodobú (dievča sa po troch dňoch vracia späť do mesta).

Podoby migrácie v prvých poviedkach Dušana Kužela predznamenáva názov debutovej zbierky *Vráti sa niekto iný* (1964). Názvom sa naznačuje, že

v Kuželových poviedkach nepôjde o sujet trvalej, ale dočasnej migrácie s prísľubom návratu, situovaným už mimo poviedkový príbeh o odchode. Prísľub návratu zmenenej postavy, ktorá prejde cestou fyzickou – presun z jedného miesta (dediny) na iné (mesto), ale aj psychickou –, proces hľadania samého seba, dozrievania, je kľúčovým obrazom Kuželovej zbierky, nevyskytuje sa totiž len v názve, ale rovnako je pomenovaná aj prvá poviedka zbierky a posledná poviedka zbierky *Tichý chlapec odchádza* sa uzatvára vetou: „*Ale vráti sa niekto iný*“ (Kužel, 1964, s. 185). Prostredníctvom názvu zbierky identického s názvom titulnej poviedky a poslednej vety zbierky vzniklo rámcovanie, ktorého zámernosť dokumentuje skutočnosť, že poviedka *Tichý chlapec odchádza* mala predtým, pri samostatnom vydaní v časopise, iný záver, končila metaforou odchodu: „*Bodka zatiaľ porazila autobus a letela nezadržateľne ďalej*“ (Kužel, 1960, s. 7). Rámec v zbierke tvorený nadpisom prvej poviedky a explicitom poslednej poviedky má okrem kompozičnej funkcie aj funkciu sémantického kľúča na dekodovanie významu poviedkových textov Dušana Kužela, je prísľubom, že rozprávané sa nekončí s koncom rozprávania. Opakované *Vráti sa niekto iný* predstavuje epické, výsostne dynamické tvrdenie, verbum s kinetickou energiou „*vráti sa*“ smeruje pozornosť percipienta dopredu, mimo text, k tomu, čo sa ešte len uskutoční. Aj neurčitým zámenom „*niekto*“ sa do narácie dostáva (a ostáva i po nej) očakávanie vyplývajúce z entropie, nedopovedanosti, teda podstatným znakom časti poviedok Dušana Kužela je otvorený záver, poviedka končí naznačením nových možností pre protagonistu. Dočasnosť sa netýka len

obrazu migrácie, ale aj životnej pozície postavy v čase rozhodovania, hľadania, hľadania sa.

Hlavné postavy poviedok v Kuželovej zbierke *Vráti sa niekto iný* charakterizuje mladý vek, z hľadiska vzťahu k ďalším postavám rovnako ako z hľadiska vzťahu k sujetu odchádzanie, ktoré nie je dramatickou, ale nevyhnutnou súčasťou dospievania, iniciačného procesu, ktorým prechádza každý mladý človek. Cesta k samostatnosti a realizácii sa, iniciácia sa uskutočňuje až po odpútaní sa od domáceho prostredia. Sujet poviedok má charakter uzavretého kruhu, rozprávanie začína a končí v rovnakom bode, po úvodnej expozícii sa často poviedkový naratív uskutočňuje ako retrospektívny, rámcujúca kompozícia sa uplatnila nielen v zbierke ako celku, ale aj v jednotlivých poviedkach, napríklad prostredníctvom návratného motívu na začiatku a na konci poviedky *Postavil som veľký plot* a *Tichý chlapec odchádza*. Nenáhľivá narácia sa nesústreďuje len na významné okamihy, všima si situáciu za situáciou bez rozlišovania ich závažnosti. Protagonistovo dozrievanie sprevádza nepochopenie zo strany starších, ktorí jeho cestu k pravde, dospelosti vnímajú ako vykoľajenie (*Tretie ticho*). V Kuželovom rozprávaní nejde o náhle zlomy, zvraty, ale o postupné odkrývanie, poznávanie pravdivého, etického, ale aj o stratu ilúzií po konfrontácii s dospelým svetom. Etická rovina prítomná v Kuželových poviedkach ovplyvňuje tematickú rovinu (rozhodnutia protagonistu), vytesňuje nevážne na okraj, postoj rozprávača voči postavám sa formuluje bez ironizácie, znevažovania, naopak, rozprávač modeluje postavy s istými sympatiami (ani budovateľské úsilie, nadšenie mladých sa neironizuje, nedevaluje rozprávačom tak,

ako sa to deje napríklad v poviedkach Pavla Hríza). V Kuželových poviedkach nejde o hlasnú vzburu, skôr o tichý nesúhlas, odchod bez kriku, nejde o revoltu, protestnú deštrukciu, skôr o pokus vnímať či urobiť veci inak, nie o výkrik, skôr o otázku, aj migrácia sa realizuje protagonistom bez veľkých gest.

Dušan Kužel situuje dej svojich poviedok do priestoru dediny (*Vráti sa niekto iný, Mliečky, Zákruta nad Sokolicou, Do rána budeš sama, Tretie ticho, Tichý chlapec odchádza*) alebo mesta (*Večer je ohňostroj, Jeden deň podozrenia, Zastávka na znamenie*). V prípade Kuželových mestských poviedok sa sujet tvaruje ako sled situácií a stretnutí postáv, ktorých pohyb sa uskutočňuje len v rámci mesta. Keďže ide o postavy študentov, východiskovým a návratným priestorom je internát fungujúci ako dostredivý bod príbehov. Inak sa tvaruje pohyb postáv v prípade poviedok, ktorých sujet je situovaný do dedinského priestoru. Topos dediny sa modeluje hlavne ako exteriér a vo vzťahu priestoru a postavy je dedina miestom, z ktorého sa odchádza, deje sa tak v prvej a poslednej poviedke zbierky (*Vráti sa niekto iný, Tichý chlapec odchádza*). Odchodom protagonistu a prísľubom návratu sa celá zbierka poviedok Dušana Kužela rámčuje, uzatvára.

Posledná poviedka zbierky *Vráti sa niekto iný* nazvaná *Tichý chlapec odchádza* vyšla najprv v roku 1960 v časopise *Mladá tvorba*, v knižnom vydaní sa udiali výraznejšie kompozičné zásahy a kondenzácie jednotlivých situácií v deji. Rámčovanie v časopiseckej verzii poviedky *Tichý chlapec odchádza* tvorí cesta vlakom, no protagonista najprv opúšťa dedinu autobusom, a až potom prestupuje na vlak, teda akoby odchádzal na dvakrát, čo na malom priestore poviedky nadbytočne komplikuje scénu, ktorá má byť nosnou,

ústrednou, do popredia sa namiesto závažnejšieho problému, prečo odchádza, dostáva to, ako odchádza (autobusom, vlakom). V knižnej verzii poviedky, kde rámcujúci úvod a záver poviedky stvárňuje protagonistov odchod z dediny len autobusom, pomohla redukcia scény odchádzania zvýrazniť jednotný zámer, účinok rozprávania, lebo podstatný nie je spôsob presunu, ale moment odchodu, opúšťania istôt, životných stereotypov, dôverne známeho priestoru, teda zlomový čas medzi známym a neznámym, medzi istotou a príslubom nového.

V ďalších Kuželových poviedkach zbierky *Vráti sa niekto iný* sa rola „tichého chlapca“ prisudzuje postave študenta Jána, ktorý je jedným zo štyroch protagonistov poviedky *Večer je ohňostroj* a ako epizódna postava sa Jano (postava študenta s podobným charakterom, správaním) mihne aj v poviedke *Jeden deň podozrenia*. Študent Jano predstavuje jednu etapu vývinu charakteristickej postavy Dušana Kužela.⁶ Kuželov protagonistu najprv opúšťa domov, aby sa stal súčasťou mestského, internátneho, neskôr pracovného sveta, no pre svoju „tichosť“, nepragmatickosť až lyrickosť zlyháva, ostáva mimo, nemôže sa stať úspešným v spoločnosti, ktorá za úspech pokladá mieru presadenia vlastného ega. Hlavnou postavou poviedky *Tretie ticho* je tiež Jano,

⁶ K významným znakom poviedkového naratívu Dušana Kužela patrí autobiografickosť. Štúdium Dušana Kužela v Bratislave (1957 – 1962), ročná pedagogická prax v Cejkove (1961 – 1962) a vojenská prezenčná služba v Mladej Boleslavi (1962 – 1964) predstavujú východiskovú látkovú skutočnosť pre niektoré jeho poviedky (postava študenta v poviedkach *Večer je ohňostroj* a *Jeden deň podozrenia*, postava mladého pedagóga v poviedke *Tretie ticho* a postava vojaka v zbierke *Mimobežky*).

ktorý ako začínajúci učiteľ na „*Ďalekom východe*“ (Kužel, 1964, s. 144) citlivo zaznamenáva detaily všedného školského i dedinského života, no ešte nepociťuje tragicky obmedzenia konvenčnosti, čo viedli učiteľa Jána, protagonistu románu *Lampa*, k odchodu z civilizácie do exilu, do lesa.

Dušan Kužel si vyberá situácie, scény „všedného dňa“, pričom je sujet poviedok skutočne temporálne obmedzený na jeden deň, zväčša podaný ako nevýznamný, obyčajný (*Vráti sa niekto iný, Večer je ohňostroj, Mliečky, Jeden deň podozrenia*). Cez každodennosť, bežný detail smeruje Kuželovo rozprávanie k identifikácii zmyslu existencie, bez veľkých slov, gest sa za výpoveďou nachádza humanistická životná filozofia Dušana Kužela. Jednoduché, tradičné rozprávanie je zároveň silné, lebo v príbehu ostávajú nevyvovedané, zamlčané emócie (*Vráti sa niekto iný*).

Poviedky Dušana Kužela prinášajú nenápadné odchody protagonistov, výraznejšie gesto revolty späté s migráciou je prítomné v poviedkach Jaroslavy Blažkovej. Ak sa migrácia definuje ako „pohyb osôb, sociálnych skupín al. väčších celkov obyvateľ'ov v rámci územia štátu al. i medzi štátmi, spojený s prechodnou al. trvalou zmenou miesta pobytu, sťahovanie, presťahovanie“ (Jarošová, 2015), potom je nutné konštatovať, že migrácia v tejto podobe nepatrí k ústredným témam poviedok zo 60. rokov 20. storočia, objavuje sa len okrajovo a navyše s nepomerne užšie vymedzeným významom: netematizuje sa migrácia medzi štátmi, ale len v rámci územia štátu, netematizuje sa migrácia sociálnych skupín alebo väčších celkov, ale migrácia konkrétnych osôb a k dôvodom migrácie patrí predovšetkým práca,

*Tematizácia migrácie v slovenskej poviedke zo 60. rokov
20. storočia so zameraním na prvé poviedky Dušana Kužela*

štúdium a vzťahy, len málo sú zastúpené politické dôvody a v skúmaných poviedkach absentujú etnické, konfesijné dôvody migrácie.

Literatúra

BLAŽKOVÁ, J. 1964. *Jahniatko a grandí*. Bratislava : Mladé letá, 1964. 232 s.

DRUG, Š. – PETRÍK, V. (eds.). 1956. *Almanach mladých autorov*. Bratislava : Smena, 1956. 216 s.

HRÚZ, P. 1966. *Okultizmus*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1966. 288 s.

JAROŠOVÁ, A. a kol. 2015. *Slovník súčasného slovenského jazyka. M – N*. Bratislava : Veda, vydavateľstvo SAV, 2015. 1100 s. ISBN 978-80-224-1485-2.

KUŽEL, D. 1960. Tichý chlapec odchádza. In *Mladá tvorba*, 1960, roč. 5, č. 1, s. 4 – 7.

KUŽEL, D. 1964. *Vráti sa niekto iný*. Bratislava : Smena, 1964. 188 s.

MIHALKOVÁ, G. 2017. K žánrovým znakom poviedky v zbierke Jaroslavy Blažkovej *Svadba v Káne Galilejskej*. In *Litikon*. ISSN 2453-8507, 2017, roč. 2, č. 2, s. 69 – 80.

RAVENSTEIN, E. G. 1885. The Laws of Migration. In *Journal of the Statistical Society of London*. 1885, roč. 48, č. 2, s. 167 – 235.

Dostupné na:

<https://www.jstor.org/stable/2979181>

Kľúčové slová

migrácia; slovenská literatúra 60. rokov 20. storočia; poviedka; Dušan Kužel

Keywords

migration; Slovak literature of the 1960s; short story; Dušan Kužel

Summary

The topic of the paper is the analysis of selected Slovak short stories publishing in the 1960s with concentration on topic of migration, moving. Interpreted will be mainly the short stories by Dušan Kužel as well as by Jaroslava Blažková and other authors who have started publishing in the mid-1950s. The topic of migration has different forms: long-distance migration, short-distance migration and local (internal) migration in terms of distance; permanent, temporary or stage migration in terms of duration; economic, labour, political, environmental, confessional, ethically motivated migration in terms of motivation. The Slovak short stories contain subject of short-term and local migration, temporary migration was more frequent than permanent migration, and study, work or relationship was the dominant motivation for migration.

Jana Javorčíková

Vývinové tendencie literárnej tvorby slovenských autorov a autoriek v Severnej Amerike a Kanade¹

Úvod

Skúsenosť migrácie predstavuje pre jednotlivca osobnú aj kolektívnu výzvu – miesto, s ktorým ho spája osobná a kolektívna história, intuitívne, podprahové vnímané a odpozorované napodobňovanie hodnôt, paradigiem vyjadrovania sa, rozhodovania a konania, vymieňa za miesto, o ktorom má zväčša len sekundárne informácie a malé alebo žiadne osobné skúsenosti. Prinajmenšom v niektorej z fáz migrácie zažíva intenzívny pocit inakosti a neprináležitosti.

V porovnaní s inými východoeurópskymi národmi, napríklad Srbmi,² len málo slovenských migrantov dokázalo často traumatickú skúsenosť migrácie preniesť do umeleckej tvorby a zaistiť aj hromadné šírenie svojho diela doma a v zahraničí – z umeleckých, kultúrnych či politických dôvodov. Predloženou štúdiou by sme chceli zaplniť isté prázdne

¹ Štúdiá vychádza v súčinnosti s grantom KEGA 033-UMB-4/2017 (*E*)migrácia ako politický, etický, jazykový a kultúrny fenomén v ére globalizácie.

² Ako dôkaz uvádzame, že pri koncipovaní monografie *Migrating Memories: Central Europe in Canada* (vol. 1) srbskí zostavovatelia evidovali 34 autorov a autoriek píšucich v Kanade, v zostupnom poradí nasledovali maďarskí autori – 19, českí autori – 12, chorvátski autori – 11, bulharskí autori – 10, rumunskí autori – 9, slovenskí autori – 5, slovinskí autori – 4.

miesto v komplexe významných slovenských autorov, píšucich o téme opustenia vlasti i vyrovnávaní sa s touto skúsenosťou. Chceli by sme sa zamerať na vývinové tendencie umeleckej tvorby Slovákov v Severnej Amerike a Kanade.³

Skúmanie vývoja predpokladá isté kvantitatívne aj kvalitatívne atribúty korpusu – je potrebné, aby od vzniku literatúry migrantov uplynul istý čas, v ktorom má daný vývoj možnosť uskutočniť sa a zároveň, aby početnosť píšucich autorov dosiahla také množstvo, ktoré by bolo možné syntetizovať do istých vln, tendencií a prúdov. Domnievame sa, že v súčasnosti, viac ako sto rokov od vzniku prvých pokusov o literárne diela v Severnej Amerike, sa obidve podmienky konečne naplňajú, autorov pribúda, resp. mnohé staršie nepublikované diela či diela publikované len v obmedzenom samizdatovom rozsahu sú „znovuobjavené“ a sprístupnené aj súčasnému slovenskému čitateľovi,⁴ a je preto možné ich analyticky skúmať.

Vychádzame z premisy a túto aj výskumom potvrdíme, že literatúra slovenských migrantov prechádza zmenami analogickými zmenám

³ Vzhľadom na dlhodobé politické a kultúrne dištancovanie sa Kanady od USA, v štúdiu uvádzame geopolitický celok Severná Amerika s rozšírením o Kanadu, čím aj napriek zjavným paralelám vo vývoji literatúry migrantov vyzdvihujeme kultúrnu osobitosť Kanady.

⁴ V tejto súvislosti by sme radi dali do pozornosti dvojdielnu antológiu *Medzi dvoma domovmi* (2008, zostavovateľ A. Baláž) v slovenskom jazyku, prinášajúcu autorské medailóny Slovákov, píšucich po celom svete, a krátke ukážky ich tvorby, a antológiu *Migrating Memories: Central Europe in Canada (vol. 1)* (2010, zostavovateľky J. Javorčíková a L. Otrísalová-Grauzlová) v anglickom jazyku.

v spoločnosti: amerikanizáciou, internacionalizáciou, globalizáciou, multikulturalizmom a i. Od pôvodne „introvertnej“ literatúry zacielenej výlučne na slovenského čitateľa, zväčša spolu-migranta, či ako terapeutický nástroj zamierený len do vnútra autora sa externalizuje,⁵ cieľ nielen na slovenských, ale aj medzinárodných čitateľov, vytráca sa prehnaná nostalgia a idealizovanie rodnej krajiny a strieda ho realistickejšie, objektívnejšie videnie pôvodnej i novej domoviny. Migrácia sa už nevníma ako „údel“ či rana osudu, ale ako pragmatické riešenie istej životnej situácie. Aj napriek tomu stále predstavuje silný moment v ľudskom živote, niekedy aj traumatizujúci, a preto ho netreba bagatelizovať, trivializovať. Premeny umeleckého vnímania migrácie tak, ako ich zobrazujeme v tejto štúdiu, zároveň čitateľom umožnia presnejšie videnie okolností, súvislostí a vnútorného prežívania migrácie súčasnými migrantami.

Metodologické východiská

Na splnenie takého ambiciózneho projektu, akým je sledovanie diachrónneho vývoja literatúry, je potrebné presné stanovenie metodologických nástrojov výskumu. Výskumný korpus predstavujú

⁵ P. Štubňa v monografii *Psychológia literatúry* (2017, s. 196) sa zaoberá psychologickými funkciami literatúry a umenia, medzi ktoré zaraďuje „...kognitívnu (poznávaciu), expresívnu (vyjadrovaciu), formatívnu (vzdelávaciu), abreaktívnu (uvoľnenie napätia), sociálnu, osobnostne motivačnú a psychoterapeutickú funkciu“. Tvrdíme, že v literatúre prvých migrantov neboli tieto funkcie rovnocenne zastúpené a výrazne dominovala najmä osobnostne motivačná a psychoterapeutická funkcia.

práce a umelecké diela slovenských migrantov⁶, resp. potomkov migrantov prvej a druhej generácie (napr. aj v USA narodený a píšuci James Ragan, dieťa slovenských migrantov), ktorí mali s migráciou svojich rodičov bezprostrednú skúsenosť a opisujú svoje vnímanie ich vykorenenosti a straty vlasti.

Do výskumného korpusu zahŕňame autorov všetkých umeleckých žánrov od konca 19. storočia dodnes, s ohľadom na ich dostupnosť. Keďže mnohé diela neboli vôbec publikované, boli publikované v minimálnom rozsahu alebo mimo územia vtedajšieho Československa, korpus sa systematizuje postupne, bez ambícií na absolútnu kompletnosť. Budeme však vychádzať z diel, ktoré sa nám podarilo nazhromaždiť za pätnásť rokov výskumu v tejto oblasti.

Jednotlivé diela priradíme k migračnej vlne, ktorú reprezentujú podľa chronologického kritéria. Na základe reprezentatívnych diel jednotlivých migračných vln budeme syntetizovať spoločné obsahové znaky (najmä vo vnímaní migrácie) a ich literárne stvárnenie umeleckými prostriedkami, príznačnými pre jednotlivé migračné vlny.

Migračné vlny Slovákov v Severnej Amerike a Kanade

Sonda do premien podôb migrácie úzko súvisí s historickým pohľadom na jednotlivé migračné vlny Slovákov v Severnej Amerike a Kanade. Renomovanými odborníkmi a odborničkami na túto tému sú M. Stolárik

⁶ S ohľadom na rozsah tejto štúdie sa obmedzujeme len na národnostne slovenských migrantov a ich potomkov aj napriek tomu, že do r. 1989 boli aj českí migranti súčasťou bývalého Československa a vnímame ich ako súčasť československej literatúry migrantov.

a E. Jakešová, no touto témou sa zaoberali aj mnohí „nehistorici“, napr. literárni vedci (L. Otrísalová-Grauzlová, M. Gazdík a aj autorka tejto štúdie) a amatérski nadšenci, napr. O. Mihál'. Títo autori zvyčajne rozlišujú štyri alebo päť vnútorne diferencovaných migračných vln do Severnej Ameriky, ktoré môžeme aplikovať na USA aj Kanadu. J. Javorčíková a L. Otrísalová (2010, s. 327) k nim pridávajú aj šiestu vlnu, tzv. migráciu bezvízového obdobia:

1. Prvá slovenská migrácia do Severnej Ameriky a Kanady koncom 19. storočia,
2. migrácia pred druhou svetovou vojnou,
3. migrácia po druhej svetovej vojne a roku 1948,
4. migrácia po vstupe vojsk Varšavskej zmluvy v roku 1968,
5. migrácia po Nežnej revolúcii v roku 1989,
6. migrácia bezvízového obdobia po roku 2008.

Literatúra slovenských migrantov jednotlivých migračných vln

Ako uvádzame v článku *Slováci v Kanade – osobná a národná identita v exilovej a poexilovej literatúre* (2016, s. 85 – 98), obdobie prvej a druhej migračnej vlny charakterizuje najmä nízka vedomosť anglického jazyka a nutnosť vytvárania spolkov (napr. v r. 1907 je založená Slovenská liga v Amerike, v r. 1932 vzniká Slovenská liga v Kanade). Je preto logické, že v tomto období vznikala najmä tzv. pragmatická literatúra – slovníky a kalendáre a populárne boli aj krajanské časopisy. Spomeňme aspoň niektoré: slovníky

a konverzačné príručky,⁷ napr. *Americký tlumač – Krátké pozdravenie, rozličné slova a často užívané frázy* (1887), *Praktičný slovensko-anglický Tlumač* od Paula P. Kadaka (New York, 1905) či kalendáre, napr. *Národný kalendár* z dielne Národného slovenského spolku (založený P. V. Rovniankom), a neskôr vychádza *Jednota, katolícky kalendár* (pod vedením Š. Furdeka).

Obdobie pred prvou svetovou vojnou a medzi svetovými vojnami je možné nazývať aj „zlatým vekom“ časopiseckej a novinovej literatúry v Severnej Amerike, ktorý sa už historicky nikdy v rovnakej miere nezopakoval. Populárnymi boli najmä noviny a časopisy v slovenskom jazyku.⁸ V USA vychádzali napr. *Amerikánsko-slovenské noviny* (pôvodný názov *Amerikanszko-Szlovenszke Novini* v šarišskom nárečí, založené v r. 1886, časopis zanikol v r. 1922), *Slovák v Amerike*, *Obrana* a *Jednota* a iné. Aj množstvo periodík v slovenskom a anglickom jazyku v Kanade, často krátkotrvajúcich, je neobvykle rozsiahle. Patrí medzi ne napr. *Slovenský priekopník*, *Slovak Word* (*Slovenské slovo*), ktoré časom zaniklo, no vzniklo mnoho nástupníckych periodík, napríklad *Slovak in Canada* (*Slovák v Kanade*), *The New Homeland* (*Nová vlasť*), *The Worker's voice* (*Robotnícke slovo*), *Naše slovo*, *Hlas ľudu*, *Slovak National News* (*Slovenské národné noviny*), *Naša mládež* (vychádzajúca ako príloha *The Nation's Voice*), *Úvahy*, *The Nation's Voice* (*Hlas národa*), *The Slovak*

⁷ Podrobne sa tejto téme venuje D. Židová v štúdiu *Spod závejev amerických: obrázky zo života Slovákov v podaní Gustáva Maršalla-Petrovského* (In *Skúsenosť inakosti*. Bratislava : Z-F LINGUA, 2018. ISBN 978-80-8177-050-0, s. 147 – 157.).

⁸ K téme periodík upozorňujeme na monografiu E. Jakešovej *Noviny a časopisy Slovákov v Kanade* (Bratislava : Dom zahraničných Slovákov, 2001. 74 s. ISBN 80-88841-19-4.).

Pioneer (Slovenský priekopník), Zvesti, Ľudové zvesti, Ekonomia, The Slovakian, Slovenský hlas, Náš život, Domovina, Domobrana, Slovak Heritage Live, Slovenský kuriér, Obežník, Slovenský Montreal, Slovotta a dodnes existujúci *The Canadian Slovak (Kanadský Slovák)*, založený 5. 3. 1942 v Montreale.

Ako uvádza D. Židová (2018, s. 150) v nadväznosti na M. Čulena (1938), v USA v prílohách týchto denníkov a časopisov buď vydávali ako prílohu literárne dielo v slovenskom jazyku za „priateľnú cenu“, alebo publikovali krátke umelecké útvary ako poviedky, básne, črty, besednice, krátke hry a iné. Podobná situácia bola aj v Kanade, kde sa „literárne aktivity sústreďovali predovšetkým na novinársku činnosť, samostatná literárna činnosť podľa doterajších výskumov vznikala len v súvislosti s týmito periodikami“ (Javorčíková – Badinská, 2016, s. 90). Vydávanie kníh sa zväčša obmedzovalo na preklady populárnej svetovej beletrie ako napr. *Drakuľa, Móric Beňovský a Rinaldo Rinaldini, najkrajší a najchýrečnejší zbojnícky kapitán*. Novela *Urodzené Dzecko* (1887) v šarišskom dialekte zobrazuje život amerických Indiánov, zároveň, ako uvádza Židová (2018, s. 150), je to prvý slovenský preklad v USA. Aj Slovenská liga vydávala viaceré knihy spisovateľov zo Slovenska, napr. diela J. Jesenského *Zo zajatia* a Jána Kalinčiaka *Púť lásky* (Čulen, 1938).

Ako ďalej uvádza D. Židová (2018, s. 150), pôvodná tvorba písaná v slovenskom jazyku do roku 1918 zahŕňala náboženskú literatúru, kalendáre, pamätnice, učebnice angličtiny, slovenské čítanky a šlabikáre a sporadicky diela slovenských klasikov. Podľa slovenských literárnych historikov

najvýznamnejší spisovatelia v USA tohto obdobia boli Štefan Furdek, Ignác Gessay, Ján Porubský, Miloš K. Mlynarovič (Bartalská, 1980), ďalej Anton Bielek, Ján Adolf Ferienčík a Matúš Jankola (Bielik, 1980). Spomedzi týchto autorov považujeme za osobitnú tvorbu Gustáva Marshalla-Petrovského (1862, Báčsky Petrovec – 1916, Chicago)⁹, ktorý sa vyjadruje k sociálnej téme slovenských migrantov a migrácie a ich podradného postavenia v americkej spoločnosti, zdôrazňuje ich ťažký údel a život plný odriekania:

„Bol som v novinárskej a bankárskej agencii, nuž niet sa čo diviť, že prichodilo mi stýkať sa s našimi krajanmi, zvlášť s novoprišliými ‚grínhornmi‘. Zo starých známych, ktorí opätovne chodievali domov a vracali sa nazad, mal som radosť ako kedysi z ‚našich‘ lastovičiek. Nových mi však bolo ľúto. Mrazivo je tu pre nich: koľko, reku, nádejí budú musieť zahrabať v borbe o chlieb. A čo bude tam z tých doma? Ved’ ani milióny dolárov, poslaných na Slovensko, nemôžu nahradiť samých zasielateľov; dušu, ducha. Na márne vyjdú naše groše a s nimi i náš ľud. Cudzí robí, cudzí berie, a my tu tiež zahynieme v záplave cudzoty...“

(Marshall-Petrovský, 1966, s. 68)

Aj napriek fragmentárne zachovaným dielam prvej a druhej migračnej vlny Slovákov do Severnej Ameriky je nutné konštatovať, že obdobie do 1. svetovej vojny sa do literatúry nepreložilo uceleným spôsobom sčasti aj preto, že sa nezachovalo veľa

⁹ Jeho dielo podrobne skúma D. Židová v štúdiu *Spod závejev amerických: obrázky zo života Slovákov v podaní Gustáva Maršalla-Petrovského* (In *Skúsenosť inakosti*. Bratislava : Z-F LINGUA, 2018. ISBN 978-80-8177-050-0, s. 147 – 157.).

dokladov o umeleckej tvorbe. Na tento jav upozorňuje aj O. Mihál:

„Dnes je už ťažké zohnať najstaršie vydania slovenských novín, časopisov, kníh, kalendárov a významných i príležitostných bulletinov, ktoré boli tlačené na kanadskej pôde. Tak, ako v minulosti, tak aj dnes v Kanade neexistuje inštitúcia, ktorá by od začiatku bola bývala zbierala každé tlačené slovo kanadských Slovákov. Áno, existujú jednotlivci, ktorí majú bohatú zbierku takýchto tlačovín, ale neexistuje presný bibliografický zoznam, na ktorý sa môžeme odvolať. Je to o to viac smutnejšie, že nielen v minulosti, ale ani dnes v samostatnom Slovensku sa nevenuje aktívne ani jedna organizácia alebo úrad týmto, dnes už kritickým, problémom.“

(Mihál, 2002, s. 1)

Stále však existuje nádej, že umelecká tvorba prvej a druhej migračnej vlny sa nájde v pozostalosti amerických a kanadských Slovákov či v miestnom múzeu, alebo knižnici a tieto inštitúcie a jednotlivci budú ochotné podeliť sa o ňu so záujemcami prostredníctvom internetu a nových médií.

Ako upozorňujeme v štúdiu *Slováci v Kanade : Národná a osobná identita v exilovej a poexilovej literatúre* (Javorčíková – Badinská, 2016, s. 88), v období po 2. svetovej vojne (3. migračná vlna) však Slováci v Kanade (a dnes doplňujeme, že aj v Severnej Amerike) aktívne umelecky reagovali na fenomén migrácie a s ním súvisiace „prežívanie opustenia vlasti a príchodu do novej, neznámej krajiny či verbalizovanie dôvodov pre odchod a stvárňujú ich vo

svojej tvorbe ako umelecké námety“ (Javorčíková – Badinská, 2016, s. 86).

V USA pôsobia viacerí autori slovenského pôvodu, ktorí do Severnej Ameriky odchádzajú po druhej svetovej vojne. Bartalská (2001) uvádza, že sú to najmä predstavitelia katolíckej moderny Mikuláš Šprinc (1914 – 1986)¹⁰, autor viacerých zbierok poézie (*Ozveny v samotách*, 1940) Karol Strmeň, popredný predstaviteľ slovenskej vojnovnej a medzivojnovnej literatúry Andrej Žarnov (1903 – 1982), Ján Okál' (1915 – 1990, emigroval v r. 1945, v USA žil v r. 1950 až 1990) a Rudolf Dilong (1905 – 1986). Do tohto obdobia však patrí viacero autorov, napr. Tibor Uškert (1925 – 1991), básnik a autor zbierky *Básne* (1947), Jozef Vágovič (1931 – 1997), autor zbierky *Čas žatvy* (1995), či Maruša Jusková (1916 – 2004).

V Kanade pôsobí románopisec Peter Klas (nar. 1904, Banská Štiavnica – 1993, Belleville, Ontario, Kanada, do Rakúska emigroval v r. 1945, do Kanady v r. 1948) i básnici Jozef Dragoš-Alžbetínčan (nar. 1909, Krivany – 1977, Rím, Taliansko, do Nemecka emigroval v r. 1949, okrem iných krajín v USA žil v r. 1950 – 1951 a v Kanade v r. 1951 až 1970), Ľudo Bešeňovský (nar. 1910, emigroval v r. 1945/v Kanade 1948 až 1994) či Ján L. Doránsky (nar. 1911, emigroval v r. 1945, v Kanade žil v r. 1949 až 1973).

¹⁰ Pokiaľ nie je uvedené inak, životopisné informácie a citácie diel v tejto štúdií pochádzajú z antológie: BALÁŽ, A. 2008. *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. 389 s. ISBN 978-80-89222-56-8, a DEMÁK, M. – HARPÁŇ, M. – CABADAJ, P. 2008. *Medzi dvoma domovmi 2. Antológia slovenskej krátkej prózy v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. 272 s. ISBN 978-80-89222-80-3.

Generácia autorov tretej migračnej vlny, píšucich v Severnej Amerike bezprostredne po 2. svetovej vojne, emigráciu často vníma ako nevítaný, no nutný dôsledok vojnou zničeného života v rodnej krajine a domovinu opätovne vykresľuje ako miesto skazy a záhuby bez budúcnosti, kde nemá zmysel ostávať. Napríklad Peter Klas v románe *Satan proti bohu*, situovaného do posledných hodín povstania, píše: „... *lebo v tejto dakedy kvitnúcej zemi, do ktorej vlastní ľudia privolali nešťastie, bola milosrdná jedine smrť*“ (Klas, 2008, s. 138). Obdobné pocity dezilúzie nad zničenou krajinou, tentokrát poeticky, vyjadruje básnik Ján Okál' v básni *Balada o púti*:

„Pri opustenom kríži,
do diaľky hľadiac na dym,
a vidiac, čo sa blíži,
bolesti semä sadím –
spenené štyri kone
v znamení nových zvierat
po čiernom nebosklone
obdobia budú merať...“

(Okál', 2008, s. 41)

Básnické obrazy v básni evokujú fyzickú i duchovnú deštrukciu domoviny, Slovenska (dym, opustený kríž, ešte zosilnenú v druhej strofe básne, kde „*dym sa plazil, horeli naše mestá*“), i anticipáciu nových útrap (a vidiac, čo sa blíži), prinášajúcich bolesť, rozčarovanie. „*Spenené kone*“ symbolizujú únik, odchod do novej, neznámej krajiny (v znamení nových zvierat, s „*čiernym*“ obzorom – „*nebosklonom*“) i budúcnosti, sprostredkujú nehcený, no vojnovými okolnosťami vynútený odchod. Zaujímavé je tiež semeno (semä) ako symbol bolesti – buď nad zdevastovanou krajinou,

alebo z odchodu z tejto krajiny, ktoré autor nikdy neuvidí rásť a dozrieť, i vzdialená perspektíva, z ktorej hľadá na domovinu (do diaľky hľadiac...), ktorú už v duchu akoby opustil.

Pre viacerých autorov je jediným východiskom strasti z emigrácie únik do náboženstva, zmierenie sa s Bohom. Zmierenie s Bohom ako jediné riešenie strastiplného života na zemi rezonuje aj v poézii Jozefa Dragoša-Alžbetínčana (napr. v básni *Jar v srdciach* odkazuje: „... *ľudia odhod'te bremeno hriechov, ako sme striasli jarmo zimy. K výšinám hľad'te, kde sú anjeli, a chváľ'te Boha radostne s nimi!*“ (Dragoš-Alžbetínčan, 2008, s. 36). Ján Okál' v už zmieňovanej básni *Balada o púti* však zaujíma kritickejší postoj k Bohu. Slovensko je krajina, kde „*srdce chcelo ostať, lež Boh, čo strašne trestá, nedal nám sily zostať*“ (Okál', 2008, s. 42). V týchto riadkoch čítame autorovo rozčarovanie. Jeho Boh nie je pomáhajúci, len trestajúci a ani viera v Boha nedodala emigrantom silu vydržať a ostať vo vojnu zmietanej domovine. Odchádzajú preto do „*nových čudných zemí*“, kde „*svet cudzím menom krstí najkrajšie jeho plody*“, no autor nespresňuje, či nakoniec dosiahol zmierenie s Bohom alebo nie. Emigráciu považuje za „osud“ a pýta sa: „... *a kto sa môže vzpierat'? Kto môže osud zmenit'?*“, pričom naznačuje, že takej sily niet. Z celej básne vyznieva silný tón nesúhlasu s emigráciou ako riešením, no zároveň jej akceptácia ako nevyhnutnej voľby, hoci i vedúcej do potenciálne rovnako nebezpečného sveta.

Aj básnik Karol Strmeň emigráciu vníma ako traumatizujúcu skúsenosť, na Slovensko však spomína s nostalgiou, idealizuje ho. V básni *Sfinga spieva pri jasličkách* píše:

„... Iba tam v diaľke, v dobrej čiernej zemi
Tam vtáky poznajú môj hlas
Tam levy sedia v kruhu pri prameni
A na hroby sa vinie boľeráz...“

(Strmeň, 2008, s. 50)

Z týchto riadkov básne, hoci je možná aj jej náboženská interpretácia, čitateľ cíti, ako Strmeň vníma „domovinu“, ako úrodnú krajinu (s dobrou čiernou zemou), kde je všetkým známy a kde sú pochovaní jeho predkovia. Silno tu rezonuje aj celková harmonizácia obrazu – najmä biblizujúcim motívom „levov, ktoré (mierumilovne) sedia v kruhu pri prameni“.

Ludo Bešeňovský sa umelecky tiež delí so spomienkami na vlasť a opisuje vlastné pocity, sprevádzajúce jeho odchod v básni *Slovensko: „Je to v nás a nieto na to lieku, to preniesť musí sa, prebolieť do ostatku...“* (Bešeňovský, 2008, s. 26). Kanada/exil je pre neho len materialistické riešenie, srdcom ostáva v „*krajine večných krás*“ (Bešeňovský, 2008, s. 26), na Slovensku. Aj Ján L. Doránsky vo svojej poézii reaguje na fakt opustenia domoviny; v jeho poézii je tento fakt transponovaný do folklorizujúceho tónu („*Keď sa Slovák... preč do sveta uberal, v srdci smútok, v oku horkú slzu mal, v oku slzu, že odchádza pred časom, zbohom mati, opustený bedár som...*“) či do intelektuálnejšej, stále však rýmovanej poézie (ktorej príkladmi sú básne *Za inšpiráciou, Vyznanie*).

Osobitnú kapitolu v tvorbe autorov tretej migračnej vlny zohráva invázia vojsk Varšavskej zmluvy do Československa v r. 1968. Hoci autori tretej vlny, na rozdiel od migrantov po r. 1968, inváziu sledujú z diaľky, z emigrácie, zaujímajú rozhodné

odmietavé a kritické stanovisko, prezrádzajúc tak, že osud domoviny im aj napriek emigrácii stále nie je ľahostajný. Už zmieňovaný Ján L. Doránsky v básni *Po invázii*, adresovanej A. Dubčekovi, až krylovským spôsobom reaguje na vstup vojsk Varšavskej zmluvy: „Zbal' ilúzie, pohrab sny, spod tankov, reformátor, všetko, čo ostalo z tých vysvietených dní v sprznenej zemi pospúšťaných závor“ (Doránsky, 2008b, s. 29 – 35). Z básne *Augustová elégia* Karola Strmeňa zaznieva rovnaké zhrozenie nad politickými udalosťami roku 1968:

„*Pekelné muky obkolesili ťa,
Slovensko moje,
a bolesť, bolesť
náhla jak ihla sipiaceho blesku
hľadá si cestu zo srdca
do nemohúcej ruky...*“

(Strmeň, 2008, s. 51)

Z básne jednoznačne vyžaruje až hyperbolizovaná autorova bolesť z vpádu vojsk (pekelné muky, repetícia slova bolesť, konsonancia spojenia „*ihla sipiaceho blesku*“) i pocit prekvapenia, zintenzívneného motívmi ihly a náhlej bolesti, vyjadrujúce nečakanosť invázie. Na druhej strane autora traumatizuje vlastná nemohúcnosť (symbolizujúca neschopnosť všetkých emigrantov zasiahnúť inak ako umelecky). V závere básne vyzýva spoluobčanov v Československu:

„... *Odvrhňte ma,
prejdite mlčky nado mnou,
nedbajte na básnika
a na materské trnie v duši jeho,
vy za mňa povedzte NIE,*

*posad'te mŕtvym kríže,
kvety vynechajte,
na všetky hradby a múry
napíšte NIE..."*

(Strmeň, 2008, s. 55)

Strmeň hovorí jasne: poézia nedokáže zastaviť tanky, ale ľudia, ktorí ju čítajú, áno. Z útočiska cudziny môže (a aj píše) otvorenejšie, ako by si mohol dovoliť vo svojej vlasti (v d'alšej časti básne otvorene zmieňuje okupantov, dravé beštie, usmrcované Slovensko, zločincov, ktorí si líhajú do čistej postele), aktivizuje, pomáha ľudom lepšie pochopiť život, ktorý sa deje okolo nich. Jeho politická poézia preto nie je alibistická, reaguje presne a výstižne na aktuálnu situáciu. Aj napriek emigrácii z básne opätovne zaznieva Strmeňovo stotožnenie sa so Slovenskom a Slovákmí (drahý národ náš), emigráciou sa neodrodil, stále (a možno ešte intenzívnejšie) je spätý so svojou domovinou.

Tvorba v USA píšuceho Mikuláša Šprinca sa vyznačuje podobnou neohrozenou otvorenosťou:

*„... Komu budú spievať matky uspávanky,
Radosť do čiaš kto im naleje?
Valcovať nás budú cudzie tanky,
Ako trnky chutia mŕtve nádeje.*

*Zahádzu možno znovu tvoje žriedla,
Vládnuť bude ticho pritiahnutej kazajky
A tí, ktorí podpaľujú peklá
Výskat' budú z ruskej balalajky.“*

(Úzkosť, Šprinc, 2008, s. 67)

Rovnako ako Strmeň, aj Doránsky vyjadruje zhrozenie zo svojvôle okupantov, pre ktorých

neznamená nič ľudský život (valcujúce tanky), krása a užitočnosť krajiny, domoviny (motív zahádzaných prameňov), sloboda konania a prejavu (motív pritiahnutej kazajky, ticha), svoje ničivé výpady dokonca budú oslavovať barbarskou piesňou ničiteľov.

Ako zhrnúť charakteristiku tohto obdobia, ktorým vstúpilo do procesu formovania diachrónu literatúry emigrantov v Severnej Amerike? Epigramatickým záverom obdobia tretej migračnej vlny (po druhej svetovej vojne) by mohlo byť konštatovanie, že povojnová generácia slovenských autorov v Severnej Amerike si domovinu buď démonizuje ako duchovnú, náboženskú a materiálnu pustatinu, folklorizuje ju, alebo až nekriticky idealizuje, a to najmä jej prírodné krásy. Emigrácia je pre nich bolestná skúsenosť, zároveň však nevyhnutnosť. K Slovensku sa obracajú s nostalgickým, folklorizujúcim tónom ako k navždy stratenej domovine, čo vzhľadom na politickú situáciu bolo často reálne očakávanie.

Slovenská emigrácia po r. 1968, predstavujúca štvrtú migračnú vlnu, bola politická najmä dobou svojho odchodu. V USA píše napríklad bývalá redaktorka časopisu život Agneša Gundová-Jergová (pseudonym Marína Havranová, nar. 1926), autorka kníh rozprávok i literatúry faktu, ktorá k téme migrácie publikovala poviedku s charakteristickým názvom *Domov je opačným smerom*. Ďalším autorom je básnik a prekladateľ Daniel Šimko (1959 – 2004), ktorý do USA emigroval v r. 1969 s rodičmi. V r. 2005 vychádza jeho zbierka *The World Within a Lost Glove*.

V Kanade sa udomácnilo viacero vynikajúcich a aj na Slovensku dobre známych autorov. Azda najznámejšia z autoriek Jaroslava Blažková (1933 –

2017) úspešne vstúpila do slovenskej literatúry v 60. rokoch 20. storočia, ale po svojej emigrácii v roku 1968 do Kanady sa z nej vinou spoločensko-politických okolností na dlhé desaťročia vytratila. Až v druhej polovici 90. rokov sa do slovenského literárneho kontextu nanovo zaradila – zásluhou vydavateľstva Aspekt najprv reedíciami starších kníh a postupne aj novými vydaniami. K ďalším autorom štvrtej vlny môžeme zaradiť aj hudobníka a vysokoškolského pedagóga Petra Petra (nar. 1946, emigroval do Kanady v r. 1968).

V USA píšuci básnik Daniel Šimko v porovnaní s básnikmi predchádzajúcich migračných vln predstavuje umeleckého experimentátora. Jeho poézia, napr. básne *Zátišie*, *Január* a *Výpoveď* sú písané voľným veršom, pripomínajú japonské haiku, dominujú v nich symbolika a surrealistické asociácie. Slovensko je pre neho: „... Tisíce míľ odtiaľto Dunaj je šľah skla proti zamínovaným lesom – tvár, bobuľa hrozna, zrno...“ (Šimko, 2008, s. 58). Z domoviny ostali len kaleidoskopické sekundové výjavy (tvár, bobuľa hrozna, zrno), vlast' je nenávratne vzdialená, vytvára skôr dojem pohľadu zo vzd'alejúceho sa lietadla (Dunaj je šľah skla), letiaceho preč od permanentného nebezpečenstva „*zamínovaných lesov*“. Šimkova tvorba predstavuje umelecký posun v porovnaní s prvoplánovejšou a jednoznačnejšou národ oslavujúcou tvorbou ranejších básnikov.

Aj v Kanade píšuca J. Blažková sa žánrovo odkláňa od overených modelov románov a poviedok. O svojej emigrantskej a kanadskej skúsenosti z mesta Guelph píše memoárovo ladené *Listy z Kanady*. Zacitujme z recenzie: „Do svojho fragmentárneho

rozprávania vkladá [Blažková] útržky spomienok na [...] začiatky v Kanade, pripomína si deti, manžela v jeho voľakedajšej podobe, priateľ'ov. Spomína na minulosť, na nepriazeň osudu, ktorý ‚zmrzačil‘ jej život a rozdelil ho na ‚život pred Kanadou‘ a ‚život po transplantácii‘. Jej kniha má silnú estetickú stránku, založenú na odhaľovaní vnútorného života autorky, no zaujímavá je aj vo svojej dokumentárnej línii. Blažková nevtieravo približuje kanadskú realitu, spôsob života jej etnicky rôznorodých obyvateľ'ov, sviatky, aktuálne problémy. [...] Každý list má určitú hlavnú tému, voľne a zľahka rozvíjanú v plynutí myslenia a reči, v reflexiách udalostí a dojmov. Podnetom na zamyslenia sú trebárs novinová správa, náhodné stretnutie v obchode, kontakt s prírodou. Listy sú žánrovo formalizované, začínajú oslovením a končia podpisom, ktorý Blažková vníma výrazne autoštylizácie: ako spôsob aktuálnej sebacharakteristiky, kontextovo zodpovedajúcej obsahu toho-ktorého listu“ (Kršáková, 2006, s. 1).

Zhrňujúco sa dá povedať, že Blažkovej literatúra je intelektuálnejšia, kontemplatívnejšia ako literatúra predchádzajúceho literárneho obdobia. Napríklad aj jej poviedka *Záhrada rozkoší pozemských* minucióznou observanciou medzil'udských vzťahov pripomína kanadskú autorku svetového významu M. Atwoodovú: matka sa snaží preniknúť k synovi, ktorý sa v komplikovanom období hľadania náboženských odpovedí uzatvára do seba a zároveň cestuje po celom svete, v závere uvažuje nad iróniou života: „... [jeho] *Boh neprišiel. Naháňal sa za ním cez Arabské more, cez spletence džungle plnej hadov, no Boh sa neukázal. Pretože Boh vo svojej zradnosti možno nikdy nevytiahol päty z Toronto, za celý ten čas bol práve tu...*“ (Blažková,

2008, s. 198). Aj takto odznieva v Blažkovej tvorbe téma emigrácie: ako útek od niečoho, často aj od seba samého, ako hľadanie pochopenia a autenticity bytia.

Ďalší autor, žijúci, publikujúci a vyučujúci vo Vancouveri, Peter Petro sa životu v Kanade venuje sériou esejistických príspevkov v časopise *InZine*. Vystupuje tu ako človek otvorený inakosti a veľký obranca humanity a svetoobčianstva, a hoci príchod jeho rodiny do Kanady sa odohral za naozaj dramatických okolností, dokáže v nich vyhľadať aj to komicko-ironické, humorné.

Sumarizačným záverom tohto literárneho obdobia by mohlo byť konštatovanie, že generácia autorov po r. 1968 sa od obdobia 1945 – 1968 odlišuje najmä pozitívnejším prístupom k fenoménu emigrácie: azda s výnimkou Ilju Čičváka, ktorý tematicky akoby zapadá skôr do ranejšieho obdobia exilovej tvorby Slovákov, generácia Blažkovej a Petra už dokáže emigráciu vnímať aj ako pozitívnu, obohacujúcu skutočnosť.

V podobnom duchu sa nesie aj literatúra súčasných autorov, píšucich v Kanade po r. 1989 (tzv. piatej generácie migrantov), ku ktorým patrí Brigita Hamvašová (nar. 1942, žije v Kanade od 1994), Peter Breiner (nar. 1957, žil v Kanade v r. 1992 – 2007), Eva Sporinová (v Kanade od 2002), a azda aj literatúra „neliterátov“: eseje I. Tóthovej či príručka Jozefa Burzu *Ako sa stať Kanad'anom?* (2005), ktorá sa stala bestsellerom. Ide o autorov, pre ktorých už Kanada nepredstavovala destináciu úniku „od“ niečoho, ale reálnu možnosť voľby, vlastného výberu a to sa autorsky odráža aj v ich tvorbe. Prečítajme si napríklad z výstižnej recenzie knihy jednej z novších autoriek Evy

Sporinovej *Kanada bez javorového sirupu* (Bratislava, 2010):

„Príručka, sprievodca, cestopis, úvahy, sen alebo realita? Z každého trochu a navyše niečo na pobavenie i zamyslenie. Tak by sa dala stručne charakterizovať kniha autorky, emigrantky, ktorá svoj pôvodný zámer, napísať klasickú príručku o krajine, zmenila na knihu o ľuďoch, ich pocitoch pri aklimatizácii v cudzej krajine, kanadských špecifikách, prekonávaní kultúrneho šoku, ale i radoostiach, trápeniach, úspechoch i sklamaniach. Jej text potvrdil pravdivosť psychologických prieskumov, ktoré rozčlenili privykanie na život v cudzej krajine do niekoľkých štádií – od medových týždňov (všetko je nové a vzrušujúce, nechýbajú peniaze) po uvedenie si reality (prvé prekážky pri hľadaní práce, clivota za domovom, stenčovanie financií) a nástup depresie. Vtedy človek váha, či by nebolo lepšie vrátiť sa späť. Zvyčajne po troch rokoch sa prispôsobí, nájde si prácu a dostane pôžičku. O prvé ťažké roky odriekania, šetrenia, vypätia, spomienok a úvah sa podelila autorka, učiteľka ruštiny a angličtiny a banková pracovníčka, ktorá sa s manželom, lekárom, a dvomi deťmi vysťahovala roku 2002 do Calgary. Zaznamenáva najdôležitejšie udalosti od príchodu rodiny do rozľahlého, neznámeho mesta, stretnutia s imigračnými pracovníkmi, zháňaním ubytovania, budovanie nového domova, prípravu detí na kanadskú školu až po získanie zamestnania. Daň za presťahovanie zaplatili aj deti – v škole sa dokázala prispôbiť iba mladšia dcéra, starší syn sa musel vrátiť na Slovensko. Hľadanie zamestnania načrtla autorka ako zložitý, v mnohom deprimujúci proces spojený s absolvovaním kurzov, dobrovoľníckej práce

až po ‚víťazstvo‘ – prácu v investičnej spoločnosti a vyučovaním ruštiny na univerzite. Okrem rodinných ťažkostí zoznámila čitateľa s Calgary, jeho okolitou prírodou, tradíciami, zvykmi, kuchyňou, kultúrou, ale aj osudmi emigrantov z rozličných krajín a kontinentov. Tento obraz Kanady doplnila aj príbehmi piatich svojich známych emigrantských rodín. Aj mnohožánrovosť Sporinovej textov už naznačuje, že k téme emigrácie pristupuje eklekticky, s humorno-vážnou nadsázkou (*sic!*) komentuje tie udalosti, ktoré jej utkveli v pamäti, a na rozdiel od povojnovej generácie autorov si neuzurpuje nárok na absolútnu výpoveď“ (Galovičová, 2011).

Z tejto recenzie, ako aj z tvorby individuálnych autorov tohto obdobia zaznieva dôležitá výpoveď: V období po r. 1989 emigrácia aj v dôsledku globalizácie, zmenšovania vzdialeností, prakticky neexistujúcich jazykových bariér, internetu a mediálnej dostupnosti informácií prestáva byť dramatická, traumatizujúca skúsenosť – a to sa odráža aj v jej umeleckom stvárnení. Emigrácia ako termín sa prestáva používať a nahrádza ju slovo vycestovanie. Kanadský rezident už nemá punc biľagu, príchuť nostalgie alebo hanlivé konotácie človeka bez domova, odídencia bez koreňov. Breiner, Hamvašová a Sporinová stále vnímajú kultúrne rozdiely, tieto však už nie sú dôvodom rozčarovania či straty sebaúcty, skôr bizarnými, komickými detailmi aktívnej generácie „backpackerov“, ktorí sú schopní opustiť „svoju“ krajinu, dokonca, v prípade P. Breinera i viacero krajín, a žiť tam, kde dokážu svoju existenciu a identitu osobne, spoločensky i profesionálne aktívne prežívať.

A napokon, zvláštny prípad vo vývoji literatúry migrantov predstavuje populárny a publikovaný autor bestsellerov James Ragan (nar. 1944, Duquesne, Pennsylvania), narodený do slovenskej rodiny v USA. Ako uvádza Z. Tabačková (2018, s. 164), Ragan si spomína na matku, ktorá posielala šatstvo príbuzným na východné Slovensko, do Humenného. Aj jeho anglicky písaná poézia odráža tematiku Slovenska a jeho zložitej histórie po r.1968. Jeho vnímanie emigrácie je, samozrejme, iné, poskytuje „pohľad z opačnej strany“, no vhodne dopĺňa mozaiku pohľadov na slovenskú emigráciu v Severnej Amerike.

Záver

Ako sme už uviedli, zhodnotenie vývinových tendencií v diachrónnom rozsahu literatúry predstavuje ambiciózny plán, v prípade autorov-emigrantov o to náročnejší, že títo autori tvorili spontánne a zväčša (azda s výnimkou etablovaných autorov, napr. A. Žarnova, R. Dilonga či J. Blažkovej) nenadväzovali na existujúce literárne smery a hnutia. Predstavujú preto tie „vzácne prípady“, o ktorých píše K. Krejčí (2011, s.110): „... Spisovateľ len vo veľmi vzácných prípadoch tvorí v úplnej odlúčenosti od súdobého literárneho vývoja.“ Autori-emigranti však často tvoria v osamelosti, bez priameho kontaktu s literárnymi skupinami. Ich tvorba je heterogénna, žánrovo, tematicky aj štýlovo, a o to ťažšie sa hľadajú zákonitosti vývoja.

Napriek tomu sa domnievame, že sa nám v tejto štúdií podarilo niektoré z týchto zákonitostí odhaliť, a to najmä v prepojení s politickým a historickým kontextom jednotlivých migračných vln. Ide hlavne o:

- Vnímanie domoviny – Slovenska (buď ako zidealizovanej krajiny prírodných krás, úrodnej pôdy, dobrých ľudí, alebo krajiny, od ktorej sa uteká kvôli negatívnym javom, napr. byrokracii, rodinkárstvu, či ako realisticky opisovanej domoviny).
- Vnímanie novej krajiny – Severnej Ameriky (ako nehostinnej „cudzoty“, neskôr ako krajiny veľkých možností s otvorenou náručou alebo realisticky opisovanej možnosti sebarealizácie).
- Vnímanie skutočnosti oddelenia, odchodu z domoviny (ako traumatizujúceho negatívneho „údelu“ osudu alebo naopak možnosti, príležitosti či niekedy len akéhosi dočasného premiestnenia bez emocionálneho podkladu).
- Vnímanie konkrétnych historických udalostí, napr. vpádu vojsk Varšavskej zmluvy v r. 1968 (tu sme nezaznamenali nijaké rozpätie, všetci autori jednoznačne vnímajú túto udalosť ako negatívnu a ostro ju odsudzujú).

Takto vnímaná literatúra migrantov a jej genéza nás núti zamyslieť sa aj nad širšími otázkami jej významu pre čitateľov. Ako upozorňuje E. Pršová slovami V. E. Frankla, stvárňovaním príbehov môžu autori ponúknuť možnosť zamyslenia nad zmyslom života – buď zobrazením vykonávania práce, alebo skutkov, vzťahov s inými ľuďmi, alebo postojom, ktorý človek zaujme voči vlastnému utrpeniu (Pršová, 2017, s. 91), v prípade migrantskej literatúry k téme fyzickej migrácie do novej krajiny i jej psychologického a spoločenského vplyvu na jednotlivca a jeho okolie.

Jednotlivé vlny tiež prezrádzajú zmeny emigrantskej komunity od popperovsky uzavretej

spoločnosti¹¹ (spočiatku migranti vytvárali uzavreté skupiny, zvyčajne s jednotným náboženstvom, tí, ktorí ovládali anglický jazyk, sa stávali hovorcami skupiny, migranti sa upínali k domovine, minulosti v spomienkovom optimizme, migráciu chápali ako ranu osudu, domovinu vnímali ako celok, často si ju idealizovali až zbožšťovali) až k otvorenej spoločnosti, ešte zintenzívnenej globalizáciou (ktorej napomohlo aj rozšírenie anglického jazyka na oboch hemisférach) a informačnou revolúciou s dostupnosťou informácií z domoviny v priamom prenose (migranti sa individualizovali, už nie sú nútení vytvárať uzavreté skupiny, ovládajú anglický jazyk, komunikujú s domovinou, migrácia je pre nich možnosť, nie nutnosť, naopak, dobrovoľne vytvárajú záujmové voľnočasové spolky, napr. folklórne. Migrácia je dočasná a závisí od ich voľby, nie nutnosti. Domovinu vnímajú so všetkými jej pozitívami aj negatívami, neidealizujú si ju alebo si vyberajú javy, ktoré im vyhovujú, napr. krásu folklóru, literatúry, nové filmy).

Bolo by zaujímavé overiť, či podobné vývojové tendencie zaznamenávajú aj literárne snahy slovenských migrantov v iných svetových destináciách, napr. v nemecky či francúzsky hovoriacich krajinách. Domnievame sa, že migrácia do jazykovo nepríbuzných krajín sa svojou povahou a umeleckým stvárnením bude diferencovať napríklad od migrácie Slovákov do Čiech (príkladom takéhoto migranta by mohol byť Ľ. Feldek), to však ponechávame ako možný námet na ďalší výskum v oblasti literatúry slovenských

¹¹ K. R. Popper sa tejto téme venuje v práci *Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia*. Praha : Oikomenh, 1994. 237 s. ISBN 100-691158-13-4.

migrantov vo svete. Rovnako sľubný by mohol byť výskum absentujúcich alebo minimálne zastúpených žánrov, napr. drámy, literatúry pre deti a mládež či rozprávky a alegórie.

Netvrdíme, že s napísaním nového či nálezom zabudnutého literárneho diela sa náš pohľad na jednotlivých reprezentantov migračných vln nikdy nezmení, domnievame sa však, že sa nám predkladaným výskumom podarilo určiť isté hranice jednotlivých migračných období, ich charakteristické námety, motívy, symboly a aj odlišnosti vo vnímaní migrácie.

Literatúra

- BALÁŽ, A. 2008. *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. 389 s. ISBN 978-80-89222-56-8.
- BARTALSKÁ, Ľ. 1980. Krajanská literatúra. In *Slováci vo svete 2*. Martin : Matica slovenská, 1980, s. 132 – 139.
- BARTALSKÁ, Ľ. 2001. Spojené štáty americké. In *Sprevodca slovenským zahraničím*. Bratislava : Dom zahraničných Slovákov, 2001. ISBN 978-80-88841-18-6, s. 253 – 285.
- BEŠEŇOVSKÝ, Ľ. 2008. Slovensko. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. 389 s. ISBN 978-80-89222-56-8.
- BIELIK, F. 1980. Významné postavy slovenského života v USA. In *Slováci vo svete 2*. Martin : Matica slovenská, 1980, s. 166 – 197.

- BLAŽKOVÁ, J. 2008. Záhrada rozkoší pozemských. In *Medzi dvoma domovmi 2. Antológia slovenskej krátkej prózy v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-80-3, s. 186 – 198.
- BREINER, P. 1998. *Javorové listy*. Bratislava : VMV, 1998. 315 s. ISBN 80-967275-4-0.
- CABADAJ, P. 2002. *Literárny slovenský exil*. Martin : Matica slovenská, 2002. 201 s. ISBN 80-7090-647-2.
- ČULEN, K. 1938. *Slováci v Amerike: Črty z kultúrnych dejín*. Martin : Matica slovenská, 1938. 564 s.
- DEMÁK, M. – HARPÁŇ, M. – CABADAJ, P. 2008. *Medzi dvoma domovmi 2. Antológia slovenskej krátkej prózy v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. 272 s. ISBN 978-80-89222-80-3.
- DORÁNSKY, L. J. 2008a. Keď sa Slovák... In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 29 – 34.
- DORÁNSKY, L. J. 2008b. Po invázii. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 29 – 34.
- DRAGOŠ-ALŽBETÍNČAN, J. 2008. Jar v srdciach. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 36.
- GALOVIČOVÁ, Z. 2011. *Kanada bez javorového sirupu – Eva Sporinová – Všetchné dni v Calgary*. 2011. [online]. [citované: 2015-08-11].
Dostupné na:

<http://www.litcentrum.sk/recenzie/kanada-bez-javoroveho-sirupu-eva-sporinova-vsedne-dni-v-calgary>

HARPÁŇ, M. 1989. Postavy a priestory Maršallových noviel. In *Život a dielo Gustáva Maršalla-Petrovského : zborník prác z medzinárodného sympózia v Novom Sade, Petrovci a Hložanoch 23. a 24. októbra 1987*. Kolektív autorov. Nový Sad : Obzor, 1989. ISBN 86-7103-042-3, s. 38 – 51.

HÖHN, E. 2018. *Literárna veda ako kultúrna veda*. Banská Bystrica : Belianum, 2018. 101 s. ISBN 978-80-557-1336-6.

JAVORČÍKOVÁ, J. – BADINSKÁ, M. 2016. Slováci v Kanade : Národná a osobná identita v exilovej a poexilovej literatúre. In *Cudzie jazyky a kultúry v teórii a praxi*. Banská Bystrica : FF UMB, 2016. ISBN 978-80-557-1188-1, s. 85 – 98.

JAVORČÍKOVÁ, J. – OTRÍSALOVÁ, L. 2010. Slovakia and Canada: Bridging Two Nations. In *Migrating Memories: Central Europe in Canada, Volume I, Literary Anthology*. NIŠ/Brno : CEACS, 2010. ISBN 978-86-774-6233-8, s. 327 – 338.

KLAS, P. 2008. Satan proti bohu. In *Medzi dvoma domovmi 2. Antológia slovenskej krátkej prózy v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-80-3, s. 135 – 145.

KMEŤ, J. 1967. Maršall a jeho dielo. In *Dielo IV. Jánošík. Kapitán horských chlapcov*. Báčsky Petrovec, Bratislava : Obzor, Tatran, 1967, s. 255 – 273.

KREJČÍ, K. 1944. (digitalizované 2011). *Sociologie literatury*. Praha : Grada Publishing, 2011. 150 s. ISBN 978-80-247-6296-8.

- KRŠÁKOVÁ, D. 2006. Kanadské listy Jaroslavy Blažkovej. In *ASPEKTin – feministický webzin*. ISSN 1225-8982. Uverejnené 8. júna 2006. [online]. [citované: 2016-08-04].
Dostupné na:
http://www.aspekt.sk/aspekt_in.php?content=clanok&rubrika=30&IDclanok=233
- MARŠALL-PETROVSKÝ, G. 1966. *Dielo III. Spod závejov amerických a Obete čiernych diamantov*. Petrovec, Bratislava : Obzor, Tatran, 1966.
- MARŠALL-PETROVSKÝ, G. 2012. *From Under the American Snowdrifts*. Toronto : Slovak Canadian Institute, 2012. ISBN 978-0-9683789-9-1.
- MIHÁĽ, O. 2002. Oslava slovenského písaného slova. In *Slovaks in Canada*.
Dostupné na:
http://www.slovaksincanada.ca/project/html/article_12.html
- MRÁZ, A. 1939. *Odlomená vetva : Esej o literárnom diele Gustáva Maršalla-Petrovského*. Turč. Sv. Martin : Matica slovenská, 1939.
- OKÁL, J. 2008. Balada o púti. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 39 – 56.
- POPPER, K. R. 1994. *Otvorená spoločnosť a jej nepriatelia*. Praha : Oikomenh, 1994. 237 s. ISBN 100-691158-13-4.
- PRŠOVÁ, E. 2017. K tematike zmyslu života v rozprávkach H. Ch. Andersena. In *Filozofické formulácie zmyslu života*. Banská Bystrica : Belianum, 2017. ISBN 978-80-557-1376-2, s. 77 – 94.

- SPORINOVÁ, E. 2010. *Kanada bez javorového cukru*. Bratislava : Adora Lingua, 2010. 224 s. ISBN 978-80-970550-0-4.
- STRMEŇ, K. 2008. Sfinga spieva o jasličkách. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 45 – 57.
- ŠIMKO, D. 2008. Zátišie. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 57 – 60.
- ŠPRINC, M. 2008. Úzkosť. In *Medzi dvoma domovmi 1. Antológia slovenskej poézie v zahraničí*. Bratislava : LIC, 2008. ISBN 978-80-89222-56-8, s. 61 – 67.
- ŠTUBŇA, P. 2017. *Psychológia literatúry*. Bratislava : UK, 2017. 214 s. ISBN 978-80-223-4317-6.
- 224 TABAČKOVÁ, Z. 2018. Deconstructing Walls of Otherness in James Ragan's Hunger Wall. In *Skúsenosť Inakosti*. Bratislava : Z-F Lingua, 2018. ISBN 978-80-8177-050-0, s. 158 – 172.
- ŽIDOVÁ, D. 2016. Cultural and Ethnic Encounters between Slovaks and Other Nations in America. In *Humanities Across the Borders: Further Interdisciplinary Issues*. Trnava, Donets, Madrid : Ediciones Xorki, 2016. ISBN 978-85-945214-4-7, s. 351 – 361.

Kľúčové slová

migrácia; emigrácia; migračná vlna; odcudzenie; vykorenenosť; bikultúrnosť; polykultúrnosť

Keywords

migration; immigration; migration wave; alienation; rootlessness; biculturalism; polyculturalism

Summary

The study via methods of literary and historical analyses examines the research corpus of literary works written by Slovak authors in the North American (USA and Canada) since the end of the 19th century to the present. The collected works represent six migration waves, which differ according to the reasons for leaving one's homeland, including financial, political and personal reasons. In this study, the author points to the development of migrant literature, reflecting the transforming reasons for arrival to a new country. The author will try to prove these reasons had a dramatic impact on the artistic grasp of the topic – first, immigration was understood as a power of punishing “fate” and migrants' homeland was idealised. Later, migration was perceived without excessive nostalgia and depression, more as an option for one's self-actualisation.

Nadežda Zemaníková

Literárne obrazy úteku v tvorbe Christy Wolfovej

„Vždy som v sebe potláčala tento smútok a túžbu po rodnom Landsbergu, pretože to sa nesmeli. Pretože Nemci niesli za vojnu vinu a museli za to pykať“¹ (Simon, 2013, s. 214).

Tieto slová patria Christe Wolfovej (1929 – 2011), jednej z najvýznamnejších nemeckých spisovateľiek druhej polovice dvadsiateho storočia. Wolfovej tvorba veľmi presne reflektuje životné peripetie jej generácie narodenej v medzivojnovom období, v detstve formovanej nacistickým režimom, ale aj hrôzami konca vojny a skúsenostným zlomom po porážke Nemecka. Pri zobrazení úteku nemeckého obyvateľstva sa autorka vo svojej tvorbe opiera o vlastnú skúsenosť; ešte nemala šesťnásť rokov, keď bola jej rodina v zime 1945 nútená navždy opustiť Landsberg an der Warthe, dnes Gorzów Wielkopolski. Dnes má autorka v Gorzówe pomník, ktorý volajú Nellina lavička.

V životopise autorky (Magenau, 2002; Hilzinger, 2014), v jej denníkových záznamoch (Wolf, 2003; Wolf, 2013) a tiež v rozhovoroch s vnučkou Janou Simonovou (Simon, 2013) publikovaných po autorkinej smrti sa dozvedáme detailné faktografické údaje o okolnostiach úteku jej rodiny.

¹ Všetky pasáže citované z nemeckých zdrojov uvádzam vo vlastnom preklade do slovenského jazyka bez explicitného označenia autorky prekladu.

Landsbergu v bývalej pruskej provincii Východné Brandenbursko, rodného mesta autorky, sa vojna dotkla až v roku 1944. Na jeseň začali pribúdať v meste utečenci z východu a dediny či mestá, z ktorých k nim prichádzali, boli k Landsbergu čoraz bližšie. Ihlenfeldovci, rodičia spisovateľky, prichýlili vo svojom dome synovcov a netere z Königsbergu. Zo školy sa stal lazaret, boli tam ubytovaní aj utečenci. V literárnych textoch, ale aj v životopisnom spomínaní sa Christa Wolfová opakovane vracia k zážitku počas pomoci rodinám utečencov, ktorý ňou hlboko otriasol. Pri vykladaní utečeneckej kolóny jej z voza podali dojča, ktoré odovzdala jeho matke, ale až po jej desivom výkriku pochopila, že dieťa je mŕtve, zamrzlo. Od hrôzy stratila vedomie (Wolf, 1976, s. 366).

29. januára 1945 nastupuje Christa a jej brat Horst na nákladné auto a vydávajú sa spolu so strýkovou rodinou a starými rodičmi na útek za Odru, vraj iba na krátky čas, kým sa skončí vojna. Ich matka Hertha Ihlenfeld sa v poslednom momente rozhodne zostať v meste a brániť ich dom a obchod. Je to jeden z najsilnejších momentov v literárnom spomínaní Christy Wolfovej. Matka sa však zakrátko vydá pešo za svojou rodinou, neskôr ju zvezie poštový voz a po dvoch týždňoch akoby zázrakom nájde zvyšok svojej rodiny v meste Wittenberge na Labe. Ležia na slame v opustenej školskej triede. Do polovice apríla zostáva rodina v obci Grünefeld. Deti navštevujú v neďalekom meste Nauen školu, ktorú bombardujú práve vtedy, keď Christa náhodou chýba (Magenau, 2002, s. 36; Hilzinger, 2014, s. 28; Wolf, 1976, s. 394).

Rodina je neskôr nútená utekať ďalej, útek sa zavŕši až v blízkosti severonemeckého mesta Schwerin, v obci Gammelin, ktorá nakoniec pripadla Sovietom.

„Svet pozostával z víťazov a porazených“ (Wolf, 1989, s. 22), vojna sa skončila. Pocity šestnásťročnej dievčiny autorka neskôr výstižne vyjadruje vo vete: „Na oslobodenie som nemala chuť“ (Wolf, 1989, s. 25). Schudnutá na kosť prekonala Christa týfus, potom zápasila s tuberkulózou. Pobyť v sanatóriu v Boltenhagene, priateľstvá, ktoré v ňom vznikli, ale aj každodennú prítomnosť umierania opísala autorka až vo svojej poslednej próze *August* (Wolf, 2012a). Napísala ju štyri mesiace pred smrťou pre svojho manžela k 60. výročiu ich svadby, próza vyšla až posmrtné. Text využíva v tvorbe Christy Wolfovej nezvyčajnú mužskú perspektívu spomínajúceho Augusta, ku ktorému mala vtedy v sanatóriu zvláštny vzťah a ešte stále uchovávala jeho listy. Osiroteného Augusta spoznali čitatelia v kľúčovom románe autorky *Kindheitsmuster [Model detstva]*, jeho rozprávačka však vedela o Augustovi iba to, že sa ho v roku 1947 ujali jeho tety v západnom Nemecku (Wolf, 1976, s. 528).

V čase, keď sa vojna skončila a útek rodiny sa zastavil, považovali Ihlenfeldovci otca za mŕtveho, nemali o ňom žiadne správy. Otto Ihlenfeld, ktorý bojoval už pri Verdune a bol vo francúzskom zajatí, narukoval koncom roka 1939 a 30. januára 1945 sa dostal do sovietskeho zajatia (Magenau, 2002, s. 32), zo zajateckého tábora pri Minsku sa vrátil až v lete 1946. Rodina ho vtedy mala vyzdvihnúť na železničnej stanici. Autorka v rozhovoroch s vnučkou opisuje scénu, ako jej rodičia, obaja iba kosť a koža, prešli na nástupišti viackrát bezprostredne okolo seba a nespoznali sa (Simon, 2013, s. 41). Otec sa nakoniec predsa len zotavil a stal sa riaditeľom detského domova v meste Bad Frankenhausen, rodina v ňom

dostala aj možnosť bývať. Až vtedy sa Ihlenfeldovci začali opäť cítiť ako ľudia.

Najneskôr od začiatku sedemdesiatych rokov Christa Wolfová už ako etablovaná autorka NDR neprestajne premýšľa, ako by mohla pomocou literárneho stvárnenia svojho detstva a mladosti preniknúť k základom svojho neskoršieho zmýšľania a konania. Už v denníkovom texte z 27. septembra 1967 sa spomína jej úmysel začať s „*knihou o štyridsiatom piatom*“ (Wolf, 2003, s. 102). Autorka pritom opisuje svoj sen, ako v neznámom meste, „*zrejme to mal byť Landsberg*“, mala čítať zo svojej knihy napísanej v poľštine. Podobný sen sa potom objavuje v románe *Model detstva: „Jazyk tých druhých, pred ktorými zlyhávame“* (Wolf, 1976, s. 452). O rok neskôr, v roku 1968, zomrela autorkina zbožňovaná, často až heroizovaná matka a Christa Wolfová si uvedomila, že jej matka nikdy neprekonalala bolesť zo straty domova v Landsbergu. Aj neskoršie denníkové záznamy dokladajú neustály zápas autorky o poetické uchopenie biografického materiálu.

V roku 1970 vznikla próza *Blickwechsel [Zmena pohľadu]* (Wolf, 1989) ako jeden z prvých pokusov tematizovať útek ako radikálny životný zlom. Za štyri týždne v roku 1971 napísala Wolfová potom prozaický text *Nachruf auf Lebende. Die Flucht [Nekrológ za živými. Útek]* (Wolf, 2014), ktorý sa stal predchodcom románu *Model detstva*. Vydal ho manžel autorky Gerhard Wolf až tri roky po jej smrti. Próza, ktorej osou je práve skúsenosť úteku, je napísaná v ich-forme. Wolfevej rodinní príslušníci majú v texte síce iné mená, ale inak nedochádza takmer k žiadnemu scudzeniu. Približne v tretine textu čitateľ odhalí, že spomínanie v *Nekrológu za živými* je adresované generácii

rozprávačkiných detí. Podobne ako neskôr dcéra Lenka, ktorá so svojim otcom a strýkom sprevádza rozprávačku románu *Model detstva* na návšteve rodného mesta a zároveň „chápe i nechápe“ (Wolf, 1976, s. 248), aj tu sú adresáti približne vo veku vtedajšieho dievčaťa na úteku.

Už prvé literárne podoby témy sa pokúšajú spätne rekonštruovať vznik bielych miest a slepých škvŕn vo vzťahu k ťaživej minulosti. Pracujú s naratívnymi stratégiami, ktoré potom kľúčový román autorky rozvinie vo veľkom formáte, ide najmä o členenie do viacerých časových rovín a perspektív rozprávania.

Po viacerých zavrnutých verziách literárneho spracovania témy vychádza v roku 1976 román *Model detstva*, „krížový výsluch seba samej“ (Wolf, 1976, s. 9), ktorý vyvolá nadšené reakcie, ale aj búrlivé polemiky. Christa Wolfová v ňom v duchu subjektívnej autenticity vytvára vzájomne sa prekrývajúce a prelínajúce vrstvy v troch časových a naratívnych rovinách. Pre detské ja rozprávačky využíva autorka tretiu osobu (sie-formu) s fiktívnym menom Nelly, umožňujúcu rozprávačke v ich-forme z roviny prítomnosti (situovanej do polovice sedemdesiatych rokov dvadsiateho storočia) nazeráť na seba samu s odstupom, ako na niekoho cudzieho, ako na objekt. Okrem toho uplatňuje aj druhú osobu (du-formu) pre už dospelú postavu rozprávačky, ktorú sleduje v lete 1971 počas jej prvého návratu do rodného mesta v súčasnom Poľsku, odkiaľ v januári 1945 (ako Nelly) musela s rodinou utiecť pred blížiacimi sa sovietskymi vojakmi. Na konci rozprávania majú Nelly, du a ich splynúť do jedného ja. Žiadnej inej životnej etape sa Christa Wolfová vo svojej tvorbe nevenovala viac ako svojmu detstvu v tretej ríši,

ktoré sa práve útekem definitívne skončilo. *Model detstva* však nie je románom o úteku, ale hľadáním spôsobu, ako si na útek spomínať, ako v súčasnosti rozprávať o traumatických zážitkoch z minulosti a tiež o tom, ako v procese spomínania vstupuje minulosť, nevnímaná ako uzavretý úsek života, a súčasnosť do vzájomných vzťahov.

Z neskorých textov je azda najvýraznejším návratom k téme vyrovnávania sa s traumatickou minulosťou posledná kniha publikovaná za života autorky *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud [Mesto anjelov alebo Zvrchník Dr. Freuda]* (Wolf, 2010). Dialogický model spomínania aplikuje autorka aj v tejto autobiografickej knihe, ale na rozdiel od *Modelu detstva* vznikajú v *Meste anjelov* iba dve naratívne polohy a chýba v ňom autofiktívny komponent v podobe postavy Nelly z *Modelu detstva*. Spomínanie prebieha v spleti mozaikovitých narácií, samotná autorka hovorí o tkanive (Gansel – Wolf, 2014, s. 354), v ktorom sa striedaním rozprávajúceho ja (ich) a minulého ty (du) prelínajú časy. V oboch rozsiahlych textoch sa sebaspytovanie spája s cestou rozprávačky ja, v *Modeli detstva* je to cesta do Poľska, v *Meste anjelov* sa spomína na pobyt rozprávačky v Kalifornii, v Los Angeles, meste anjelov, na začiatku deväťdesiatych rokov a zároveň sa spomína na spomienky, ktoré sa postupne počas amerického pobytu vynárajú z hlbších vrstiev minulosti.

Nahliadnime v nasledujúcich krokoch bližšie do stratégií spomínania na traumatické zážitky v uvedených textoch Christy Wolfovej, ktoré

demonštrujú univerzálnosť literárneho motívu úteku v jej diele.

„Je to tu. Musíme preč“ (Wolf, 2014, s. 11). Tieto mamine slová, vyslovené v januárové ráno vo dverách detskej izby, ako prvé pomenovali nevyhnutnosť úteku. Predtým sa o odchode z mesta nikdy nehovorilo, ani o možnosti porážky, kufre sa balili a periny napchávali iba v noci, aby deti nič nezbadali, ani pätnásťročná rozprávačka *Nekrológu za živými*. Útla próza sa však nezačína maminými slovami, ale mnohoznačnou vetou: „Nie, tak to nebolo“ (Wolf, 2014, s. 9). Rozprávačka nechce, aby v nej stále videli dieťa, a už vôbec sa nechce dať na útek, naopak, chcela by ísť smerom na východ, ku kanonáde, ktorú počuť až k nim, a „všetkými prostriedkami zabrániť, aby sa nepriateľ dostal do mesta“ (Wolf, 2014, s. 10). Pri pohľade na siluetu svojej mamy vo dverách pochopí, že nejde o poplach ako mnohokrát predtým, ale nastal čas na útek. V momente odchodu veci strácajú svoj pôvodný význam: „Gesto, ktorým mama hodila striebornú líšku definitívne naspäť do skrine, ma bolelo viac ako myšlienka na akúkoľvek vlastnú stratu“ (Wolf, 2014, s. 19). Je koniec januára, pod kabát si všetci navliekajú viacero pulóvrov, „čo má človek na sebe, povedala moja stará mama, to mu tak ľahko nevezmú“ (Wolf, 2014, s. 18). Žiadne letné veci si so sebou neberú, ved' odchádzajú iba na pár dní, možno týždňov, iba kým führer pošle na front rezervy.

„Rozhorčovalo ma, že sa teraz vo všetkých domoch v meste zo stien strhávali obrazy führera. [...] Vedela som, že pochybovať o návrate do tohto domu, [...] so svetlým fl'akom na stene, tam, kde kedysi visel führer, znamenalo pochybovať o führerovi. Práve preto som pohrdala tými, ktorí

teraz strhli jeho obraz zo steny, na dvore pri smetiakoch rozbili sklo a plátno a drevený rám strčili do ústredného kúrenia.“

(Wolf, 2014, s. 17 – 18)

Pocit cudzoty v rodinnom prostredí tematizuje už táto raná próza. „*Nie, tak to nebolo*“, prvá veta textu môže evokovať nesúlady individuálnych spomienok a oficiálneho spomínania na útek a udalosti, ktoré mu predchádzali. Pretože viac ako úteku sa próza venuje spomienkam na detstvo a socializáciu v nacistickom Nemecku, na rodičov, predovšetkým na matku a jej smútok za stratenými možnosťami, jej tajomstvo, „*že nenávidela prácu, z ktorej sme všetci museli žiť*“ (Wolf, 2014, s. 40). V tejto „*strašnej prázdnote, ktorou mama roky trpela*“ (Wolf, 2014, s. 54), tuší spomínajúce ja príčinu matkinho šokujúceho konania v okamihu vynúteného odchodu rodiny z mesta. Matka úplne nečakane necháva svoje deti v existenčne nebezpečnej situácii samotné, odkázané na pomoc príbuzných, „*a od základu spochybní všetku istotu, ktorá sa s ňou doteraz spájala*“ (Wolf, 2014, s. 54). V románe *Model detstva* nazeráme neskôr na dramatickú situáciu očami Nelly: „*Nelly, už v nákladiaku, vystrie ruku, aby ešte pomohla svojej mame nastúpiť. Tá však náhle ustúpi, potrasie hlavou: Nemôžem. Zostanem tu. Nenechám predsa všetko v štichu*“ (Wolf, 1976, s. 371). Pocit dievčaťa pomenúva *Nekrológ* za živými slovami: „*Neveriace zdesenie*“ (Wolf, 2014, s. 33).

Až dospelá rozprávačka je schopná spravodlivo posúdiť matkinu konanie. Rozumie, že matka, nehl'adiac na súdy rodinných príslušníkov, zostala v meste, aby si dokázala, „*že jej život nebol chybou, že tento dom a život, ktorý v ňom viedla, bol hodný ochrany*

[...]. Dokázala, že nešlo o hromadu kamenia, ktorú musela opustiť, o nič neznesiteľne banálne, ako si sama často prečasto myslela, ale o zmysel jej života“ (Wolf, 2014, s. 54 – 55).

Hitlerov obraz, ktorý visel na stene, matka už predtým spálila (Wolf, 1976, s. 372) a na nákladné auto naložila množstvo vecí, iba rodinný fotoalbum zostal navždy stratený. Pocit, že všetko, čo v momente úteku opúšťa, už nikdy opäť neuvidí, si autorka znova vybavuje v rozhovoroch, opakuje sa aj v životopisných knihách (Magenau, 2002, s. 34; Simon, 2013, s. 45; Hilzinger, 2014, s. 28). Je dominantným aj v raných prózach *Zmena pohľadu* a *Nekrológ za živými*. Protagonistka nazerá na seba ako cudzinku, akoby to ani nebola ona, kto sedí v nákladiaku na zmrznutej perine a necháva za sebou miesta svojho detstva: „Vtedy niekto vo mne pomaly a zreteľne povedal: To už nikdy neuvidíš“ (Wolf, 1989, s. 12). V próze *Zmena pohľadu* odcudzenie signalizuje zvláštny, nepatričný a bezútešný smiech protagonistky, na ktorý jej zneistení dospelí príbuzní reagujú s nepochopením.

O niekoľko rokov neskôr začína román *Model detstva* cudzím pohľadom na vlastné ja. Rozprávačke sa zdá, že stojí pred dilemou, na výber má iba „zostať nemá alebo žiť v tretej osobe“ (Wolf, 1976, s. 9). Vedomá snaha oddeliť od seba minulosť tu určuje perspektívu rozprávania.

Mesiace na úteku tvoria medzi teritóriom detstva a novou životnou etapou niečo ako územie nikoho, sú akýmsi obdobím zakuklenia (Magenau, 2002, s. 37), zlomovým obdobím plným rozporuplných pocitov, strachu a bolesti, „časom depresie“ (Simon, 2013, s. 79).

Napriek tomu sa v raných prózach objavujú dokonca náznaky komickosti, napríklad keď sa takmer hluchý starý otec rozprávačky každý večer začal na statku, kde mnohí utečenci našli dočasný prístrešok, modliť otčenáš, ale „*pri A odpusť nám naše viny mu stará mama kričala do ucha, že vyrušuje ostatných, a preto sa pohádali. Celá miestnosť ich počúvala, kým predtým boli toho svedkom iba ich staré vŕzgajúce drevené posteľe a obraz anjela v čiernom ráme*“ (Wolf, 1989, s. 10).

Rodina prechádza počas úteku viacerými stanovišťami. Skôr ako sú nútení vydať sa z gazdovskej usadlosti ďalej na útek, spáli matka v *Modeli detstva* denník, do ktorého si Nelly zaznamenáva ešte počas náletov na utečenecké kolóny texty plné nezlomnej vernosti führerovi (Wolf, 1976, s. 395). Spálenie denníkových záznamov dcéry je v očiach matky preventívnym opatrením (Wolf, 1976, s. 298 – 299), v ďalších Wolfovej textoch sa objavuje ako symbolický akt skončovania s mylnými postojmi z minulosti, ako výraz hanby a viny.

Utečenci smerovali ďalej na severozápad, išli rovnakou trasou ako niekoľko dní po nich pochod smrti väzňov z Oranienburgu. Najdôležitejšie bolo pritom prežiť útoky bojových lietadiel. Na okraji cesty ešte neležali tisíce mŕtvych väzňov z koncentračného tábora, ale Nelly (i rozprávačka v próze *Zmena pohľadu*) práve vtedy videla „*svojho prvého mŕtveho*“, ktorého zostrelilo bojové lietadlo. Bol to otec jej rovesníka z utečeneckej kolóny (Wolf, 1976, s. 415; Wolf, 1989, s. 14). Ako americké lietadlá útočia na utečencov, detailne opisuje protagonistka v próze *Zmena pohľadu*. Leží na chrbte, pretože chce vidieť, kto na ňu strieľa, vidí hlavy pilotov a nakoniec „*biele flaky*

ich tváří. Zajatcov som poznala, ale toto bol útočiaci nepriateľ tvárou v tvár, vedela som, že ho mám nenávidieť, a zdalo sa mi neprirodzené, že som sa na sekundu sama seba pýtala, či ich baví, čo robia“ (Wolf, 1989, s. 16). Uprostred dejinných udalostí zomiel'ajúcich masy ľudí chce rozprávačka vidieť konkrétne konanie jednotlivca.

V každom z relevantných textov sa opakuje emblematická veta bývalého väzňa z koncentračného tábora. Pre rozprávačku v *Meste anjelov* to bol prvý komunista z mäsa a kostí. Patril k väzňom, ktorých esesáci vyhnali z koncentračného tábora Sachsenhausen na pochod smrti, ale ich dozorcovia zutekali pred blížiacim sa nepriateľom. Keď sa väzni stretli s utečeneckou skupinou rozprávačky, jej matka ponúkla mužovi pri táborovom ohni tanier polievky a opýtala sa, prečo bol v koncentráku.

„Muž povedal: Som komunista. Aha, povedala tvoja mama. Ale za to sa človek predsa nedostal do koncentráku. Výraz mužovej tváre sa nepohol. Povedal: Kde ste len všetci žili.“

(Wolf, 2010, s. 314)

Iba s malými modifikáciami sa kľúčová scéna objavuje už v predošlých autorkiných textoch, v *Modeli detstva* ako jeden z leitmotívov (pozri Wolf, 1976, s. 430 – 431; Wolf, 1989, s. 25; Wolf, 1986, s. 368). Rozprávačka priznáva, že vete väzňa porozumela až po rokoch a pochopila, že pokojný normálny život jej rodiny v nacistickom Nemecku bol možný iba pri vytesnení reality. V próze *Zmena pohľadu* je ťaživá veta ešte otázkou a rozprávačka vyjadruje údiv nad tým, ako väzeň vyslovil *„neslýchané slovo komunista, akoby to bolo dovolené bežné slovo ako nenávisť a vojna*

a ničenie. [...] Zo všetkého najmenej som chcela vedieť o smútku a ohromení, s ktorým sa nás opýtal: Kde ste len všetky tie roky žili?“ (Wolf, 1989, s. 25).

Pri stretnutí s bývalými trestancami koncentračného tábora používa rozprávačka prózy perspektívu kolektívneho my:

„Podozrenie, že sme utekali aj pred nimi, vtedy vo mne neskrsllo. [...] Opatrne sa blížili k ceste. Vyzerali inak ako všetci ľudia, ktorých som dovtedy videla, a že sme pred nimi mimovoľne cúvli, to ma neprekvapilo. Ale to cúvnutie nás predsa len aj prezradilo, napriek všetkému, o čom sme sa navzájom i samých seba uisťovali, naše cúvnutie ukázalo: Vedeli sme to. My všetci, my nešťastníci, [...] sme vedeli: Títo tu, ktorých vyhlásili za zvieratá a ktorí k nám teraz pomaly prikračovali, aby sa pomstili – my sme sa od nich odvrátili. [...] Nevydržala som sa na nich pozerat'. [...] Nemohla som im pomôcť a ani oni mne, nerozumela som im a nepotrebovala som ich a všetko na nich mi bolo od základu cudzie.“

(Wolf, 1989, s. 20 – 21)

Čo vedeli utečenci pri pohľade na väzňov z koncentračného tábora, zostáva nedopovedané, pasáž signalizuje zneistenie, hanbu a vinu, ale necháva viaceré otvorené, iba tušené miesta. Perspektíva kolektívneho my sa vzápätí mení opäť na individuálnu a zvýrazňuje pocit bytostnej cudzoty.

Aj v románe *Model detstva* zdôrazňuje rozprávačka „*totálnu cudzotu*“ (Wolf, 1976, s. 420) pri pohľade na bývalých väzňov, ale aj údiv nad ich správaním. Nelly v ich pohľadoch vidí ľahostajnosť, chlad, ale žiadnu nenávisť či radosť. „*Hovoriť*

nedokázali alebo nechceli“ (Wolf, 1976, s. 420). Dcéra rozprávačky Lenka nedokáže pochopiť, prečo nikto z utečeneckej kolóny nepodal vyhladovaným ľuďom kúsok chleba a nepovedal ani slovo. Mladá, nezávislá, slobodne zmýšľajúca generácia tým otvára otázku ceny prežitia na úkor zachovania morálnej integrity.

Ani slovo neprehovoril nikto z kolóny, ani keď utečenci prechádzali okolo vyziabnutých žien v trestaneckom oblečení, ktoré kvočali na kraji cesty a vykonávali svoju potrebu. Utečenci rýchlo odvrátili od nich zrak. „*Nemajú už žiadnu hanbu*“ (Wolf, 1976, s. 419), povedala Nellina stará mama a Nelly prudko pocítila hanbu, ktorú tieto ženy podľa starej mamy stratili. „*Čo človek nevidel alebo takmer nevidel, sa dá ľahšie zabudnúť. Zabudnuté sa hromadilo*“ (Wolf, 1976, s. 419), pripomína rozprávačka. Spomienky, ktoré spochybňovali morálnu integritu členov rodiny, sa v rodinnom spomínaní trvalo tabuizovali.

Je dôležité zdôrazniť, že *Model detstva* vyšiel v NDR v období, keď skúsenosť úteku Nemcov na sklonku vojny žila síce v rodinnej pamäti, ale v oficiálnej kultúre spomínania nebola vôbec prítomná a ak áno, hovorilo sa o presídlení obyvateľstva. Vo verejnom diskurze NDR sa téma vnímala ako uzavretá a integrácia viac ako štyroch miliónov „presídlencov“ ako úspešne zvládnutá.

„Útek“ napríklad – málo opisovaný. Už len to slovo... Neskôr zmizlo. Z utečencov sa stali presídlenci – výraz, ktorý právom označuje tých, čo boli v júni 1945 vysídlení z poľských a českých oblastí, ktorí neutiekli (medzi nimi aj Nellini starí rodičia z Heinersdorfu). Ale Nelly a jej príbuzní sa blížili k Schwerinu útekom (nazývali sa ešte roky

po vojne ‚utečencami‘) a mysleli si, že vedia, pred čím utekajú.“

(Wolf, 1976, s. 417)

V *Meste anjelov* iniciujú spomínanie rozprávačky na vlastnú traumatickú skúsenosť úteku rozhovory o nemecko-židovských emigrantoch, ktorí počas nacistického režimu utiekli pred prenasledovaním a usadili sa na kalifornských brehoch Tichého oceánu, a stretnutia s ich potomkami. „*Prvýkrát som zažila potrebu vyhnancov podeliť sa s Nemkou o svoju nikdy nekončiacu zmätenosť a prestala som sa proti tomu brániť a prijala som túto rolu*“ (Wolf, 2010, s. 103). Rozprávačka na prekvapenie čitateľa označuje v texte židovských emigrantov v Kalifornii výrazom, ktorý sa používa pre utečencov z východných území tretej ríše, opisuje, ako sedí medzi „vyhnancami“. So skúsenosťou vyhnankyne sa však sama bráni paralelizovaniu skúseností úteku.

K nemeckému pôvodu sa vojnové a povojnové generácie dlho hanbili priznať, najmä v zahraničí. *Model detstva* pomenováva túto dovtedy marginalizovanú skúsenosť veľmi presne. Ešte pred publikovaním románu sa v Akadémii umení NDR uskutočnili literárne čítania vybraných kapitol románu spojené s diskusiami, ktoré boli neskôr uverejnené v časopise *Sinn und Form*, vydávanom akadémiou. Jedna z otázok v diskusii sa dotýkala práve pocitu hanby. Christa Wolfová sa v odpovedi odvoláva na svojich sovietskych priateľov, ktorí ju motivovali k literárnemu spracovaniu témy, boli podľa nej „*prví, ktorým som vôbec rozprávala o tejto dobe a ako som ju zažila a aj o prvých povojnových časoch a ako som zažila sovietske jednotky. Boli úplne prví, ktorí to chceli počuť,*

úplne prví, ktorí povedali: Napíš to!“ (Wolf, 1986, s. 369).

Spomienky na útek sa aj v *Meste anjelov* vynárajú v súvislosti so spomienkami na cesty do Sovietskeho zväzu. Rozprávačka zdôrazňuje, že nezabudla na nič z toho, čo zažili pri vstupe Červenej armády do Meklenburska. Hrôzu utečencov pred konfrontáciou s nepriateľskými vojakmi stvárňovala už Wolfovej próza *Zmena pohľadu*, ktorá opisuje, ako sa stará mama protagonistky zdráhala pokračovať v úteku:

„Nie, nie, odtiaľto ma už nedostanete, nech ma zabijú, mňa starej ženy nebude škoda – Čo? povedal dôstojník SS. Omrzel vás život? Týmto ázijským hordám sa chcete dostať do rúk? Ved’ Rusi odrezávajú ženám prsia!“

(Wolf, 1989, s. 6)

Rozprávačka v *Meste anjelov* si spomína na to, ako sa v priebehu niekoľkých rokov otočilo jej vnímanie pocitu strachu pred podvyživenými, zle vyzbrojenými sovietskymi vojakmi v roztrhaných uniformách, často so šikmými očami a tmavou pleťou, znásilňujúcimi nemecké ženy, a rovnako vnímanie pocitu poníženia po porážke nemeckých jednotiek. Sovietske víťazstvo sa jej potom javilo ako záchrana, kým nemecké, teda nacistické víťazstvo ako hororová predstava (Wolf, 2010, s. 292 – 293).

Mesto anjelov v roku 2010 narába s témou konfrontácie utečencov s inakosťou ruských vojakov neporovnateľne slobodnejšie ako *Model detstva* v sedemdesiatych rokoch. V 17. kapitole románu *Model detstva*, v „kapitole strachu“ (Wolf, 1976, s. 462) situovanej do augusta 1945, bola téma násilných činov voči nemeckým ženám prezentovaná so zjavnou

opatrnosťou v spleti reflexií a relativizujúcich komentárov k mechanizmom vytesnenia týchto traumatických stretov z pamäti. Román bol v polovici sedemdesiatych rokov pod drobnohlľadom východonemeckých orgánov a na stvárnenie tabuizovaných znásilnení ruskými vojakmi sa koncentrovali aj námietky cenzorov komunistického režimu v posudzovacom procese k románu.

O tridsať rokov neskôr, počas rozhovoru s vnučkou v roku 2008, nachádzame v autorkinom spomínaní takmer lakonické priame pomenovanie minulej skúsenosti: „Jedného dňa som sa ako pätnásťročná zobudila v úplne novom prostredí, v meklenburskom gazdovskom dome, Rusi nás vykradli, mala som na sebe už iba pyžamo“ (Simon, 2013, s. 214).

V oboch ťažiskových románoch si rozprávačka pritom spomína na povojnové kontakty s bývalými dôstojníkmi Červenej armády v Moskve alebo Leningrade. Jeden z nich prišiel s delegáciou spisovateľov aj do Berlína a v rozhovore nečakane priznal, že jeho jednotka zničila centrum rozprávačkinho rodného mesta. Iný ju prosil, aby pátrala v jednej z meklenburských dedín po istej žene a zistila, či žena má dieťa, narodené v roku 1946 (Wolf, 2010, s. 293). Stretnutie pri fľaši sektu s bývalým ruským seržantom, ktorému rozprávačka po jeho prosbe sľúbi získať na obecnom úrade v dedine D. informácie o Anne B., bývalej utečenkyni a jej dieťati, je tiež súčasťou 17. kapitoly *Modelu detstva* (Wolf, 1976, s. 474).

Rozprávačka *Mesta anjelov* sa spolieha na emocionálnu pamäť: „EMOCIONÁLNA PAMÄŤ JE NAJTRVALEJŠIA A NAJSPOLAHLIVEJŠIA. PREČO JE TO

TAK? POTREBUJEME JU ZVLÁŠŤ NALIEHAVO, ABY SME PREŽILI?“ (Wolf, 2010, s. 43; zvýraz. v origináli). V noci, keď nemôže spať, objavuje sa jej tvár starej mamy, ktorá na úteku v roku 1945 zomrela od hladu. Anjelovi Angeline rozprávačka priznáva, že v skutočnosti nikdy za ňou nesmútila, pretože si zakázala vnímať starú mamu ako nevinnú obeť, vytesnila túto bolestnú skúsenosť. „*Odstrihla som svoje city, pretože som mala a chcela stratu vlasti a naše utrpenie pokladať za spravodlivý trest za nemecké zločiny. Bolest' som si nepripustila*“ (Wolf, 2010, s. 405 – 406). Ani román *Model detstva* sa nechcel „*vzpierať hraniciam vypovedateľného*“ (Wolf, 1976, s. 531), hoci v ňom rozprávačka modifikuje Wittgensteinovu vetu zo slávneho *Logicko-filozofického traktátu*: „*O čom sa nedá hovoriť, o tom treba postupne prestať mlčať*“ (Wolf, 1976, s. 235).

V rozhovoroch s Janou Simonovou, svojou vnučkou, autorka priznáva, že jej rodičia boli úplne vykorenení, a ľutuje, že nedokázala prejaviť dostatok pochopenia pre ich vykorenenosť (Simon, 2013, s. 2013). Hoci obaja rodičia vojnu prežili, útek a strata domova ich rodinné vzťahy navždy poznačili. Rozprávačka v románe *Model detstva* opisuje, ako sa z vytúženého návratu otca zo zajatia stane pre Nelly šokujúci a bolestný zážitok: „*Keď príde cudzinec, nemôže byť o návrate reč*“ (Wolf, 1976, s. 518). Aj Nellina mama si až pri prázdnom pohľade svojho muža, ktorého prišla privítať na železničnú stanicu, uvedomí svoju vlastnú premenu a zároveň pochopí, „*že ten, ktorého očakávala, [...] ktorého obrázok dookola ukazovala: že ten sa nevráti. Jedným razom stratila samu seba a muža*“ (Wolf, 1976, s. 519). Rodinné väzby

nenarušil samotný útek, ale až traumatický zážitok jeho dôsledkov.

Postava vitálnej a seabavedomej matky, ktorá v sebe spája protestantský étos a pruskú disciplinovanosť, je vo všetkých textoch s výrazným motívom úteku v popredí a určuje rodinnú pamäť. Azda najvýstižnejšie jej úlohu a schopnosť sústrediť sily na to podstatné charakterizuje rozprávačka *Mesta anjelov*:

„Matkin život. Silná žena, najsilnejšia v rodine, ktorá ti nevedomky vyslala posolstvo, že je prirodzene dané, že má žena vziať veci do svojich rúk a v krízových časoch viesť podnik. [...] Že sila nevylučuje dobrotu, ale ide ruka v ruke s prísnosťou, prísnosťou aj voči sebe samému, nezoslbnúť, nikomu nedat' najavo svoju slabosť, zachovať si sebaovládanie až do sebazničenia. [...] Sú dôležitejšie veci. Pre teba to bolo dôležité, možno až príliš dôležité, možno to skutočne dôležité dlho nebolo pre teba dost' dôležité.“

(Wolf, 2010, s. 113)

V románe *Model detstva* rozprávačka poslednú vetu svojej umierajúcej matky – „*Sú dôležitejšie veci*“ – cituje opakovane: Matka s týmito slovami definitívne vypne vzrušené rozhlasové správy z Československa v roku 1968, ktorého udalosti majú na život rozprávačky výrazný vplyv (Wolf, 1976, s. 264, s. 391).

V *Meste anjelov* sa príbeh úteku prepája s bezprostrednou súčasnosťou Nemecka po roku 1989. Rozprávačka si kladie otázku, či práve v máji 1945 nezmeškala najväčšiu šancu svojho života – dostať sa cez Labe na západ. Všetci vtedy smerovali na západ, vojaci Wehrmachtu, ktorí odhodili svoje zbrane, aj

dôstojníci, ktorí si strhli svoje výložky a na kraji cesty pálili svoje doklady. Američania prevzali utečencov ako prví, potom územie kontrolovali Angličania, ale nakoniec pripadlo Meklenbursko pod sovietsku správu. Išlo pritom o hodiny, ale kone boli príliš unavené (Wolf, 2010, s. 242). Rozprávačka si predstavuje, ako by žila úplne iný život a bola iným človekom. „*Teraz, keď padol múr, prišla by som ako cudzinka do cudzej krajiny, v ktorej sa tiež hovorilo po nemecky, ale v ktorej by som ľuďom nerozumela. Pretože by som si myslela, že život, ktorý som viedla, ktorý sme viedli, je vlastne normálny. A bola by som bez viny*“ (Wolf, 2010, s. 243). Pochybnosť, či by v takom prípade bola žila „*správny život v správnom*“ (Wolf, 2010, s. 71), však zostáva.

Christa Wolfová sa hlási k spoločnej generácii s nositeľom Nobelovej ceny Günterom Grassom, ktorej „*nebola súdená nevinná životná dráha, bez zlomov, rozporov, bremien, omylov, zlyhaní*“ (Wolf, 2012b, s. 43). Vo svojej ďakovnej reči pri udelení Ceny Samuela Bogumiľa Lindeho, ktorú získala spolu s Ryszardom Kapuścińskim, si autorka spomína na svoju návštevu Gorzówa v septembri 1997, keď v starom mestskom divadle s červenými plyšovými sedadlami, v ktorých sedávala ešte ako dieťa, čítala z knihy opisujúcej aj tieto momenty jej detstva a musela sa premáhať, aby sa počas čítania neobzerala, či za jej chrbtom baletka Edith ešte stále netancuje svoje piruety. Vtedy „*sa na javisko vydriapal muž a podal mi vrečko orechov, ktoré nazbieral z orecha na dvore môjho rodičovského domu. Pochopila som, že to bol symbolický akt, dojatá som sa poďakovala. Ale na dvore môjho rodičovského domu nikdy nestál orech*“. V ten istý večer sa autorka so svojimi poľskými spoločníkmi ocitla na námestí svojho rodného mesta,

„v tieni Mariánskeho kostola, v ktorom bola moja konfirmácia, mesiac silno svietil, poľské a nemecké slová sa miešali, cítila som: Tak to má byť. Bol to okamih naplnenia“ (Wolf, 2000, s. 143 – 144). Svoj ďakovný príhovor autorka končí varovaním pred skupinami ľudí, ktorí „nie sú imúnni“ voči radikálnym ideológiám a nenávisti k prisťahovalcom, „ako sme si my starší, v sebaklame, dlho mysleli“ (Wolf, 2000, s. 147). Inú možnú cestu ako prevzatie zodpovednosti za vlastné dejiny a aktívny humanizmus však autorka do budúcnosti nedokáže identifikovať. Jej dodnes aktuálne varovné slová zazneli v roku 1999, pred dvadsiatimi rokmi.

Literatúra

- EMMERICH, W. 2012. Generationsprofile. Christa Wolf, Annette Simon und Jana Simon in autobiografischen Texten. In *Text + Kritik. Heft 46. Christa Wolf. Neufassung*. München : Richard Boorberg Verlag, 2012. ISBN 978-3-86916-200-3, s. 11 – 26.
- GANSEL, C. (Hg.). 2014. *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Göttingen : V&R unipress, 2014. 373 s. ISBN 978-3-8471-0249-6.
- GANSEL, C. – WOLF, Ch. 2014. „Zum Schreiben haben mich Konflikte getrieben“ – ein Gespräch. In GANSEL, C. (Hg.): *Christa Wolf – Im Strom der Erinnerung*. Göttingen : V&R unipress, 2014. ISBN 978-3-8471-0249-6, s. 353 – 366.
- HILMES, C. – NAGELSCHMIDT, I. (Hg.). 2016. *Christa Wolf. Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart : Metzler, 2016. 406 s. ISBN 978-3-476-02518-0.

- HILZINGER, S. 2014. *Christa und Gerhard Wolf. Gemeinsam gelebte Zeit*. Berlin : Verlag für Berlin-Brandenburg, 2014. 296 s. ISBN 978-3-942476-93-5.
- MAGENAU, J. 2002. *Christa Wolf. Eine Biografie*. Berlin : Kindler Verlag, 2002. 495 s. ISBN 978-3-463-40394-3.
- SCHUBERT, K. 2013. „Are you sure this country does exist?“ Blickwechsel als narrative Strategie im Werk von Christa Wolf. In GOUDIN-STEINMANN, E. – HÄHNEL-MESNARD, C. (Hg.): *Ostdeutsche Erinnerungsdiskurse nach 1989. Narrative kultureller Identität*. Berlin : Frank & Timme, 2013. ISBN 978-3-86596-426-7, s. 285 – 302.
- SIMON, J. 2013. *Sei dennoch unverzagt. Gespräche mit meinen Großeltern Christa und Gerhard Wolf*. Berlin : Ullstein, 2013. 282 s. ISBN 978-3-550-08040-1.
- WOLF, Ch. 1976. *Kindheitsmuster*. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1976. 531 s.
- WOLF, Ch. 1986. *Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959 – 1985*. Band II. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1986. 492 s. ISBN 3-351-00318-8.
- WOLF, Ch. 1989. Blickwechsel. In WOLF, Ch.: *Gesammelte Erzählungen*. Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1989. ISBN 3-351-01373-6, s. 5 – 25.
- WOLF, Ch. 2000. Zeichen. Dankesworte zur Verleihung des Samuel-Bogumil-Linde-Preises. In *neue deutsche literatur*. ISSN 0028-3150, 2000, roč. 48, č. 1, s. 143 – 147.

- WOLF, Ch. 2003. *Ein Tag im Jahr. 1960 – 2000*. München : Luchterhand Literaturverlag, 2003. 655 s. ISBN 3-630-87149-6.
- WOLF, Ch. 2010. *Stadt der Engel oder The Overcoat of Dr. Freud*. Berlin : Suhrkamp, 2010. 415 s. ISBN 978-3-518-42050-8.
- WOLF, Ch. 2012a. *August*. Berlin : Suhrkamp, 2012. 41 s. ISBN 978-3-518-42328-8.
- WOLF, Ch. 2012b. *Rede, daß ich dich sehe. Essays, Reden, Gespräche*. Berlin : Suhrkamp, 2012. 208 s. ISBN 978-3-518-42313-4.
- WOLF, Ch. 2013. *Ein Tag im Jahr im neuen Jahrhundert. 2001 – 2011*. Berlin : Suhrkamp, 2013. 162 s. ISBN 978-3-518-42360-8.
- WOLF, Ch. 2014. *Nachruf auf Lebende. Die Flucht*. Berlin : Suhrkamp, 2014. 106 s. ISBN 978-3-518-46506-6.
- ZEMANÍKOVÁ, N. 2016. *Generačné aspekty východonemeckej autobiografickej prózy po roku 1989*. Kraków : Wydawnictwo Towarzystwa Słowaków w Polsce, 2016. 104 s. ISBN 978-83-7490-539-8.

Summary

Kľúčové slová

Christa Wolfová; útek; spomínanie; trauma; *Model detstva*; *Mesto anjelov*

Keywords

Christa Wolf; escape; remembering; trauma; *Patterns of Childhood*; *City of Angels*

Summary

Significant East German writer Christa Wolf (1929 – 2011) returns in various stages of her work to her personal traumatic experience from the end of January 1945 when she and her family were forced to flee the approaching Red Army from her hometown of Landsberg an der Warthe (today Gorzów Wielkopolski). For a fifteen-year-old girl, the escape and the search for a new home in Mecklenburg become a turning point. The study focuses on the processes of literary remembering and the presentation of the past in the novels *Patterns of Childhood* and *the City of Angels* and in selected stories by the author, which demonstrate the changing strategies of coping with a traumatic experience.

Martin Lizoň

Ruská emigrácia v novele Ľudmily Ulickej *Veselý pohreb*

Téma emigrácie, výber New Yorku a ruskej diaspóry ako jeho obyvateľov nie je náhodný a v tvorbe Ľudmily Ulickej ani výnimočný. Do Spojených štátov a najmä do New Yorku sú situované viaceré jej príbehy (*Medea a jej deti, Zelený stan, Daniel Stein, tlmočník, Jakubov rebrík*), pretože je to práve iný, cudzí priestor, ktorý jej dovoľuje, možno ostrejšie ako domáce ruské prostredie, sledovať vývin vzťahov postáv, ich konanie, stret ich vlastnej kultúry a spôsobu života s novou kultúrou. „Inakosť života v emigrácii je daná podľa Ulickej tým, že tam vznikajú neobyčajné kolízie a stavy“ (Agenosov – Koľadič – Trubina, 2011, s. 480). Ľudmila Ulická napriek podobnosti vlastného osudu s postavami, ktoré situuje do cudzieho priestoru, nikdy neemigrovala. Záujem o vplyv histórie 20. storočia na osud jednotlivca ju však celkom prirodzene vedie do prostredia ruskej, najčastejšie židovskej¹ emigrácie.

Textový priestor novely *Veselý pohreb* je podobne ako samotný názov vystavaný na kontraste. Kontraste života a smrti, viery a beznádeje, mladosti a staroby, ale aj principiálnom, miestami však skoro celkom neviditeľnom kontraste medzi starým a novým domovom. Napriek tomu Ulická netvorí dualistický priestor, vzťahy medzi nazvanými opozíciami sú prezentované skôr ako hra kontrastov. Natalia V. Kovtunová vo vzťahu k tvorbe Ulickej hovorí o snahe

¹ Sama Ulická o sebe hovorí ako o kresťanke so židovskými koreňmi.

250

prekročiť dekonštruktivizmus a relativizmus konštruktívnym myslením, k čomu sú však potrebné nové stratégie. Tie sú realizované na princípe konfliktov protikladov. „Zmierenie protikladov je realizované v moduse hry. Hry nie ako zábavy, ale ako filozofie uchopenia sveta...“ (Kovtun, 2013a, s. 210). Hra je badateľná prakticky na všetkých úrovniach textu. Ako poznamenáva Natalia V. Kovtunová, „*Veselý pohreb* pripomína masovú kultúru, autorka sa pohráva s gýčovou estetikou lesklých časopisov, kriese pouličné scény. Pri tom sa však hranica medzi antickou drámou a cirkusom stráca. Anekdota sa stáva poéziou a obrazy, ktoré odkazujú na sužety Biblie, skĺzavajú k vaudevillu. Tajomstvo krstu, o ktorom sa dohodujú na toalete, je prijímané ako akási hlúposť a ľúbostná hra. Hospitalizácia odsúdeného na smrť je len nevelkým predstavením. Spoveď pripomína akýsi cirkus, pohreb sa porovnáva s vernisážou. Princíp spojenia vysokého a nízkeho však umožňuje odhaliť aj opačnú perspektívu – od anekdoty k tajomstvu“ (Kovtun, 2013b, s. 77). Takéto vnímanie úlohy hry v textoch Ulickej potvrdzuje aj Anna Polupanovová: „...hra v próze Ulickej vystupuje nielen na viditeľnej, rozprávačskej úrovni ako najdôležitejší princíp organizácie textového priestoru, ale aj na hlbšej úrovni ako kľúč k pochopeniu autorskej koncepcie reality, autorskej ontológie a axiológie.“

Dej v dielach Ulickej, a výnimkou nie je ani *Veselý pohreb*, sa odohráva v relatívne uzavretom topose, ktorý jej hrdinovia len zriedka opúšťajú. Samotný priestor nie je definovaný vďaka podrobnému opisu, ale prostredníctvom detailov, ktoré sa zvyčajne vzťahujú k jednotlivým postavám rozprávania. Z toho vyplýva aj neurčitost', fragmentárnosť obrazu,

v ktorom sa sujet odohráva. „Od samotného začiatku sú proporcie zobrazovaného výrazne deformované, črty predmetov a ľudí sú rozmazané. Pocit nereálnosti je podporený opisom bytu Alika, ktorý je plný zvláštnych, zväčša holých hostí, ktorí sú niekedy teatralizovaní, nasadzujú si masky a hrajú rôzne úlohy...“ (Polupanova, 2013, s. 159).

Sujet novely sa rozvíja okolo Alika, ruského emigranta so židovskými koreňmi, umelca, ktorý v New Yorku umiera na nevyliciteľnú chorobu. Obklopuje ho pestrá mozaika postáv, ktorú tvoria jeho milované ženy, nemanželská dcéra T-shirt, priatelia a náhodní známi. Autorka ich spája spleťmi vzťahmi, spoločnou, niekedy len veľmi krátkou minulosťou. Dej sa odohráva v niekoľkých horúcich augustových dňoch, avšak samotný sujet zachytáva niekoľko desaťročí ich vlastnej histórie, ako aj histórie ich rodného Ruska.

Priestor, v ktorom sa odohráva dej novely, je pomerne paradoxný. Na jednej strane je tvorený uzavretým bytom, svetom samým osebe, v ktorom umiera Alik. Do tohto sveta však vstupujú jeho blízki, ktorých príbehy, ich minulosť, ako aj novinky, ktoré so sebou prinášajú, tento izolovaný priestor otvárajú, rozširujú, rovnako ako roztvárajú aj časový horizont príbehu. Ako tvrdí P. I. Mamedová, „v priestore bytu je uzavretý celý svet a relatívne neveliká miestnosť sa stáva jeho projekciou. Všetky časopriestorové nite sa zbiehajú k obrazu Alika, ktorý v tomto priestore zaujíma centrálné miesto“ (Mamedova, 2010, s. 36). O byte Alika hovorí ako o blázinci, „ľudia v ňom sa objavujú a miznú, často sa zjavujú nikomu neznámi hostia. Práve takým, doslova meniacim svoje obrysy a tvar, je tento byt: bol skladom a je z neho ateliér, v ktorom vyčlenili miesto pre kuchyňu, v spálni je len

polovica okna, z výťahu sa vstupuje priamo do obývačky atď. Práve tento priestor zrkadlí pocity ľudí, ktorí stratili pevnú pôdu pod nohami“ (Mamedova, 2010, s. 35). Alikov byt je zároveň miestom, v ktorom predstavitelia tretej vlny ruskej emigrácie (zväčša rusko-židovskej) nachádzajú ochranu pred samotou, absurditou a niekedy aj neschopnosťou asimilácie. Len v jeho byte je možné žiť zároveň v minulosti, prítomnosti a budúcnosti. Len tu je Rusko, ktoré opustili a odniesli si ho so sebou. Nie to skutočné Rusko, z ktorého niektorí z nich utiekli, iní boli vyhostení, ale Rusko ich selektívnych spomienok a predstáv.

„Všetci, čo tu sedeli a narodili sa v Rusku, sa líšili nadaním, vzdelaním, slovom ľudskými vlastnosťami, no jedno mali spoločné: všetci nejako odišli z Ruska. Väčšina sa legálne vystahovala, podaktorí sa nemohli vrátiť, tí najbezočivejší utiekli cez hranice.“

(Ulická, 2006, s. 102 – 103)

Pre Alika New York nie je len mestom, v ktorom sa usadil po odchode z Ruska. Je pre neho veľkým divadlom, cirkusom, v ktorom je všetko možné, všetko dostupné. New York je nikdy sa nekončiace predstavenie s meniacimi sa hercami a kulisami. „Cudzí New York sa stáva podobným starému Rusku: spievajú v ňom častušky, pijú vodku; ako v starej anekdote sa stretáva Žid s Rusom. Obyvatelia tohto nového sveta hovoria svojím, osobitným jazykom“ (Glazinskaja, 2016, s. 94). Téma emigrácie sa preto v textoch Ulickej stáva aj svojrúznou formou obnovy jazyka. Vo *Veselom pohrebe* sú to najmä osobité formy žargónu, ale aj prienik anglického jazyka a jazyka židovskej diaspóry.

Názorný príklad ponúka nahnevaná reakcia Valentiny na hudbu juhoamerických Indiánov, ktorí niekoľko dní strpčovali život obyvateľom Alikovho bytu:

„Môj ty Bože, zúrila Valentina, to je hotový zlý sen, a nie hudba. Nože si zavri vetráčik, dušele, veľmi ťa prosím. Čo si myslia, že im dáme najesť, vypiť, lebo sú fun a robia dobrý mood? Z toho ich rámusu sme všetci ganz mešuge.“

(Ulická, 2006, s. 26; zvýraz. v origináli)

Emigrácia sa podľa Glazinskej stáva paródiou na vlast'. „V konečnom dôsledku sa miestom hry významov nestáva New York, ale Rusko uprostred New Yorku, teda emigrácia. New York je len dekoráciou, v ktorej je možné všetko“ (Glazinskaja, 2016, s. 95). Podobne je však zobrazená aj Moskva. Jej obraz je okrem reminiscencií postáv do sujetu zasadený prostredníctvom televízie počas tzv. Augustového puču. Moskva sa tiež mení na divadlo, či skôr karneval, v ktorom sú úlohy jednotlivých postáv nejasné, rovnako ako je nejasná budúcnosť formujúcej sa novej spoločenskej a politickej štruktúry.

Časový rámec príbehu tvorí niekoľko dní, od 18. do 21. augusta 1991. Alikove posledné dni sú tak významovo spojené s umieraním sovietskeho impéria. Táto historická udalosť je ďalším impulzom návratu k téme Ruska. Udalosti v Rusku v postavách novely prirodzene generujú reminiscencie, ktorých obsah sa prelína s aktuálnym dňom. „Osobitú rozprávačskú intonáciu tvorí inverzia, ktorá mení prítomnosť na minulosť a rozširuje miesto deja. Zároveň u čitateľa vzniká pocit vzdialenosti týchto udalostí v čase, sú prijímané ako nereálne fantastické“ (Kol'adič – Agenosov – Trubina, 2011, s. 479). Pre samotného

Alika Rusko dlho existovalo len v snoch, v ktorých sa zdanlivo zabudnuté Rusko objavovalo často ako protipól Ameriky. Alik svojho času tieto sny zbieral a pomenoval ich Emigrantov snár. V jednom z nich sa mu Rusko zjavuje ako alegória neslobody:

„... prídem domov do Ruska a tam sa ocitnem v zavretej miestnosti alebo v miestnosti bez dverí, alebo v kontajneri na smeti, alebo vzniknú iné okolnosti, pre ktoré sa nemôžem vrátiť do Ameriky, napríklad stratím doklady, zavrú ma do väzenia; jednému Židovi sa dokonca prisnila jeho matka, ktorá ho zviazala motúžom...“

(Ulická, 2006, s. 105)

Odchod Alika z Ruska nebol motivovaný len spoločenskou a politickou situáciou. Ulická sa takémuto jednoznačnému definovaniu príčin emigrácie skôr vyhýba. Skutočným dôvodom jeho rozhodnutia bolo skôr sklamanie zo slov, hudby, obrazov a potreba ich nájdania, zmierenia sa s nimi. Amerika znamená podľa N. V. Kovtunovej „východ zo slepej uličky“ (Kovtun, 2013b, s. 77). Alik sa vydáva na cestu po Európe a Amerike, aby vo finále okolo seba vytvoril rozprávkové Rusko. „Urobil si Rusko okolo seba. Ibaže to Rusko dávno neexistuje. A nevedno, či vôbec existovalo...“ (Ulická, 2006, s. 140). Putovanie Alika teda neznamená vzdáľovanie sa Rusku. Ani jedna z krajín, do ktorej vstúpil, nie je Alikom privilegovaná a privilegovaný, hoci opak by sa mohol zdať pravdou, nie je ani New York. Ten je len miestom, v ktorom spolu so smrťou prichádza nachádzanie pokoja a spolu s ním aj vytvorenie Ruska neexistujúceho mimo Alika samotného. S Ruskom sa u všetkých protagonistov príbehu spájala minulosť a spomienky. Ako upozorňuje

Glazinská, ruská diaspóra sa nikdy celkom od Ruska neoslobodila. „Ukázalo sa, že táto krajina im leží v žalúdku, v duši, a nech si o nej myslia, čo chcú, a každý čosi iné, väzbu s ňou nemožno prerušiť“ (Ulická, 2006, s. 103 – 104). Rusko pre nich nebolo len spôsobom uchovania väzby s domovom, ale aj svojrúznou liečbou, potvrdením správnosti úteku ako životnej voľby.

„Ale všetci predsa potrebovali jedno: dôkaz, že tento čin bol správny. A čím zložitejšie a neprekonateľnejšie sa javili ťažkosti amerického života, tým potrebnejšie boli dôkazy o správnosti tohto kroku. Pre väčšinu z nich boli správy z Moskvy o čoraz väčšej absurdnosti, podpriemernosti a zločinnosti tamojšieho života, vedome alebo nevedome vytúženým potvrdením správnosti ich životnej voľby.“

(Ulická, 2006, s. 103)

255

Alik sa v posledných minútach života vracia do minulosti. Pomaly sa stáva jej súčasťou, stretáva sa s dávno mŕtvymi, ktorí patrili do opusteného sveta, do sveta, ktorý zaniká spolu s ním.

„Hostia neprestajne pribúdali. Alik zbadal v dave svojho učiteľa fyziky Nikolaja Vasilieviča, prezývaného galoša, a sklesnuto sa začudoval: nebodaj na staré kolená emigroval? [...] Koľko môže mať teraz? [...] Chudučký spolužiak Kol'ka Zajcev, ktorý spadol pod električku, mal na sebe lyžiarsku bundu s vreckami a nohou si vyhadzoval handrovú loptu... milé, že si ju dovliekol... Sesternica Musia, čo zomrela na leukémiu, prešla cez izbu s lavórom v rukách, ale už nebola dievčatko, lež dospelé dievča. Nebolo to vonkoncom

čudné, tak to malo byť. A mal pocit, že týmto sa nejaké staré chyby a omyly napravili...“

(Ulická, 2006, s. 121)

Umieranie Alika je v novele Ulickej celkom jednoznačne významovo prepojené s tzv. Augustovým pučom, ktorý v pomerne krátkom čase definitívne rozhodol o osude ZSSR. Všetko, čo sa odohráva v Rusku, sa odohráva s nimi samotnými. Názorný príklad podáva Ulická v scéne, v ktorej sa Alikova rodina stretáva pred televíznou obrazovkou a sleduje udalosti meniace Moskvu na veľký pochod za slobodou. Nielen Rusi v uliciach hlavného mesta Ruska vyhrali, vyhrali aj oni. *„Bolo to ako v antickej dráme, udalosti trvali už tri dni a za ten čas minulosť, od ktorej sa viac či menej dôkladne izolovali, opäť vstúpila do ich života, desili sa, plakali, hľadali známe tváre v obrovskom dave pred Bielym domom²...“* (Ulická, 2006, s. 115). Opozícia, ktorá chcela zastaviť blížiaci sa rozpad Sovietskeho zväzu, bola potlačená. *„Akoby sa všetko hnité, choré, podlé, čo sa dlho hromadilo, odrazu prelomilo, zrútilo a ako vyšmarené pomyje, ako kopa vyhodeneho smradľavého haraburdia, plávalo po rieke...“* (Ulická, 2006, s. 116). Alikovi hostia túto udalosť oslávili paradoxne sovietskymi piesňami: *„Aj tunajší Rusi sa jednohlasne tešili a všeobecnú radosť neprejavili tým, že pili väčšími než zvyčajne, ale tým, že spievali sovietske piesne“* (Ulická, 2006, s. 116 – 117).

Centrálnou postavou novely je nesporne Alik. Pravé on je tým bodom, okolo ktorého sa rozbiehajú

² V súčasnosti Dom vlády Ruskej federácie. Počas Augustového puču bol centrom opozície proti Štátnemu výboru pre nezvyčajné situácie, ktorého cieľom bolo zastavenie procesu rozpadu ZSSR.

a zbiehajú životné osudy jeho blízkych. Meno Alik – Abram, ale aj téma pohrebu, prítomnosť rabína a pravoslávneho duchovného otca Viktora sú podľa Glazinskej príčinou, prečo možno v texte Ulickej hovoriť o prítomnosti biblických motívov v novele. „... rodičia ho na počesť nebohého deda zapísali ako *Abrama*“ (Ulická, 2006, s. 131). Podobne ako biblický Abrahám, ktorého Boh viedol do novej zeme, aj Alik okolo seba v novej krajine zhromaždil svojich ľudí. „Abrahám – Alik vytvoril nových ľudí, na novom mieste, vytvoril domov okolo seba, Novú vlasť v emigrácii, kde je on centrom, kde sa práve okolo neho odohrávajú udalosti, kde on spája všetky národy“ (Glazinskaja, 2016, s. 95). Agajevová (Agajeva, 2015) tvrdí, že biblický mýtus o Abrahámovi tvorí základ textu. Alúzie na biblické motívy sú prítomné aj v zobrazení postáv. Ich nahota nie je len formu odhalenia ich charakterov, ale aj odkazom na Raj.

Hrdinkami prakticky všetkých diel Ulickej sú ženy alebo mladé dievčatá. Výnimkou nie je ani novela *Veselý pohreb*.

„Všetky volal ‚mojky‘ a ‚micky‘. Väčšinou prišli s dvadsaťkilovou batožinou a dvadsiatimi anglickými slovami navyše a kvôli tomuto presunu sa dostali do roztržky s rodičmi, povolaním, ulicou a dvorom, vzduchom a vodou a napokon, čo si uvedomovali najpomalšie, s materinským jazykom, ktorý sa stával čoraz viac inštrumentálny a utilitárny.“

(Ulická, 2006, s. 25 – 26)

Postava Alik je vykreslená najmä prostredníctvom reflexií v jeho blízkych, predovšetkým však v postavách žien. Tri ženy, ktoré milujú hlavného

hrdinu, nie sú len jeho reflexiou, ale aj tromi rôznymi podobami, modelmi správania a konania v emigrácii. Okolo Alika sa práve vďaka ženským postavám rozvíja množstvo krátkych príbehov, ktoré zväčša len útržkovito zoznamujú s jednotlivými postavami, sú však dôležité pre vykreslenie modifikácií života ruskej diaspóry. „Postava každej zo ženských hrdiniek je v texte daná z pozície rozprávača, zamilovaného, cirkvi a žiadna z týchto pozícií nie je absolútna“ (Kovtun, 2013b, s. 80).

Irina z rodiny cirkusantov predstavuje silný typ ženy. Je Alikovou prvou ženou a matkou jeho utajovanej dcéry, ktorá bola ako jediná schopná opustiť ho. *„Irka zdúchla ako prvá: prijala angažmán u akrobatov v cudzom, konkurenčnom cirkuse a na celé leto odišla s nimi na šnúru“* (Ulická, 2006, s. 23). Jej životaschopnosť, samostatnosť a vytrvalosť sa naplno prejavila v Amerike.

„Cez deň chodila v anglických ľanových a hodvábných kostýmoch, ale večer si nacapila perá a flitre a vystupovala so svojím akrobatickým číslom v špeciálnom lokáli pre bohatých idiotov. Cirkusová škola nebola maličkosť, ale ozajstná škola, nie ako dajaké PhD. Vďaka nej v noci vykrúcala nohy a cez deň hýbala mozgom na práve. [...] Z čias revuálnej kariéry jej zostali umelecké kontakty a priniesli nejakú klientelu. Nebolo to bohviečo, ale šéf ju ocenil. Časom jej umožnil pracovať na prípadoch samostatne. Zopár bezvýznamných preňho vyhrala. Pre mladého Američana bola taká kariéra slušná. Pre štyridsaťročnú cirkusantku z Ruska skvelá.“

(Ulická, 2006, s. 38)

Ako tvrdí Natalia V. Kovtunová: „Osud Iriny je splnením amerického sna. Je finančne nezávislá, šikovne balansuje na hrane, ale nikdy nedosiahne nebesá“ (2013b, s. 79).

Alkoholička Ninka, súčasná Alikova manželka, je jej protipólom. Je slabá a neschopná prežiť bez mužskej opory. Napriek úteku z Ruska, ktoré sa pre ňu stalo zakázanou zónou (*„Ninkin otec bol vysoký dôstojník KGB, zriekol sa jej, keď odišla, a matke dokonca zakázal písať jej...“* (Ulická, 2006, s. 101)), nikdy nebola schopná sa od neho úplne odpútať. Život v Amerike bol pre ňu možný len vďaka Alikovi a pre Alika. Mentálne zostala spätá s Ruskom, nikdy sa nenaučila hovoriť po anglicky, nezvládala ani bežné životné situácie, ktoré pred ňu staval cudzí svet. Jej väzba na Rusko sa prejavovala aj v maličkostiach: *„... natierala si tvár a telo rôznymi krémami, čo jej priniesla priateľka z Moskvy – tunajšie neuznávala“* (Ulická, 2006, s. 110 – 111).

Valentina, filologička, predstavuje akýsi prechodný typ. Je Alikovou poslednou známosťou, s ktorou ho nespájala stabilný vzťah, skôr spoločné očarenie New Yorkom. Podobne ako Ninka, ani Valentina, učiteľka ruštiny, nedokáže pretrhnúť vnútorné väzby s Ruskom, nie je však odkázaná na pomoc iných. Ulická jej príchod do Ameriky ponúka s miernou dávkou irónie, zároveň však veľmi výstižne charakterizuje jej mentálny svet:

„Valentina priletela do Ameriky v novembri 1981. Mala 28 rokov, merala 165 centimetrov a vážila 85 kíl. Vtedy to ešte nerátala na libry. Mala na sebe čierny ručne tkaný huculský kabátik s vlnenou výšivkou. V kockovanom plátennom kufri

odpočívala neobhájená dizertačná práca, ktorá zostala nepoužitá, kompletný sviatočný odev vologodskej sedliacky a tri jablká antonovky³, ktoré sa nesmeli dovážať.“

(Ulická, 2006, s. 78)

Osobitné miesto medzi ženskými postavami patrí v novele dcére Iriny, T-shirt. Na rozdiel od ostatných ženských protagonistiek T-shirt nie je duchovne spätá s Ruskom, nerozumie mu, rovnako ako nerozumie ani z jej pohľadu infantilnej naviazanosti na túto krajinu. „*Idioti, všetci sú idioti. Nenávidím ich*“ (Ulická, 2006, s. 8). Ako jediná sedí v Alikovom byte oblečená. „*Mala na sebe hrubé bermudy a, samozrejme, tričko. Bola na ňom nakreslená žiarovka so svietielkujúcim, na prvý pohľad nezrozumiteľným nápisom SERNATO!*“ (Ulická, 2006, s. 6). Protest voči všetkému a všetkým, ktorý vyjadruje nápis na tričku, pre ňu vytvoril Alik. On je jediný dospelý, ktorého prijala, ktorý jej rozumie, teraz však o neho prichádza.

Lejderman a Lipovecký vo vzťahu k tvorbe Ludmily Ulickej hovoria o oslobodení sa od sociálno-politickej determinovanosti tvorby textu, ktorú jej ponúka žáner rodinného románu. Ten u Ulickej niekedy nadobúda rozsah rodinnej ságy (*Médea a jej deti, Prípád Kukockij, Jakubov rebrík*). Podľa ich názoru sa Ulickej „podarilo organicky spojiť tradičný model rodinného románu s preň typickými problémami generačných vzťahov, lúboštnými drámami a tragédiami s optikou vlastnou ženskej próze s jej fyziologickou expresivitou, v rámci ktorej sa ženské

³ Odkaz na autobiografickú poviedku Ivana Bunina *Antonovské jablká* (1900), v ktorej sa autor-rozprávač a emigrant Bunin vracia do minulosti v cárskom Rusku.

telo stáva univerzálnou filozofickou metaforou“ (Lejderman – Lipoveckij, 2003, s. 530). Aj v novele *Veselý pohreb* zohráva ženské telo dôležitú úlohu. Dokresľuje obrazy ženských postáv, názorne ilustruje ich spôsob začlenenia sa do novej spoločnosti. Kontrast medzi Irinou a Ninkou je zjavný aj v ich telách. Horúce augustové dni a neznesiteľná vlhkosť prinútiť chodiť Alikovych návštevníkov nahých. „*Bývalá cirkusová akrobatka Irina Pearson, teraz drahá advokátka, žiarila umelecky vyholeným ohanbím a fungl novým poprsím, ktoré jej bez mihnutia oka vyrobili americkí chirurgovia...*“ (Ulická, 2006, s. 6). Naopak pri Ninke aj zovňajšok vyjadroval potrebu v niekoho opatere, pomoci: „*Ninka zahalená dlhými vlasmi, s krížikom na prsiach, bola taká vychudnutá, že jej Alik povedal: Ninka si ako košík. Na zmije. Aj košík tu bol, stál v kúte. Alik sa kedysi v mladosti vybral do Indie hľadať starú múdrosť, ale nepriniesol nič, len ten košík*“ (Ulická, 2006, s. 5 – 6). Fyziologické motívy v tvorbe Ulickej prekonávajú opozíciu medzi duchom a telom a často sa spájajú s témou osudu jednotlivca či celého rodu. V novele *Veselý pohreb* je táto väzba zrejme najmä v postave Alika. Chradnutie jeho tela je metaforou choroby, ktorou trpí Sovietsky zväz. Aj ten odumiera a jednotlivé jeho súčasti postupne odmietajú poslušnosť. Nie náhodou sa smrť Alika zhoduje so zlomovým momentom v histórii sovietskeho impéria. Krach ambícií Štátneho výboru pre nezvyčajné situácie zvrátiť rozloženie síl vo vláde znamenal nenávratný rozpad zväzového štátu.

Ulickej Rusko v emigrácii je mozaikou smutných a smiešnych príbehov, osudov a charakterov, ktoré, podobne ako antonovské jablká v batožine Valentiny, demonštrujú nemožnosť oslobodenia sa od Ruska. Je to

nekonečné hľadanie harmónie, pokoja a vlastného miesta, boj s odtrhnutosťou od strateného domova. Snaha vytlačiť Rusko zo svojho života je konfrontovaná s nevyhnutne sa vynárajúcimi spomienkami provokovanými najmä kontaktom s umierajúcim Alikom. Jeho smrť je preto pre nich svojím spôsobom oslobodzujúca, ale budúcnosť, ktorá sa pred nimi otvára, je nejasná a možno veľmi osamelá. Smrť v Ulickej novele teda nie je prezentovaná ako koniec, beznádej, ale ako možnosť nového začiatku. Ich vlastného, ako aj nového začiatku pre Rusko. Sama autorka o *Veselom pohrebe* hovorí:

„Nechcela som, aby bol *Veselý pohreb* smutnou knihou, plnou beznádeje. Človek, ktorý žije svoj život, je vyzvaný k zmiereniu so životom, dokonca aj vtedy, ak je ťažký a neradostný, a so smrťou, ktorá, nech by sme robili čokoľvek, zostáva nevyhnutným komponentom života. Zdrojom radosti, svetla a nádeje je samotný život. Tak je to aspoň u tých, ktorí dorastú k tejto myšlienke.“

(Ulickaja; zvýraz. v origináli)

Literatúra

AGAJEVA, K. Š. 2015. Kriptoparodia motiva vzkresenia v povesti „Vesiołyje pochorony“. In *Molodoj učonyj*, 2015, č. 16, s. 477 – 478.

Dostupné na:

<https://moluch.ru/archive/96/21586/>

GLAZINSKAJA, J. 2016. Topos v povesti Ľudmily Ulickoj „Vesiołyje pochorony“. In *Novaja nauka: Sovremennoje sostojanie i puti razvítia*. Ufa :

- Agenstvo meždunarodnych issledovanij. ISSN 2412-9712, 2016, č. 11-2, s. 94 – 96.
- KOĽADIČ, T. M. – AGENOSOV, V. V. – TRUBINA, L. A. 2011. *Russkaja proza rubeža XX – XXI vekov: učebnoje posobie*. Moskva : Flinta. Nauka, 2011. 520 s. ISBN 978-5-9765-0912-5.
- KOVTUN, N. V. 2013a. Igra kak sposob miropostiženija v povesti Ludmily Ulickoj „Vesiołyje pochorony“. In *Russkaja literatura*. Moskva : Rossijskaja akademija nauk. ISSN 0131-6095, 2013, č. 1, s. 210 – 217.
- KOVTUN, N. V. 2013b. Mifologia poiska istiny v rannem tvorčestve L. Ulickoj. In *Vestnik severnogo (arktičeskogo) federal'nogo universiteta. Seria: Social'nyje i gumanitarnyje nauki*. Archangel'sk : Severnyj (Arktičeskij) federal'nyj universitet im. M. V. Lomonosova. ISSN 2227-6564, 2013, č. 6, s. 75 – 84.
- LEJDERMAN, N. L. – LIPOVECKIJ, M. N. 2003. *Sovremennaja russkaja literatura 1950-1990-e gody: Učebnoje posobie dl'a studentov vysšich učebnych zavedenij: V 2t. Tom 2. 1968 – 1990*. Moskva : Izdatel'skij centr Akademia, 2003. 688 s. ISBN 5-7695-1454-X.
- MAMEDOVA, P. I. 2010. Specifika sozdania chudožestvennogo prostranstva i vremeni v proze L. Ulickoj. In *Vestnik Rossijskogo universiteta družby narodov. Seria: Literaturovedenie i žurnalistika*. Moskva : Rossijskij universitet družby narodov. ISSN 2312-9220, 2010, č. 4, s. 33 – 41.
- POLUPANOVA, A. V. 2013. Igra i teatralizacija dejstvitel'nosti kak princip organizacii tekstovogo prostranstva v povesti L. J. Ulickoj „Vesiołyje

pochorony“. In *Filologičeskije nauki. Voprosy teorii i praktiki*. Tambov : Gramota. ISSN 1997-2991, 2013, č. 11-1, s. 158 – 161.

ULICKÁ, Ľ. 2006. *Veselý pohreb*. Bratislava : Slovart, 2006. 175 s. ISBN 80-8085-208-1.

ULICKAJA, L. J. *Žizň pered licom smerti*.

Dostupné na:

<http://www.ulickaya.ru/content/view/1280/>

Klíčové slová

emigrácia; New York; reminiscencia; Rusko; smrť; ženská postava

Keywords

emigration; New York; reminiscence; Russia; death; female character

Summary

The presented text offers an insight into the interpretation of the Russian culture in emigration modifications in Lyudmila Ulitskaya's work. Attention is paid to her *The Funeral Party* novel, which she presents as a concentration of phenomena with a common denominator: Russian emigration. The phenomena themselves are realized in Ulitskaya's texts by means of distinctive types of heroes, who are the subject of the analysis itself. Right in them there is a relatively wide range of expressions and reflections of the Russian (Soviet) reality, culture and mentality are materialized that the writer offers with a certain amount of nostalgia, more often with irony in relation to stereotypical images of Russia or Russians.

Viera Žemberová

Vždy píše tak, že sa dotýka sama seba¹

Emigrantka, spisovateľka, reportérka

Píšucu Irenu Brežnú² v publikácii *Postrehy emigrantky* (Aspekt, 2017) uvádza jej zostavovateľka Jana Cviková (voči čitateľovi) všestranne, (voči autorke) personálne, (voči abecedáru) iniciačne, keď ju zachytí takto: „Písanie švajčiarsko-slovenskej spisovateľky a novinárky Ireny Brežnej formovala zlomová skúsenosť emigrácie v roku 1968. Vynútená aj zvolená viacdomosť sa pre ňu stala zdrojom nevšedných postrehov o spoločnosti na Východe i Západe.“³ Samotná Irena Brežná by doplnila svoj mikroprofil najskôr o tie a také termíny, ktoré pre ňu a jej písanie rokmi precizujú svoj obsah a umocňujú mravný a novšie aj jej existenciálny dosah: reč, domov, rodina, syn, humanitné občianske spoločenstvá, kontinenty, cestovanie, človek, národ, vojna, mier, sloboda, úcta, pamäť, migrácia, migrant, emigrant, utečenec, cudzinec. To sú tie slová, ktoré ako plynie čas a ich „majiteľka“ dozrieva, získavajú svoj precízne domýšľaný dosah na jej život v závislosti aj od toho, ako a čím ho naplňa, teda – popri inom – ako rozširuje neliterárne a literárne žánre svojho písania. Premeny konkrétneho zážitku a jeho žurnalistického či literárne upraveného záznamu prinášajú so sebou občianskej

¹ Jana Cviková o autorke na prebale vydania *Tekutý fetiš* (2005).

² Irena Brežná (1950, Bratislava); priezvisko Geerková; Bazilej. In *Tekutý fetiš*, 2005, s. 160.

³ Jana Cviková o autorke na prebale vydania Irena Brežná *Postrehy emigrantky* (2017).

a európskej kultúrnej verejnosti správu „z druhej“ strany osobitosti, vyhranenosti a jedinečnosti Brežnej autentického subjektu. Vo svojej podstate ide v publicistike aj v beletrizovaní zažitého predovšetkým o ňu samu, o ňou profilovaný zmysel toho, čo prežila a žije, o hodnotu a podstatu náročnej existencie a nebezpečnej práce novinárky, ktorá sa zapojí spontánne, odovzdate a zanovito do mapovania aktuálnych vojnových dejov⁴ a v nich osobnou skúsenosťou získaných medziludských a profesijných kontaktov, aby sa ňou zaznamenané, pomenované a „vyhodnotené“ reálie menili – obrazne – na „plnovýznamové“ slová, overené a varírované v rozličných situáciách, súvislostiach, hoci na odlišných kontinentoch aj vo vzdialených etnických spoločenstvách. Brežnej – raz novinárkine a po druhý raz spisovateľkine – bežne znejúce slová sa navrstvujú, pritom dôsledne precizujú a pribúdajúcim časom aj skúsenosťou vertikalizujú hodnotu prejavenu svojou existenciálnou, mravnou, ale predovšetkým neprenosnou emotívnou podstatou. Vďaka objektívnemu času a osobnej skúsenosti pripomenuté termíny a prerozprávanými osobnými aj ďalšími ľudskými príbehmi sú Brežnej texty zabývané v drsných a zlobou, svojvôľou prežitých udalostiach, kde sa obranou voči realite stáva pre Irenu Brežnú (profesijnú emigrantku) schopnosť filtrovať priebeh a hodnotu každej zaznamenatej udalosti a z nej – voči politickým verdiktom – ako (ne)pravdu, (ne)spravodlivosť či (ne)poučenie abstrahovať

⁴ Irena Brežná upozornila na to, že ju pre jej slavistické vzdelanie považujú za povolajú novinárku venovať sa vojnovým pohybom na území bývalého ZSSR.

hodnotu jedinečnej nadčasovej osobnej skúsenosti. Autorke aj novinárke Irene Brežnej pri spracovaní empirie pribúda pri výbere slov schopnosť hodnotiť to, čo autenticky prežila, zapojiť, zvlášť pod vplyvom reálnych okolností, prehľbujúcu a precizujúcu sa osobnú emóciu, filozofujúcu, humánne, existenciálne aj mravne naladenú reflexiu a ňou organizovaný aj zhodnocovaný – čo aj len ad hoc – rešpekt voči konkrétnemu času zaznamenávanej udalosti, voči jeho nezadržateľnosti, ale aj krutej ľahostajnosti, a to preto, lebo mocných napriek ich vyhláseniam nezaujímajú reálny čas ani podstata krehkej existencie človečiny ako hodnoty.

Irena Brežná pre svoj status využíva v publikovaných textoch⁵ viacero označení: najčastejšie sa vymedzuje ako emigrantka, utečenka a cudzinka. Brežnej diela vychádzajú pod rozličným a odlišným žánrovým označením próza, esej, reportáž, „mozaikový román“ atď.; vždy však ide o texty spisovateľky, ktoré sa ukotvili na pevnom podloží hľbokej, dramatickej, dobrodružnej, empatickej ja-autopsie, ja-empírie, teda sú z pevného podložia autobiografie, preto sa nemôže stať, že by sa neporozumelo tendencii či dokonca funkcii jej vytrvalého aj naliehavého rozprávačstva. To ono, dikcia jej narácie, sa identifikuje s každou spracovanou témou, problémom, krízou, príbehom, aby dôveryhodne až dokumentárne nasadeným vyrozprávaním toho, čo prežila, čo vie, pozná, s čím sa vyrovnávala, aby to nakoniec žánrovo zachytila,

⁵ Irena Brežná (26.2.1950). V slovenčine vyšli knižné práce *Psoriáza, moja láska* (1992), *Tekutý fetiš* (2005), *Na slepačích krídlach* (2007), *Nevďačná cudzinka* (2014), *Vlčice zo Sernovodska* (2016), *Postrehy emigrantky* (2017).

paradoxne aj v beletrizovanom rozprávaní o sebe, dokázala sa suverénne, postrehom či pointou, vyrovnat' pri prelínaní sa mikrotém prenikajúcich z jedného knižného textu do iného, s mravne vyhraneným nadhľadom pri variovaní svojho (naj)osobného a profesijného príbehu. Pravdepodobne by sa tento strategický a kompozičný „kruh“ dal prijateľne objasniť sentenciou: Irena Brežná existuje, lebo píše o tom, čo prežila, a žije aj píše o tom a preto, aby zovrela do celku svojho bytia entitu, ktorou existuje predovšetkým tým, čo prežila a čím je oslovované vďaka svojmu (racionálne filtrovanému) osobnostnému a profesijnému prijímaniu života a jeho ponúk.

Irena Brežná absorbuje do látkovej a tematickej jednoty svoje životné reálie a reality v početných vzťahových alebo javových detailoch,⁶ ktoré ju zachytia v osobných dejinách od čias dievčatka, školáčky, dcéry po vysokoškoláčku, manželku, matku, novinárku, spisovateľku, aktivistku, a to vtedy, keď sa tieto sociálne a spoločenské statusy v jej spoločenských aktivitách už naplnili a stali sa sociálnou skúsenosťou a reálne žitým spoločenským statusom. Brežná ich intenzívne žije, naplňa ich (medzi)ľudským významom a početnými profesijnými aj osobnými vzťahmi, a to tak, aby ich sprevádzala ako aktérka a rozprávačka počas oživovaných (post factum) dejov, ktoré vyplnili emigrácia a tenzia podnecovaná stavom nespokojnosti, vedomím osobnej osamelosti a neistoty až po osobné dozrievaním vypestované „svoje“ istoty tak, aby mohla

⁶ Najvýraznejšie v práci *Na slepačích krídlach* (2007, 2010), v ktorej „monotematicky“ rekonštruje čas, priestor, postavy, vzťahy a udalosti od svojej ranej mladosti až po odchod z republiky.

byť súbežne a z vlastnej vôle migrantka, cudzinka, slovenská Švajčiarka, švajčiarska Slovenka. Ako plynie jej osobný čas, cibrí sa aj jej osobnostný prístup k žitej realite, sebavedomie jej utvára a profiluje profesijná a spoločenská zdatnosť a v cudzom prostredí ju vnímajú ako výrazne sa presadzujúcu a vyhľadávanú občiansku aktivistku, medzinárodne rešpektovanú publicistku a dvojjazyčnú literátku sústredenú na jednotlivca. Najskôr aj preto je aj voči sebe pevne utvorená podstatou svojej osobnosti aj profesiou a svojím žitým príbehom. Brežnej prelínanie sa spoločenského a osobného, civilného a privátneho, minulého a prítomného prirodzene, vďaka plynúcemu času a jej aktivitám, stráca ostré rozhranie, keď píše o obsahoch a prejavoch jednotlivých na sebe závislých entít tak, aby vždy prehovorili a mravne aj emotívne pôsobili fakty, konkrétni účastníci, overiteľné reálie cez filter jej verifikácie toho, čo bolo, ako to bolo, kde to bolo a s kým to bolo.

V *Stanovisku UNHCR*⁷ a v *Dohovore o právnom postavení utečencov*⁸ si možno osvojiť i to, že: „Migrácia je zmena miesta trvalého pobytu za hranice určitej

⁷ *Stanovisko UNHCR : utečenec alebo migrant, čo je správne?/Cudzinec, migrant, utečenec – aký je v tom rozdiel?*

Dostupné na:

<http://www.unis.unvienna.org/unis/sk/pressrels/2015/unisinf513.html>

⁸ *Dohovor* je z roku 1951 a migrácia sa svojím definovaním a obsahom odlišuje v jednotlivých krajinách; univerzálne sa delí do štyroch skupín, ide o dočasných pracovníkov, o vysoko vzdelaných pracovných migrantov, o ilegálnu migráciu bez platných osobných dokumentov a o nútených migrantov, táto kategória zahŕňa aj utečencov.

Dostupné na:

[https://sk.wikipedia.org/wiki/Migrácia_\(sociológia\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Migrácia_(sociológia))

územnej jednotky; migrant je osoba, ktorá sa zdržuje dobrovoľne mimo vlastnej krajiny.“⁹ „Migranti neodchádzajú zo svojej vlasti pred hrozbou prenasledovania alebo smrti, ale hlavne preto, aby si zlepšili svoj život, našli si prácu, prípadne v niektorých prípadoch kvôli vzdelaniu, opätovnému spojeniu s rodinou alebo z iných dôvodov.“¹⁰ „Utečenci sú osoby utekajúce pred ozbrojeným konfliktom alebo prenasledovaním. Ich situácia je často taká nebezpečná a neznesiteľná, že prekračujú národné hranice a hľadajú bezpečie v okolitých krajinách.“¹¹

Migrácia v zámeroch subjektu znamená rozhodnutie, prípravu, aktivitu a uskutočnenie, reálny výkon zámeru. Migrantka vyjadruje svojím rozhodnutím riešenie svojho pôvodného podnetu, po ktorom sa výrazne, hoci na počiatku aj naivných v očakávaniach, zmení voči objektívnym a ňou poznaným osobným, spoločenským a existenčným okolnostiam pred migráciou „celý“ jej život. V živote a prózach Ireny Brežnej, ktorá tematizuje obsahy zahrnuté do osobného, (intímneho) curriculum vitae, sa migrácia a jej obsah latentne mení na torzovité návraty do minulosti¹², na deje v prítomnosti a na správy z profesijného konceptu, keď sa ňou prežitie okolnosti migrácie zahrnuté do termínu utečenka a migrantka stali dostredivým miestom jej osobného života a postupne utváraného realistického

⁹ [https://sk.wikipedia.org/wiki/Migrácia_\(sociológia\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/Migrácia_(sociológia))

¹⁰ <http://www.unis.unvienna.org/unis/sk/topics/refugees-migration.html>

¹¹ <http://www.unis.unvienna.org/unis/sk/topics/refugees-migration.html>

¹² Argumentovať možno všetkými jej v slovenčine vydanými prácami okrem textu *Ako na slepáčích krídlach*.

a vyhovujúceho životného programu nielen jej samotnej, jej rodiny, ba viac, získavané osobné istoty jej umožňujú rozprávať aj o iných utečeneckých príbehoch absorbovaných do jej autorskej stratégie.¹³

V migrácii ako v spoločenskom, sociálnom a existenčnom jave sa všetko sústreďuje na pohyb odniekiaľ, kde je všetko známe, ale už tam z rozličných príčin nemožno zotrvať, a smeruje sa kamsi inam; ide o putovanie, cestu, presun na (iné) konkrétne miesto, poprípade ide o putovanie prepojené na hľadanie možného, dostupného, reálneho, čo zmení iniciáciu na útek a poskytne novú, možno iba dočasnú istotu a usadenie sa v jazykom, kultúrou, normami, reakciami, zvykmi, legislatívou a administratívou v cudzom prostredí a v entite, kultúrou, spoločenskými normami neznámom – ľahostajnom, odmietajúcom – spoločenstve.

272

Prijaté rozhodnutie vydať sa na cestu, či je pripravovaná, alebo spontánna, znamená pre putujúceho mať alebo dodať si odvahu, sebavedomie, presvedčenie o svojej schopnosti a zručnostiach obrániť sa pred tým, čo bude neočakávané, pred náhodou či neznámym, pred tým, čo je cudzie, nech je ním spoločenstvo alebo jednotlivec, ale aj pred sebou vo chvíľach úzkosti, sklamania, neúspechu, slabosti a z toho plynúcej neistoty a zmätenosti pri výbere, ako pokračovať ďalej a neustúpiť z pôvodného rozhodnutia opustiť to, čo poznala od raného detstva. Putovať kamsi znamená aj útek pred tým, čo už vo vyhranenej forme nebolo možno osobne znášať. Spravidla vtedy sa začne uvažovať o túžbe po dobrodružstve, hoci práve vtedy treba objektívne zvážiť reálnu mieru osobnej

¹³ Vyvrcholením sa stala próza *Nevďačná cudzinka* (2014).

odvahy, vôle, zodpovednosti a schopnosti predpokladať možné riziko s horizontom upätým na krajnosti hraničiace s uchovaním (svojho) ľudského života. A o tom sa uvažovať musí a aj sa má, a to preto, lebo naznačené možnosti či okolnosti si putujúceho do svojho nového života, ale v cudzom svete a medzi cudzími jednoducho nájdú.

Od identity k integrite

Irena Brežná sa označuje vo svojich prózach za emigrantku, utečenku a cudzinku a tieto spoločenské a sociálne, ale predovšetkým reálne aj realistické osobné statusy latentne v prózach a esejach tematizuje.

Raz sa identifikuje s nimi, inokedy má poučený sebavedomý odstup od linearity uloženej do významu termínov a poskytuje osobne vyprofilované intelektuálne, mravné a emocionálne prístupy k tomu, čo sa, ako to označuje aj naznačuje, pre ňu stalo jej občianskym postojom k svojmu životu za hranicami a súčasne vytvorilo aj vďaka profesii novinárky pre ňu akceptovateľný životný štýl. Pointou by azda mohlo byť to, že zrelá Irena Brežná s nezvyčajne dramatickými skúsenosťami so svetom a jeho obyvateľmi vníma všetko a všetkých ako subjekty na cestách, preto spočíva na obzore jej literárnej budúcnosti ustálený názor: všetci sú migranti, každý uteká pred čímisi, v horšom prípade aj pred kýmsi. Profesia novinárky a aktivistky v Amnesty International jej neposkytne príležitosť či možnosť ani v slabých osobných či profesijných chvíľach zabudnúť na to, kde, ako i kto bola vo vojnových zónach

dnešného sveta alebo pozabudnúť na tých, ktorí jej dôverovali a ona ich už nikdy nestretne, lebo ich niet.¹⁴

V dotyku a prepojení odlišných prístupov k slovu, jeho významu, vážnosti, adresnosti a následku, teda vtedy, keď sa považuje a označuje za spisovateľku aj reportérku, rolu emigrantky objektivizuje a vníma ju za – pre ňu – už ustálenú, možno až všednú a „normálnu“ formu svojej existencie; nie je limitovaná geograficky, rečou, vzťahmi, profesiou, kontaktmi, ale ani tým, za koho sa považuje a ako sa v priesečníku rečí, etnicity, kultúry a politiky vníma, ako a čo senzibilne cíti a ako (spontánne) reaguje na realitu a jej (ne)všedné súčasti.

Irena Brežná na statuse som emigrantka nič nemení, pre ňu v neliterárnej skutočnosti má viacnásobne navrstvený primárny význam aj obsah, a tie vytvára čas, skúsenosti, mravný imperatív a beletrizovaná sebareflexia. Osobný koncept migrantky po rokoch života a pôsobenia mimo vlasti ju zblížuje so svetoobčianstvom a štátnou príslušnosťou, pre ktorú termín vlasť, ako na to upozorňuje, nemôže byť vhodný ani dostatočný. Brežnej pointa má hodnotu životnej istoty, ale aj tak potrebného a funkčného osobného zmierenia: „*Teraz vlastním cudzineckú kartu použitelnú na celom svete*“ (Brežná, 2005, s. 297).

Tematizované ja, variácie osobného príbehu,¹⁵ precizovanie vzťahu k vlastnej a rodinnej minulosti prostredníctvom osudov a ťažkostí rodičov, svojich neproblémových návratov na Slovensko za posledné

¹⁴ Novinárka Irena Brežná v publikáciách *Vlčice zo Sernovodska* (2016) a *Postrehy emigrantky* (2017).

¹⁵ Irena Brežná: *Na slepačích krídlach* (2005), *Postrehy emigrantky* (2017), časť *@vlasť, môj digitálny denník*.

najmenej dve desaťročia do miest a na miesta, kde má živé kontakty so svojou mladosťou do roku 1968 i tými neskoršími, hovorí o nich jasne aj stroho v rozhovoroch¹⁶ či v esejach¹⁷, teda o tom, čo bolo a je, kde to bolo, vyhranene vymedzuje v komentároch: „[...] vyberám si z novej kultúry len to, čo mi pomôže rozvíjať vlastnú osobnosť.“¹⁸ Napokon to, čo spája s hodnotou svojej osobnosti, našla v empirii aj v časom obrúsenom spojení: „*Naším kapitálom je poznanie cudzoty*“ (Brežná, 2005, s. 297).

„*Tak oni mi poskytnú útočisko v najlepšom zo všetkých svetov a táto nevďačná cudzinka sa vysmieva ich svetonázoru.*“

(Brežná, 2014, s. 158)

Prózu Ireny Brežnej zblízuje v autorskej ambícii naliehavá potreba vyjadriť svoje dramatické strety času, priestoru a noetiky v beletrizovaných dejinách, oživovať viacero jednotlivostí, ktoré majú väzbu nielen v tematike a v čase pre konkrétny osobný zážitok, hoci v odlišnom prepojení na svoj vek a ním podmienenú aj modifikovanú individuálnu zrelosť, prispôsobivosť,

¹⁶ Napríklad rozhovor vedený Viktorom Suchým, zverejnený v *Knižnej revue* v roku 2015, v čísle 22 pod názvom *Sprievodkyňa cudzinecťvom a porozumením*; upozorňuje v ňom na opozíciu, s ktorou sa stretáva, kontrast medzi očakávanou „emocionálnou Slovančou“ a jej počínaním si či reagovaním formou „intelektuálnej analýzy“.

¹⁷ Irena Brežná: *Postrehy emigrantky. Eseje, prózy, reportáže*, 2017: *Zrak sklopený na pol žrde (Okupácia Československa a príchod do Švajčiarska)*; *Emigrantská existencia; Je to temná krajina, ale človek v nej žiarí (Svedomie sovietskeho impéria)*; *Krstný otec Ďalekého východu; Anna Politkovská – ruská kamikadze*.

¹⁸ Z rozhovoru Viktor Suchý, *Sprievodkyňa cudzinecťvom a porozumením (Knižná revue, roč. 25, 2015, č. 22, s. 7)*.

a to preto, lebo v rámcujúcich veľkých i malých súvislostiach jej rozprávania zachytávajú dominantné spoločenské a politické premeny v európskych, slovanských spoločenstvách, predovšetkým v slovenskej spoločnosti. Irena Brežná adresne tematizuje konkrétnu politickú a spoločenskú udalosť (rok 1968,¹⁹ obsadenie krajiny cudzími vojskami, útek z krajiny²⁰) a sleduje ich v dvoch líniách. Raz ako osobnú emigráciu v mladosti s rodičmi²¹ na priesečníku (porovnávanie reálií tu a tam, tam a tu) a v priestore presunu z jednej krajiny (diktatúra) do druhej krajiny (demokracia)²². Druhý raz ako spôsob a potom precizovaný štýl osobného prežívania (od plaču, precitlivenosti a bezradnosti po racionálne zhodnocovanie novej osobnej príležitosti dostať sa zo živorenia a budovať si svoj normálny život), ktoré v mozaike prerozpráva na drsných, krutých aj bizarných konkrétnostiach, svojimi dôsledkami

¹⁹ „Šialené na našom príbehu bolo to, že nás prepadli najlepší priatelia a na úteku pred vojskami spojencov sme uviazli v nepriateľskej krajine“ (Brežná, 2014, s. 9).

²⁰ „Pred polnocou sme dorazili do jedného mesta a v malom hoteli plnom utečencov sme dostali vlastnú izbu so stravou, ale smeli sme si objednať len najlacnejšie jedlá“ (Brežná, 2014, s. 9).

²¹ „Materskú domovinu som musela opustiť, ale žila vo mne ďalej, nikdy som ju nestratila. Bola som dieťaťom svojich rodičov, miešankou, ktorá sa premiešava stále ďalej“ (Brežná, 2014, s. 140).

²² „Dokážeme oceniť vašu demokraciu viac než vy, pretože poznáme diktatúru. Nepreháňajte túto najväčšiu hodnotu. Vyhod'te zlých cudzincov z krajiny, nechajte si tu len nás, dobrých cudzincov, hovorili na zhromaždeniach, pokúšali sa o dialekt a obliekali si nový kraj. Klaunskej role neunikli, padli do novej rovno dolu hlavou“ (Brežná, 2014, s. 92).

a opakovaním sa na univerzálnych osudoch iných ako stredoeurópske utečencoch.

Paradoxne, utečenka z politického Východu Európy a cudzinka vo Švajčiarsku²³, keď tak činí vo zvyrazňovanej dvojrole rozprávačky, už má od iných utečencov/cudzincov zo všelikade odstup v čase i z novej a prispôsobovaním sa získavanej empírie, je rozprávačka Brežná tlmočnica v nemocničných²⁴ a sociálnych zariadeniach pre emigrantov a utečencov v novej krajine, kde sa rozhodla, že chce žiť. Súbeh obidvoch línií (totožný status, odlišnosť ja a oni) sa stretá v Brežnej literárnom termíne národ cudzincov a v javoch s mravnou, psychickou, existenciálnou a vôľovou motiváciou od strachu, úzkosti, choroby, osamelosti až po stratu dôstojnosti, nechýbajú tragické rodinné a partnerské vzťahy vyvolané vôľou akokoľvek prežiť v novom/cudzom/chladnom prostredí nie raz s osudom bývalých bielych otrokov/častejšie bielych otrokýň a v rozporných rozpomienkach na príčinu úteku a osobného praktického konania uloženého do zažitého obsahu termínov demokracia²⁵/diktatúra²⁶.

Drsnosť a verifikovateľnosť empírie zodpovedá rozprávačkinmu individualistickému naturelu. A ten sa

²³ Brežná pre krajinu svojej emigrácie nepoužije jej oficiálny názov, vždy si vypomôže podobenstvom, ktoré má vyhrotený sociálny, mravný, kultúrny, návykový osten voči človeku z inej kultúry a iného spôsobu myslenia o hodnote života a sebaúcte.

²⁴ „Nemocnica je veľká dielňa s medzinárodnou remeselníckou posádkou“ (Brežná, 2014, s. 100).

²⁵ „Dokážeme oceniť vašu demokraciu viac než vy, pretože poznáme diktatúru. Neprehrajte túto najväčšiu hodnotu“ (Brežná, 2014, s. 92).

²⁶ „V našej diktatúre sme smeli krmiť mačky bez povolenia štátu“ (Brežná, 2014, s. 46).

azda aj preto drsne cibrí a vyhrňuje sa v súlade s poznaním zachyteným v najprostejšom slogane „*život ťa naučí*“. Brežnej narátorka nemá meno, identifikuje sa s viacvýznamovými podobenstvami (psoriáza, telesná krása, žena, cudzinka, tlmočnica, spolubývajúca), no keby chcela zvýrazniť svoj subjekt, zvolí si pomôcku akoby z druhej ruky, ktorá negatívnym poznatkom zdôrazní jej inakosť v novom prostredí (susedia, lekár, psychologička, Mara atď.).

Pripomenutá drsnosť v Brežnej narácii naznačuje, popri osobnostnom type postavy, aj jej odhodlanie, to ním odmieta pasivitu aj servilnosť, pritom postave v role rozprávačky nič nie je prosté, jednoduché či ľahostajné, k ničomu sa nedá dostať ľahko, za všetko sa musí zaplatiť, ale predovšetkým sa treba prispôsobovať novej skutočnosti od drobností (nekrmiť cudzie mačky) až po zásadné rozhodnutia a činy (postarať sa o seba, nebyť na príťaž štedrému sociálnemu systému, presadiť svoju dôstojnosť). A tak pôvodne bezmenná a mladá, neskúsená narátorka od počiatku dáva o sebe vedieť okoliu i to, že hoci je medzi nimi cudzia, je náročná, zložitá, osobnostne vyhranená. Teda je tá, ktorá neľahkým získavaním skúseností, orientáciou v nových hodnotách, vzťahoch a podmienkach sa vlastnou vôľou presúva z ekonomickej závislosti do roly emancipovanej občianky (utečenky, cudzinky) riadiacej reálie svojej novej osobnej situácie i tak, že vie, čo činí, a dokáže za svoje rozhodnutie niesť aj následky. Pre ňu to znamená v novom prostredí postupne odlišovať, rozlišovať a vyhodnocovať svoje komorné a pracovné skúsenosti aj medziľudské zážitky, denne získavané poznanie spravidla prostredníctvom negatívnych detailov o inakosti nielen svojej, ale aj nového prostredia

a o jeho uzavretých obyvateľoch a pohotovo, dôstojne a s rešpektom utriasť voči realite svojej (intímne) emócie. Fakt, že sa s rodičmi dostala do novej krajiny [„... v tejto krajine sa nosila úprimnosť...“ (Brežná, 2014, s. 60).], vlastnými zručnosťami, vôľou a mravným imperatívom sa postarala o svoju budúcnosť [„V tejto krajine majú cudzincov radi len na nemocničnom lôžku, ale beda, ak nadobudnú sebavedomie“ (Brežná, 2014, s. 95).] a užitočnosť tým, že sa stala tlmočnicou [„Podstata tlmočnickej služby spočíva vo vymazaní vlastnej osobnosti“ (Brežná, 2014, s. 95).], má latentnú osobnú až intímnu úlohu, ktorá súvisí so živým faktom individuálnej pamäti a zložitej skúsenosti, vlastnej priestorovej, sociálnej, medziludskej a spoločenskej vykorenenosti. Jednoducho odkiaľsi odišla [„Nechcela som nič iné, než ujsť z tejto vyzametanej prázdnoty a vrátiť sa k chodníkom v našom meste, na ktorých sa povalovali odpadky. Domov bol tam, kde som poznala stopy života. Ich zápach sa v cudzine stal vôňou vlasti a slobody“ (Brežná, 2014, s. 28).] a kamsi prišla [„Bola som primladá pre túto dospelú, rozumnú krajinu“ (Brežná, 2014, s. 38).].

Autorkino rozhodnutie ponúknuť a odovzdať svoju skúsenosť má dnes naisto patinu minulého času, odstup utvorený zo skúseností, zážitkov a zručností tam a vtedy, zachytáva však neprenosnú premenu z primladej ženy do jej zrelej podoby ženy a matky. Nie raz sa v žánrovo kombinovanom spájaní osobnej výpovede s rekonštrukciou príbehu iného utečenca pripomína láska a vzápätí sa príkladom, odkazom, komentovaním rozprávačkou rozvinie, čo všetko ňou môže byť a s čím všetkým si ju možno zameniť, ba sa aj pomýliť pri jej osvojovaní si, no naisto prináša poznanie, že sa na ňu v spoločenstve, ktoré za

hranicami označujú za národ cudzincov, no ani mimo neho, nedá a nemožno spoľahnúť.

Národ cudzincov charakterizuje taká rôznorodosť, že na to európska výchova a kultúrne zvyky ani normy nie raz nemôžu svojím praktickým rozumom a humanitou „dorásť“, ale rozprávačkinu spoznávanie obyvateľov štedrej, novej krajiny sa nevzdáva triezveho videnia nimi žitej každodennej skutočnosti, ktorú do hĺbky nezachytia plné obchody, zhovievavý prístup úradníkov a precízne zorganizovaný servis dostupný aj jej cudzinke. Rozprávačka sa sústreďí na neuralgický bod každej spoločnosti a kultúry, na rodinu, aby zverejnila svoje poznanie:

„Kantonálna vláda vydávala odporúčania pre všetky domácnosti, aké vysoké má byť vreckové pre desaťročné dieťa a aká nízka suma na domácnosť pre manželku. Po spoločnej večeri o 18. hodine vyúčtovali desaťročné deti a manželky svoje výdavky. Ak mala hlava rodiny pochopenie pre márnوترatnosť, smela manželka slobodne disponovať zľavovými kupónmi zo supermarketu.“

(Brežná, 2014, s. 96)

Irena Brežná strháva pozlátka naivity, pasivity, snov, predstáv a mýtov o starej i novej krajine, o odmietnutom a želanom spôsobe života, ktorí si cudzinci volia preto, „že tu máte slobodu vyjadrovania názoru“ (Brežná, 2014, s. 8), lebo ako deti veria „v lepší život“ (Brežná, 2014, s. 8).

Spoločenská prax, jej odlišné usporiadanie i uskutočňovanie a možnosti človeka v čase, keď kniha Ireny Brežnej vychádza, už svojou vynaliezavosťou a krutosťou predbieha jej názorovú a empirickú

ponuku. Aj napriek tomu má zmysel premýšľať o ňou beletrizovaných príbehoch, pocitoch, o porovnávaní toho, čo vieme a na čo čakáme, hoci aktuálna neliterárna realita prináša podstatne krutejšie, náročnejšie a na riešenia aj vynaliezavejšie odpovede nových a ďalších utečencov. Čas a empíria nie sú statické a nie sú limitované poznaním jednotlivca či jednej generácie z jednej krajiny a kontinentu, hoci majú tú istú až nemennú spoločnú podstatu a túžbu žiť lepší a slobodný život.

Aké by to bolo len tak sa zbalit’?²⁷

Po otázke autorka zverejňuje aj odpoveď: „Príbehy emigrantov z roku 1968 môžu byť našou lekciami z ľudskosti“ (Terenzani, 2018, s. 7). Materiál vyšiel pri päťdesiatom výročí okupácie republiky spojeneckými vojskami. Medzi tými emigrantmi, príbehy ktorých sa spomínajú, je aj Irena Brežná. Po prvý raz takto: „Osemnásťročná Irena Brežná na výlete (bola to brigáda) vo Francúzsku nemala na výber, keď jej matka zavolała a prikázala jej, nech sa nevracia do Bratislavy, ale počká na rodičov vo Viedni. Tanky v uliciach jej mesta, ktoré boli príčinou náhleho zvratu v jej živote, nikdy na vlastné oči nevidela“ (Terenzani, 2018, s. 7). Po druhý raz prehovorí Irena Brežná: „Osamelosť som si kompenzovala tým, že som sa siahla do svojho vnútorného sveta,“ Michaela Terenzani pokračuje, „hovorí spisovateľka Brežná, keď spomína na svoje prvé univerzitné roky vo Švajčiarsku, kde mohla študovať humanitné vedy, o ktorých

²⁷ Michaela Terenzani: Aké by to bolo len tak sa zbalit’? In *Sme*, roč. 26, 2018, č. 191, s. 7.

v Československu²⁸ reálne nemohla uvažovať“ (Terenzani, 2018, s. 7). Naposledy M. Terenzani nechá Irenu Brežnú prehovoriť s hodnotiacim verdiktom: „My sami sme boli na úteku. Nič sme nemali. Ale nás vítali ako dobrých utečencov. [...] Robiť z ľudí na úteku nepriateľov, to je pre mňa to posledné“ (Terenzani, 2018, s. 7). Pravdepodobne si každý, kto materiál Michaely Terenzani čítal, popri inom, uchoval v pamäti Brežnej vymedzenie: vítali nás ako dobrých utečencov; zdá sa, že v adjektíve dobrých sa usadil problém súčasnej migrácie na kontinent a ten najskôr znejasnil aktuálny obsah a rozmer adjektíva dobrý utečenec.

S písaním som ďaleko zaostávala za prežitým²⁹

282
Migrácia je odvážna, zložitá, dramatická cesta poprekladaná rozhodnutím, odvahou, zúfalstvom, pesimizmom aj nádejou. Je to cesta, ktorá vedie do neznáma, a to i vtedy, keď krajina, lokalita a známi i neznámi ľudia, kam sa smeruje, sú načrtnutí v naivných alebo aspoň realite vzdialených predstavách, je to putovanie do cudzieho a neznámeho. Napokon je to vždy cesta človeka k človeku, hoci ich osudy boli a budú odlišné. Na migráciu hľadajú, premýšľajú o nej a posudzujú tých, čo sa vydali vo svojom živote tou cestou, tí, čo ju nepodstúpili odlišne, a je to prirodzené. To, o akú migráciu ide u tých, ktorí sa rozhodli hľadať novú krajinu, spoločnosť, kultúru pre svoj budúci život, nech je príčina na odchod z domova akákoľvek, má odlišné reflexie svojho vyhodnocovania, či sú politické, ideologické,

²⁸ Československá socialistická republika.

²⁹ Irena Brežná: *Tekutý fetiš*, 2005, s. 27.

spoločenské, ekonomické, alebo profesijné, no v rozličných odtieňoch sa rozlišujú predovšetkým ako následok osobnej voľby. Migrant svoje rozhodnutie a odvahu vyhodnocuje na pozadí svojho veku, sociálneho a vzdelanostného aj typového statusu, na pozadí rozlične vyvolaného, premysleného a domysleného konania. To, ako prežíva svoje migrantstvo, emigrantstvo, utečenectvo, možno svoj predpokladaný exil a cudzinectvo, spracováva svojím intelektom, vzdorovitosťou dosiahnuť to, prečo sa na cestu do inej krajiny za zložitých spoločenských alebo osobných okolností vydal a podstupuje, lebo sa to inak ani nedá.

Irena Brežná o ceste po svete ako cudzinka má dodnes i takéto želanie: „*Ako často si na cestách pomyslím: Tu mi je dobre, tu sa usadím*“ (Brežná, 2005, s. 162). Ona si to svoje miesto už našla v krajine, kde bude z vlastnej vôle vždy cudzinka, ale svoj život z „dočasnosti“ emigrantka premenila na stav cudzinka, ale aj na pohotová a odvážna publicistka: „*Povolanie novinárky je pre mňa nielen povolanie, ale i životný štýl. Odpoveď na emigráciu, alebo vôbec na situáciu moderného človeka*“ (Brežná, 2005, s. 162). A tak je tu ďalší posun v koncepte migrácie, ktorú ju z krušného utečenectva presunulo na premyslené hľadanie podmienok na zmysluplný život súčasníka, ktorý sa označuje za moderného človeka.

Z hodnotovej a podstaty obnažujúcej osobnostnej mozaiky Ireny Brežnej, do ktorej prispieva predovšetkým sama a vedome, by sa nemalo vytratiť ani jej filozofovanie premyslene zakomponované do názvov jednotlivých knižných prác. Ani v tejto činnosti nič, čo sa spája s ňou, nie je náhoda a nestane sa tak náhodou.

Literatúra

BREŽNÁ, I. 2005. *Tekutý fetiš*. Zostavila a preložila Jana Cviková. Bratislava : Aspekt, 2005. 312 s. ISBN 80-85549-38-7.

BREŽNÁ, I. 2010. *Na slepačích krídlach*. Preložila Jana Cviková. Bratislava : Aspekt, 2010. 221 s. ISBN 978-80-85549-87-4.

BREŽNÁ, I. 2014. *Nevďačná cudzinka*. Preložila Jana Cviková. Bratislava : Aspekt, 2014. 158 s. ISBN 978-80-8151-027-4.

BREŽNÁ, I. 2017. *Postrehy emigrantky. Eseje. Prózy. Reportáže*. Zostavila Jana Cviková. Bratislava : Aspekt, 2017. 234 s. ISBN 978-80-8151-061-8.

SUCHÝ, V. 2015. Sprievodkyňa cudzinectvom a porozumením. Rozhovor s Irenou Brežnou. In *Knižná revue*. ISSN 1210-1982, 2015, roč. 25, č. 22, s. 7.

TERENZANI, M. 2018. Aké by to bolo len tak sa zbalit' ? Príbehy emigrantov z roku 1968 môžu byť našou lekciou z ľudskosti. In *Sme*. ISSN 1335-4418, 2018, roč. 26, č. 191, s. 9.

[https://sk.wikipedia.org/wiki/migrácia_\(sociológia\)](https://sk.wikipedia.org/wiki/migrácia_(sociológia))

<http://www.unis.unvienna.org/unis/sk/topics/refugees-migration.html>

Kľúčové slová

migrácia; emigrant; utečenec; cudzinec; novinárka; spisovateľka

Keywords

migration; emigrant; refugee; alien; journalist; writer

Summary

Irena Brežná is a distinguished figure of the Slovak cultural community since the nineties. Since 1968 he has been living in German-speaking countries. Brežná, at a young age, has passed with her parents all the hardships of a person with the status of migrant, emigrant, refugee. From the age of years, she has adopted a foreigner for her life and profession. In prose, essay reportages are returning to a personal story. In his life story he explains the complex content of the term migrant. Experience allows him to free him from emotionally, socially and existentially negative.

Mária Halašková **Písanie medzi svetmi. O jazyku Ireny** **Brežnej¹**

*„Moja vlasť je byť cudzinkou.
Odtiaľto sa už nenechám emigrovať.“
(Nevďačná cudzinka, s. 117)*

Slovenská literatúra?

Cudzina, reflexia života v inej kultúre, hranice, cestovanie, odchody a návraty. To všetko sú témy, ktoré majú v súčasnej slovenskej literatúre pevné miesto. Systematicky ich vo svojich prózach spracovávajú okrem iných najmä Svetlana Žuchová, Zuzka Kepplová, Ivana Dobrakovová, Alexandra Salmela a Irena Brežná. Ide o veľmi živú tendenciu reflektovať skúsenosť s cudzinou, so svetom za hranicami, či už máme na mysli geografické, kultúrne, alebo individuálne hranice. Aktuálnosť tejto témy súvisí najmä s otázkami globalizácie, novodobého nomádstva a migrácie. Popri týchto aktuálnych fenoménoch je v súčasnej literatúre stále živá aj tematizácia skúsenosti s emigráciou.

Irena Brežná a Alexandra Salmela zastupujú uprostred spomenutých autoriek vo vzťahu k slovenskej literatúre osobité miesto. Je to najmä z toho dôvodu, že pri zaradení ich textov do rámca

¹ Príspevok vznikol ako súčasť riešenia grantového projektu VEGA č. 1/0563/18 *Filozofická analýza stierania hraníc v modernom biodiskurze*.

slovenskej literatúry možno pociťovať istý rozpor. Obe totiž žijú v zahraničí, píšu primárne v inom ako v slovenskom jazyku, a teda prívlastok „slovenské autorky“ – v zmysle príslušnosti k štátu, jeho teritóriu a jazyku – v ich prípade značne pokrívajú. Obe žijú v zahraničí z iných dôvodov. Čas a okolnosti ich odchodu zo Slovenska sa líšia v zásadnej otázke slobody ich rozhodnutia. Brežná býva ešte stále definovaná ako emigrantka z obdobia okupácie Československa, zatiaľ čo Salmelino rozhodnute žiť v inej krajine je výsledkom globalizácie ako možnosti slobodného pohybu a slobodnej voľby životného priestoru.

Napriek generačnému rozdielu a rozdielnej motivácii ich odchodu z vlasti možno v ich tvorbe nachádzať viaceré paralely. Tieto súvisia najmä so spôsobom, akým sa snažia uchopiť otázku cudzinecstva, cudziny, inakosti. Spája ich však najmä voľba jazyka krajiny, v ktorej sa rozhodli žiť, a teda jeho uprednostnenie pred svojou materinskou rečou. Toto rozhodnutie mení primárnu cieľovú skupinu čitateľov i účinok textov.

Možno však takúto literatúru hodnotiť národnou optikou? Ottmar Ette (2001; 2005) označuje takéto spôsoby písania ako „literatúru v pohybe“ (*Literatur in Bewegung*) alebo „literatúru bez trvalého bydliska“ (*Literatur ohne festen Wohnsitz*). Nejde pritom o akýsi protipól „národnej literatúry“. Ette uvažuje o písaní, ktoré nie je teritoriálne a jazykovo viazané len na materinskú krajinu. Nazýva ho „písaním medzi svetmi“ (*ZwischenWeltenSchreiben*), ktoré vychádza z pohybu medzi svetmi a medzi jazykmi a je otvorené novým estetickým skúsenostiam, čím rozširuje teritorializované monolingválne písanie slúžiace len

jednému národu. Zároveň takéto písanie už podľa Etteho nemôže byť komunikované iba v jednom jedinom jazyku (Ette, 2005, s. 184).

Ak pripustíme existenciu „literatúry v pohybe“, zmení sa spôsob nazerania na „domácu literatúru“. Nemožno už hovoriť iba o slovenskej literatúre, ale o literatúre písanej v slovenskom jazyku a o literatúre autorov a autoriek pochádzajúcich zo Slovenska.

Irena Brežná a neskôr Alexandra Salmela takúto zmenu v uvažovaní o „domácej literatúre“ jednoznačne podnietili. Alexandra Salmela tým, že so svojím debutovým románom *27 Elikuolema tekee taiteilijan* bola nominovaná medzi finalistov národnej literárnej súťaže Finlandia, ktorú každý rok udeľujú najčítanejšie fínske noviny *Helsingin Sanomat*, a získala ocenenie Debutant roka. Iniciovala tak zmenu štatútu posudzovania fínskych národných literárnych textov. O toto ocenenie sa už vďaka nej môžu uchádzať aj autori a autorky nefínskeho pôvodu, ktorí píšu po fínsky. Podobný posun v uvažovaní o „národnej literatúre“ sa jej aj iným autorom a autorkám píšucim „medzi svetmi“ podarilo dosiahnuť aj na Slovensku, keďže sa aj na Slovensku v rámci niektorých literárnych cien a ocenení neposudzujú už len literárne texty napísané po slovensky, ale aj texty napísané slovenskými autormi a autorkami. V roku 2012 bola Salmela nominovaná medzi desiatku finalistov slovenskej literárnej ceny Anasoft litera s prekladom svojho debutového románu, ktorý má v slovenčine názov *27 čiže smrť robí umelca*.

Irena Brežná si v roku 2008 prebrala Cenu Asociácie organizácií spisovateľov Slovenska za román *Na slepačích krídlach* – v origináli *Die Beste aller Welten*. V roku 2016 bola nominovaná do finálovej

desiatky literárnej ceny Anasoft litera s prekladom románu *Die undankbare Fremde – Nevďačná cudzinka*. Za tento román získala Cenu Dominika Tatarku za rok 2015, ktorú preberala so slovami:

„Som nesmierne vďačná porote, ktorá ocenila knihu Slovenky píšucej v cudzom jazyku, čím rozšírila pojem slovenská literatúra, ukázala, že je to spojitelné, že medzi strednou a západnou Európou nestojí duchovný ostnatý plot, môžeme meniť jazyky, kultúry a nie je to vlastizrada, raz bol exil a teraz je možný návrat a nemusí byť fyzický, ale deje sa cez písané slovo, a to slovo nemusí byť iba rýdzo slovenské. Kniha je o emigrácii, a že tá je súčasťou našich dejín, to porota svojím rozhodnutím potvrdila.“

(Brežná, 2016, s. 160)

Jazyk a jeho sila

Je evidentné, že (nielen) pod vplyvom globalizácie dochádza k postupnej zmene kultúrnych, náboženských a jazykovo homogénnych spoločností. Ette prostredníctvom poukazovania na prítomnosť utečencov, migrantov a ľudí bez štátnej príslušnosti spochybňuje „prirodzenosť“ a „samozrejmosť“ štátnej alebo národnej identity. Dávno podľa neho neplatí, že materinský jazyk – ako jazyk, do ktorého sa človek rodí – je súčasne jazykom, ktorý si autorky a autori vyberajú za svoj trvalý alebo občasný literárny jazyk. Príslušnosť k dvom alebo viacerým „národným literatúram“, písanie vo viacerých jazykoch po sebe alebo súčasne nie je o nič výnimočnejšie ako zmena štátneho občianstva alebo spojenie viacerých štátnych príslušností. A práve v kontexte rozširujúcej sa

globalizácie sa narúša aj konštrukcia homogénneho „národného“ kultúrneho a literárneho priestoru (Ette, 2005, s. 38).

Voľba literárneho jazyka teda môže byť slobodná – bez ohľadu na krajinu, v ktorej autori a autorky žijú (napr. Dobrakovová, Žuchová i Kepplová si aj napriek svojej „cudzineckej“ identite zvolili za literárny jazyk slovenčinu). Jazyk literárneho textu má však rozhodujúcu úlohu v jeho zacielení na publikum. Nemožno pritom povedať, že autori a autorky – cudzinci, ktorí si zvolili jazyk majority, sa tak automaticky stanú „domácimi“ autormi. „Cudzie“ sa prostredníctvom prijatia domáceho jazyka nemení automaticky na „naše“. Ale „cudzí autori a autorky“ prostredníctvom domáceho jazyka ponúkajú v domácom literárnom a kultúrnom priestore nový, cudzinecký, kultúrne odlišný pohľad. Takýto „cudzinecký“ hlas sa stáva dostupným a má vplyv na ďalší interkultúrny vývoj.

Kultúrna identita nie je pre Michaela Hofmanna (2006) nehybným stavom alebo jednotou, ale vyvíja sa práve na základe stretu s inakosťou a kultúrnymi rozdielmi. Kultúrna rozdielnosť sa ukazuje v procese interakcie, v ktorom sa naráža na rozdielnosť hodnôt, zvykov a kultúrnych praktík. Medzipriestor, v ktorom miznú zdanlivo pevné hranice a v procese jednania/rokovania (*in ein em Prozess des „Verhandelns“*) môžu byť ustanovené hranice nové, nazýva Hofmann interkulturalitou. Pod interkulturalitou rozumie provizórny a časovo ohraničený výsledok nekončiaceho sa interkultúrneho procesu (Hofmann, 2006, s. 11 – 12).

Interakcia medzi rôznymi kultúrami je však možná jedine prostredníctvom jazyka. Jazyk

literárneho textu zohráva v interkultúrnom procese veľmi podstatnú úlohu. Ak si autor alebo autorka pre svoje texty nezvolí svoj materinský jazyk, ale jazyk majority, vedome a aktívne do tohto procesu vstupuje. Ette tento prístup nehodnotí ako krádež vlastného jazyka. Pretože takto koncipované texty nemajú za cieľ čo najbližšie priblíženie sa cieľovému jazyku (adaptáciu, asimiláciu). Domáci jazyk je v ich ponímaní médiom, ktoré autorsky využívajú a v istom zmysle lexikálne, ortograficky, sémanticky, morfológicky alebo syntakticky transformujú (Ette, 2005, s. 184).

Irena Brežná vzťah jazyka a kultúrnej identity postavila do centra svojho vo Švajčiarsku i na Slovensku oceneného románu *Die undankbare Fremde – Nevďačná cudzinka*. V tomto románe poeticky sprítomňuje takmer všetky už spomenuté koncepty.

Nevďačná cudzinka

291

Štruktúra tohto románu je vystavaná veľmi starostlivo a precízne. Radenie jednotlivých kompozičných prvkov pôsobí samozrejým dojmom, príbeh plynie ako prúd spomienok na dávnu i menej dávnu minulosť rozprávačky, ktorá plynulo prechádza do výziev pre súčasnosť. Ide však o presný plán, ktorým sa dosahuje gradácia a jasné významové poslanstvo. Reč a jazyk majú v románe dominantné postavenie, pretože z nich a v nich sa tvorí špecifická identita.

Román *Nevďačná cudzinka* pozostáva z dvoch vrstiev, ktoré navzájom spája rozprávačka v prvej osobe. Ide o líniu spomienok na emigráciu a na vlastné skúsenosti s príchodom do cudzej krajiny. V druhej línii románu rozprávačka tlmočí reč aj osudy súčasných migrantov vo Švajčiarsku.

Názov knihy sám osebe napovedá, že v centre pozornosti bude cudzina i cudzinka zároveň. Nejednoznačnosťou názvu sa naznačuje jednak komplikovanosť témy (Kto je to vlastne nevďačný? Cudzina či cudzinka?), zároveň jazykové majstrovstvo, ktoré Brežná naplno odhalí vnútri románu.

„V dôverne známej temnote sme za sebou zanechali svoju krajinu a blížili sa k žiariacej cudzine“ (Brežná, 2016, s. 7). Táto veta je prvou vetou románu, ktorou sa do vzťahu dostávajú protiklady „známe a cudzie“ a „temný a žiariaci“. Dva krajné póly uvažovania posilnené plurálom výpovede, čo zdanlivo zodpovedá čierno-bielemu stereotypnému pohľadu v tom zmysle, ako o stereotype uvažoval W. Lippman už v roku 1922: „Dozviďame sa o svete dříve, než ho vidíme. Umíme si většinu věcí představit před tím, než s nimi získáme zkušenost. A tyto předem hotové úsudky výrazně ovládají celý proces vnímání, pokud nás na ně důrazně neupozorňuje naše vzdělání. Předsudky označují určité objekty za známé nebo cizí a zvýrazňují rozdíly“ (Lippman, 2015, s. 80).

Už prvá veta však predznamenáva, že na ploche románu nepôjde o žiadne stereotypné uvažovanie o „svojej krajine“ a „cudzine“. Na jednej strane totiž niečo, čo je *známe*, predstavuje istotu, *temnota* však evokuje strach. *Žiara* je prítlačlivá, *cudzina* však neistá. Ide o paradox, ktorý poznamenáva osud každého (e-)migranta. Ten totiž lavíruje medzi túžbou prikloniť sa k dôvernosti (krajanov, príbuzných a známych), čo však so sebou prináša i strach (oživenia zážitkov – na vojnu, neslobodu, okupáciu, ale aj strach z vyčlenenia). *Cudzina* zas na jednej strane žiari a láka (svetlom a teplom slobody a životných možností), na druhej strane *cudzina* evokuje chlad (odlúčenie, neprijatie

a strach): „*A to prudké svetlo cudziny zožralo aj hviezdy*“ (Brežná, 2016, s. 7).

Hneď v prvej vete Brežná dokázala poeticky vyjadriť východiskovú pozíciu emigranta, ktorá sa v ničom nelíši od pozície súčasného migranta. Metaforicky otvorila emocionálnu i pragmatickú rovinu vzťahu domáceho a cudzieho, ktoré zasahuje vnútro každého (e-)migranta.

Na základe takejto premyslenej práce s jazykom Brežná kreuje obraz rozprávačky, ktorá je po príchode do novej krajiny dotknutá strohosťou a chladom jazyka cudziny. Hneď pri prekročení hraníc vojak v kasárňach napísal jej meno a „*vzal mu všetky krídelká a striešky*“ (Brežná, 2016, s. 7). „*Moje meno mi už nepatrilo. Ľudia ho vyslovovali zajakavo, znelo falošne a ťažkopádne*“ (Brežná, 2016, s. 25). Zároveň ukazuje, ako na nízkej jazykovej úrovni nemohla pochopiť metafory, a teda v prenesenom zmysle aj hĺbku cudzieho jazyka a myslenia. Neznalosť metafory „*Rede keinen Käse*“ – nehovor nezmysly – tu v rozprávačke vzbudzuje dojem, že o syre („*der Käse*“) sa v tejto krajine nesmie hovoriť („*reden*“). Syr je pre ňu syrom, metafory z jej krajiny sa nehodia do novej a naopak. Na jej vtipe sa nakupujúci v obchode nesmejú, hoci rozprávačka humorný prejav (jazyk) považuje za svoju prednosť.

Základom každého rozhovoru v novej krajine je – v jej ponímaní – hneď v úvode sa ospravedlniť, a to rovno dvakrát. Cudzotu vníma veľmi citlivo cez cudzotu jazyka a jeho obrazov. Materinský jazyk a spomienka na domov sú naopak jej útočiskom a v texte naň odkazujú metaforické pasáže:

„Moja krajina bola pre mňa hrovou materčinou, smiechom s priateľkami, samozrejým pocitom prináležitosť, teplým prúdom, čo ma niesol.“

(Brežná, 2016, s. 21)

Vzťah s cudzou krajinou definuje ako vynútené manželstvo. *„Svet sa rozpadol na moje ja a cudziu krajinu. Nazvala som ju ‚mojím mužom‘. [...] Myslela som si, že ak sa tu chcem udomáčniť, musím zo ‚svojho‘ muža urobiť svojich krajanov...“* (Brežná, 2016, s. 21 – 22). Že musí nájsť súzvuk, splynutie. Práve o asimiláciu tu však nejde, čo sa ukáže v ďalšom texte.

Rovnaké ako svoje pocity, odrážajúce šok z kultúrneho stretu s cudzinou, rozprávačka nachádza aj pri svojej tlmočnickej profesii. Hnev, odmietanie a sebaľútosť sú pocitmi, ktoré v začiatkoch definovali ju a teraz aj migrantov. Aj ich doháňa strohý a priamy jazyk tejto krajiny až k slzám. Tlmočí doktorov, ktorí sa sucho a nezainteresovane pýtajú na to, či tehotná žena vo vojne pociťovala stres. Na zlý psychický stav pacienta lekár iba odporučí zvýšiť antidepresíva, aby predišiel jeho samovražde, na čo pacient v hneve reaguje slovami: *„Máte aj sérum proti depresívnym vojnám, diktatúre, manželstvu a šialenstvu emigrácie?“* (Brežná, 2016, s. 49).

Jazyku ani cudzej kultúre najprv rozprávačka nerozumela a nechcela v nej vidieť nič dobré. Vzдорovala jej rovnako ako terajší migranti. Títo u tlmočníčky hľadajú podporu a porozumenie, zároveň jej závidia jej terajší status.

Jej obrat vo vnímaní svojho cudzinctva – už nie ako krivdy, ale výhody umožňujúcej odstup – nastal vtedy, keď si uvedomila, že namiesto toho, aby hľadala splynutie s novou krajinou ako so „svojím mužom“, má

právo na odstup, ktorý sa ukáže aj na zmene jej jazykového prejavu.

„Spustila som sa po lane hlbšie do podstaty krajiny a zistila som, že tunajší spôsob uchovávanía odstupu v každej situácii mi neprináša len trápenie, ale aj prospech. [...] Aj ja som smela užívať právo na odstup, nemusela som sa asimilovať. Od tejto chvíle som už s hosťovskou krajinou nežila vo vynútenom manželstve.“

(Brežná, 2016, s. 134 – 135)

Jazyk je lanom, cez ktoré sa spúšťa do novej kultúry a cez ktoré ju hlbšie chápe. Zároveň je jazyk lanom, ktoré tlmočníčka spúšťa migrantom, pomáha im porozumieť a ukazuje im ho ako jedinú cestu do novej krajiny. Použije vetu, nad ktorou sa sama zarazí, pretože vyznieva, akoby bola odpísaná z brožúry o integrácii: *„Naučte sa jazyk a pracujte, potom budete zase slobodný“* (Brežná, 2016, s. 138).

Takýmto v cudzine odpozeraným priamym štýlom Brežná kritizuje na jednej strane rezignovanosť cudzincov nesnažiacich sa spoznať nový jazyk a budovať vzťah s domácimi, na druhej strane kriticky hodnotí aj domácich, ktorí považujú cudzincov istým spôsobom za chorých alebo nesvojprávnych. Takým totiž môžu pomáhať a mať pri tom dobrý pocit.

„Táto krajina potrebuje domáce zvieratá, postihnutých a cudzincov. [...] Pri pohľade na slabých [...] zábrany padali, mohli odložiť svoje formálne spôsoby a hovoriť tak nepokryte, ako sa to naučili – naskrze prakticky. A už s pôžitkom miernili vyvádzejúcich jazvečikov a neisto sa potkýnajúcich cudzincov a stávali sa riaditeľom

zoo, škôlkarskou učiteľkou, liečebnou pedagogičkou, rodinnou terapeutkou a neskôr integračným pracovníkom.“

(Brežná, 2016, s. 74)

Brežná je však nevďačnou cudzinkou. Pretože seba samej i cudzej krajine ukazuje, že cudzinci nechcú byť považovaní za chorých, že chcú aktívne, ale po svojom, vstupovať do pre nich novej spoločnosti. Môžu to dosiahnuť iba cez jazyk a v jazyku.

„Národ cudzincov tu žil bez počuteľného hlasu. Mali sme konečne povedať: ‚Sme tu! Musíte s nami počítať, s našou inakosťou, nechceme vás bezvýhradne napodobňovať, nepovažujeme u vás všetko za nasledovaniahodné.‘ [...] Ale kto by nás v tej nevďačnej cudzine chcel počúvať?“

(Brežná, 2016, s. 115)

Brežná chce podnietiť aktívne vstúpenie/vstupovanie do majoritnej spoločnosti. Ide o proces, ktorý Hofmann (2006) definuje ako interkultúrny proces, ako vytvorenie medzipriestoru, v ktorom miznú zdanlivo pevné hranice, a to v procese jednaní/rokovania. Brežná cez rozprávačku sama seba hodnotí ako trhovničku, ktorá aktívne jedná alebo rokuje, teda sama tento medzipriestor vytvára:

„Chcela som si ušiť nové šaty, také, aké tu ešte nikdy neboli. Ešte som nevedela, že sa to dá, že kultúry sú farebné látky, o ktoré sa možno jednáť, že sa tiež stanem jednajúcou sa trhovničkou, ktorá nakupuje a predáva, ktorá má na bazári oči otvorené a nič nepovažuje za nemožné.“

(Brežná, 2016, s. 146)

Hoci je v už v novom jazyku „doma“ natol'ko, že ním dokáže pomenovať svoj stav i stav majoritnej spoločnosti, neberie ho ako nástroj splynutia a asimilácie. Pretože, hoci sa naučila formulovať svoje myšlienky stroho, aby bola pochopená – *oholila som ich na kosť* –, nestráca svoju cudzineckú identitu, nezapredáva sa novému jazyku.

Ukazuje to na prístupe k spisovnému jazyku a dialektu. Nechce byť „oni“ – odmieta používať dialekt, nenechá sa vtiahnuť do ich „domáckosti“, aby s nimi splynula. Rovnako už nechce byť „my“ v zmysle krajanského jazyka a rečí, ktoré sa vedú v krčme *Dvaja konfederátori*. Vyberá si spisovný jazyk cudziny ako istú podobu dištancovania sa od „jazyka dialektov“ (ich jazyka), ale aj ako spôsob dištancovania sa od krajanského jazyka (nášho jazyka). Spisovný jazyk cudziny je pre ňu zároveň korektným jazykom, ktorým sa vymedzuje voči „nekorektnému“ jazyku cudzincov parazitujúcich na krajine. Prostredníctvom jazyka ostáva neutrálna v zmysle prináležitosti ku skupinám „my“ a „oni“.

Zároveň (presne naplňajúc tézu Hofmanna) prináša prostredníctvom svojho idiolektu (ako jedinečnej formy jazykového vyjadrenia svojej osobitosti) do majoritnej spoločnosti vlastnú kvalitu. Je ňou humor. Ale už nie v zmysle „krčmového humoru“ (národne špecifického humoru ako v krčme *Dvaja konfederátori*). Vyjadrenie Ireny Brežnej charakterizuje irónia. Ak sa však pozrieme, ako iróniu chápe B. Allemann (1986), musíme si uvedomiť, aké náročné je uplatňovať iróniu v cudzom (inom ako materinskom) jazyku. Pretože podľa Allemanna literárny text (oproti divadlu, ale aj bežnej reči) nedisponuje signálmi, ktoré by na iróniu výraznejšie

upozornili – gestá, mimika, intonácia a pod. Signály irónie v literatúre sú oveľa menej výrazné a dobre ukryté. To, čo je ironické v texte, sa úplne prejavuje až v spojení s kontextom, a teda v základoch irónie sa nachádza faktor reflexie. Doslovná výpoveď je v neustálom vzťahu s „druhým dnom“, ktoré je vždy dané vo forme predpokladu (pozri Allemann, 1986, s. 241). Dosiahnuť druhé dno výpovede v cudzom jazyku sa dá iba na základe dokonalého poznania jazyka a domácej kultúry.

Brežná hodnotí *vtip, výsmech a iróniu* za „naše najlepšie kultúrne dedičstvo“, ktoré sa však v krajanských spolkoch „*chvíľami stávalo povinnosťou*“ (Brežná, 2016, s. 140). Domáci boli zase:

„... trestuhodne nedbalí, vtip nevybrúsili, nedali mu náležitú formu ani rafinovanú pointu. Mal byť prístupný všetkým vrstvám, priehľadne úprimný, nie dvojznačný, to by prezrádzalo zákerný úmysel. [...] Načo sa pri vtipkovaní namáhať? [...] Oblúbený komik nerobil nič iné, iba hovoril tak a bol taký, ako boli ľudia zvyknutí. Nič nepreháňal, nebol ani trochu nebezpečný a všetci sa večer pred televízorom smiali na vlastnej neškodnosti. Ich najvlastnejší komik, ktorý svoje výstupy zdaňoval, sa z nich smel vysmievať. [...] Vyliezla som na tribúnu, zúfalo som zarecitovala revolučnú báseň a nad riekou znela predtým nikdy nepočutá reč. Publikum sa zabudlo smiať, stíchlo a v tom sa rozburácal potlesk. Tak sa mi podarilo získať verejné uznanie – v úlohe komičky.“

(Brežná, 2016, s. 90 – 91)

Svojím cudzineckým sebavedomím – jazykom, ktorý je vyzbrojený argumentmi, presnosťou cudziny a domácim sklonom k frflaniu mení spoločnosť:

„V mene spoločnosti mi sudkyňa udelila právo verejne odhaliť klamstvo žalobcu, ako aj hovoriť o každom klamstve. Povedala, že je to nevyhnutné pre demokraciu. A tak som sa s tým mojím frflaním stala oporou demokracie! A v sudkyňi som milovala krajinu, v ktorej som sa naučila dať frflaniu pevnú formu.“

(Brežná, 2016, s. 139)

Ako vníma cudzineckú identitu, ukazuje Brežná krok za krokom. Nejde o poslušnosť a bezhraničnú vďaku domácim alebo nezainteresované, vecné tlmočenie. Rozprávačka ako alter ego Brežnej aktívne vstupuje do kultúrneho priestoru – pri tlmočení približuje kultúrne reálie, o ktorých má prehľad. Jazyk je pre ňu pracovným nástrojom, cez jazyk vníma kultúru a ľudí, ktorým tlmočí. Svoje cudzinecké sebavedomie vyjadruje tým, že si dopisuje striešky na svoje meno, ktoré jej síce vojak pri vstupe vzal a súd odmietol vrátiť, ale jej sú vlastné. Ukazuje tak svoju inakosť, svoju cestu. Vie byť vtipná a frflat' po svojom, ale zároveň tak, aby to domáci prijali.

Cez túto slobodne zvolenú „cudzotu“ našla pružnosť a plasticnosť sveta. V románe ju symbolizuje *schopnosť lietat', vlak a povoz* ako pohyblivý domov, v ktorom nachádza rodinu. Lebo všade tam, kam príde, nachádza *zadné dvory* a v nich *krajanov duchom i činom*. „A ja zasa raz viem, že prekliatie exilu možno zažehnať. Z veľkých strát možno vytvoriť mobilné dvory“ (Brežná, 2016, s. 151).

Emigrácia je pre Brežnú štartovacou líniou, z ktorej sa rodí vzťah k cudzej kultúre a inakosti. Cudzina sa jej stáva domovom, dôverne známym priestorom, ktorý si neskôr aj sama volí, a z tohto pevného vzťahu s cudzinou ťaží maximum:

„Hrám pink-pong s jazykmi, kultúrami, cudzotami, chytám lopty a smečujem, bohatá na skúsenosti, nebojácna, ľahká a prijímam svoj emigrantský osud v celom jeho milosrdnom dosahu. Získanú pohyblivosť dávam k dispozícii novým prišielcom. Som ošľahaná veteránka, v každej zranenej bunke svojho tela nosím svoj náskok.“

(Brežná, 2016, s. 155 – 156)

Hlas Ireny Brežnej teda nie je žiadnym náhodne oceneným hlasom „nejakej“ cudzinky. Irena Brežná presne vie, o čom a ako píše. Dosahuje u „domáceho“ i „cudzieho“ publika žiadaný efekt sebareflexie, na základe ktorého už pojmy „domáci“ a „cudzí“ nikdy nebudú také stereotypne jasné.

Literatúra

- ALLEMANN, B. 1986. *O ironii jako o kategorii literackiej*. In *Pamiętnik Literacki*. PL ISSN 0031-0514, 1986, roč. 77, č. 1, s. 227 – 242.
- BAUMAN, Z. 2000. *Globalizácia*. Bratislava : Kaligram, 2000. 124 s. ISBN 80-7149-335-X.
- BREŽNÁ, I. 2016. *Nevďačná cudzinka*. Bratislava : Aspekt, 2016. 160 s. ISBN 978-80-8151-045-8.
- ETTE, O. 2001. *Literatur in Bewegung*. Weilerwist : Velbrück Wissenschaft, 2001. 575 s. ISBN 3-934730-31-0.

- ETTE, O. 2005. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (Überlebenswissen II)*. Berlin : Kulturverlag Kadmos, 2005. 318 s. ISBN 3-931659-82-8.
- FARKAŠOVÁ, E. 2001. Lokálne verzus globálne (so zreteľom na kultúrne aspekty globalizácie). In *Multikulturalita, interkulturalita, transkulturalita*. Bratislava : Asco, 2001. ISBN 80-88820-19-7, s. 27 – 34.
- HENSELER, D. – MAKARSKA, R. (Hg.). 2013. *Polnische Literatur in Bewegung. Die Exilwelle der 1980er Jahre*. Bielefeld : Transcript Verlag, 2013. 368 s. ISBN 978-3-8376-2032-0.
- HOFMANN, M. 2006. *Interkulturelle Literaturwissenschaft. Eine Einführung*. Paderborn : Wilhelm Fink Verlag, 2006. 246 s. ISBN 3-8252-2839-8.
- LIPPMANN, W. 2015. *Veřejné mínění*. Praha : Portál, 2015. 334 s. ISBN 978-80-262-0939-3.
- VAJDOVÁ, L. 2000. *Rumunská literatúra v slovenskej kultúre (1890 – 1990)*. Bratislava : Veda, 2000. 407 s. ISBN 80-88815-07-X.

Summary

Kľúčové slová

emigrácia; migrácia; národná literatúra; jazyk; interkulturalita; identita

Keywords

emigration; migration; national literature; language; interculturalism; identity

Summary

Migration is without any doubt one of the most actual social phenomenon causing research in every sphere of scientific dialogue and also in art. Literature is not an exception. Art brings subjective reflection in this discussion about migration which is more enriching than analysis of exact sciences. Irena Brežná as an author brings her personal experience with emigration into her texts. She understands emigration as a door to the perception of foreigner as a form of human identity. She makes connections between her experience and actual problems with migration. At the center of her interest is a language that serves her both as a tool of expression, tool of personal identification, working tool and also as a mirror of thinking about herself and different cultures. Her personal view of the issue of foreigners acts on the one hand as a reproach to people who are rejecting otherness but on the other hand as an example for living in a culturally mixed world.

Zuzana Stanislavová

Migrácia v žánrových, hodnotových a funkčných modifikáciách súčasnej prózy pre deti a mládež na Slovensku (pôvodná a prekladová tvorba 2010 – 2018)¹

Úvod

Migráciu, spoločenský fenomén dobre známy z histórie ľudstva a v posledných rokoch zvlášť aktuálny aj u nás, môžeme vnímať ako „proces, keď jednotlivci i celé skupiny ľudí z rôznych dôvodov opúšťajú svoje domovy“ (Bergerová, 2016). Dôvodmi môžu byť ekonomické či ekologické podmienky, sociálne vzťahy, existenciálne ohrozenie a iné. Fenomén migrácie vyvoláva záujem mnohých oblastí poznania, a tak jeho výskum má interdisciplinárny charakter. Je objektom pozornosti sociológov (vplyv na človeka a spoločnosť), geografov (priestorové rozmiestnenie migrujúcej populácie), ekonómov (dôsledky na hospodársky rast a zamestnanosť), demografov (vplyv na vývoj a štruktúru obyvateľstva), právnikov (legislatívne postavenie emigrantov), etnológov (zvyky prisťahovalcov pochádzajúcich z iných kultúr alebo civilizácií), pedagógov (postavenie detí v procese vzdelávania s možnosťou multikultúrnej

¹ Text je čiastkovým výstupom z grantového projektu APVV-15-0071 *Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež* a z grantového projektu VEGA 1/0095/18 *Umelecká hodnota, trivialita, brak a gýč v literárnej, výtvarnej a hudobnej tvorbe pre deti a mládež*.

výchovy), antropológov aj psychológov (Štefančík, 2010, s. 51). Je teda prirodzené, že migrácia býva tematizovaná aj v literárnom umení; v tom zmysle neobchádza ani literatúru pre deti a mládež.

V slovenskej literatúre pre deti a mládež je migrácia v rozličných variantoch prítomná od konca 19. storočia doposiaľ. V posledných desaťročiach však v dôsledku zmien v oblasti demografických, ekonomických i ekologických procesov vo svete nadobúda nové rozmery a významy. Svet je dnes neobyčajne otvorený, a tak treba počítať s permanentným konfrontovaním sa s inými rasami, kultúrami, tradíciami, ako aj s dôsledkami migrácie. Je preto nevyhnutné naučiť sa vzájomnej tolerancii. V tom zmysle je dôležité už od detského veku formovať zmysel pre tolerovanie „iného“ či pre porozumenie „cudziemu“ a literatúra pre deti a mládež môže byť v tomto smere dobrým prostredníkom. Keďže migrácia je v tematickom diapazóne literatúry pre deti a mládež (pôvodnej i prekladovej) v rozličných žánrových a hodnotových variantoch a v rozličných sujetových konštruktoch zastúpená okolo stopäťdesiat rokov, obmedzíme sa pri reflektovaní modifikácií jej spracovania približne na posledné desaťročie.

1. Funkčné modifikácie témy vnútornej migrácie v súčasnej próze pre deti a mládež

Z hľadiska ľudských pohybov v geopriestore možno hovoriť o migrácii vonkajšej a vnútornej (v tom rámci o dobrovoľnej alebo vynútenej). Vnútorná migrácia, t. j. presun v priestore domáceho prostredia, nie je v súčasnej próze pre deti a mládež objavom. V príbehoch o deťoch to býval oddávna motív, ktorý

súvisel so stavbou konfliktu v príbehu (útek dieťaťa pred trestom, neporozumením, neláskou – napr. Ján Bodenek: *Ivkova biela mať*; výprava za poznaním, za dobrodružstvom, občas aj s nepríjemnými následkami – napr. Martin Rázus: *Maroško*), resp. podieľal sa na tvorbe konfliktu v detskom svete: rodina sa presťahovala na iné miesto a detský protagonist stratil zabehnuté sociálne kontakty, takže pred ním stála úloha vytvoriť si nové (takáto funkcia motívu je veľmi častým generátorom sujetu najmä v spoločenskej próze pre deti druhej polovice 20. storočia).

V početných príbehoch z posledných rokov je funkcia vnútornej migrácie zaujímavá najmä v prepojení na nový typ frustrujúceho životného problému, komplikujúceho hrdinovi sociálne vzťahy. Napríklad v próze Jany Bodnárovej *Psy* (2012) sťahovanie matky s dvomi deťmi z dediny do mesta je motivované matkinou snahou získať lepšie platené miesto v meste a dopriať svojim deťom dôstojnejší životný štandard; v próze Ivony Březinovej *Krič potichu, braček* (2017) matka s dospievajúcimi deťmi-dvojčatami migruje z miesta na miesto z dôvodu opakujúceho sa antagonistického, netolerantného postoja susedov voči ťažko mentálne postihnutému synovi; v próze Tone Revajovej *Johanka v Zapadáčiku* (2012) je za sťahovaním matky s dvomi deťmi úporná snaha matky postaviť sa na vlastné nohy, stať sa nezávislou od svojich rodičov. Vo všetkých prípadoch motív migrácie funguje síce len ako vedľajší, sprievodný, dokresľujúci dominantný životný problém detského protagonistu, napriek tomu sa významne podieľa na interpretácii tohto životného problému. V poviedke *Psy* a v próze *Krič potichu, braček* sa

pomocou neho explikuje znepokojujúci fakt materiálnej chudoby, ľudskej nevraživosti voči človeku s postihnutím, surovej šikany v detskom kolektíve. Z vybranej vzorky iba v príbehu T. Revajovej sa riešenie životného problému presídlením ukazuje ako moment, ktorý pomôže riešiť životný problém matky a v konečnom dôsledku otvorí nové a pozitívne životné horizonty aj desaťročnej protagonistke. Pravda, funkcia motívu vnútornej migrácie v tomto poslednom prípade najviac korešponduje s dlhodobou zabehnutou tradíciou (čo však knihe na umeleckej hodnote nič neuberá).

2. Žánrové modifikácie témy vonkajšej migrácie v súčasnej próze pre deti

Z hľadiska žánrovej, významovej a hodnotovej modifikácie sledovanej témy sú však zaujímavé predovšetkým príbehy tematizujúce vonkajšiu migráciu, akých bolo pred rokom 1989 podstatne menej. Takto spracovaná téma sa k nám dostáva jednak v prekladoch zo svetovej literatúry, napr. v knihách Angely Nanettiovej (*Priatelja dažďa*) a Daniela Pennaca (*Vlčie oko*), jednak sa (najmä v posledných rokoch) objavuje aj v tvorbe pôvodnej, napr. v príbehoch Daniela Heviera (*Xaver s nohami do X, Svet zachráni rozprávky*), Jany Bodnárovej (*Dita, 30 mušiek svetlušiek a iné príbehy*), Mareka Vadasa (*Útek*) alebo debutantky Miroslavy Grajciarovej (*Slony kapitána MiGranta*).

2.1. Migrácia ako príležitosť na rozprávkovo modulovanú výpoveď o/proti xenofóbii

Motív migrácie tvorí v prózach Daniela Heviera súčasť aktualizácie sujetotvorného zápasu medzi

dobrom a zlom, čo jeho príbehy žánrovo približuje k rozprávke. V dvoch prózach, ktorým venujeme interpretačnú pozornosť, predmetný motív ako životný problém súvisí s etnickou odlišnosťou postavy.

V próze *Xaver s nohami do X* (2010) je zámerom autora nasmerovať pozornosť detského čitateľa na relativitu, resp. nedôležitosť rasovej či etnickej „čistoty“ a prepojiť túto otázku s filozofiou o fenoméne zla. Preto je problematika etnicity súčasťou učiteľkinho výkladu, keď sa na základe podoby svojho mena (Porhaňošová) pýta, kto boli jej predkovia: „*Mad'ari? Ryšavobradí Vikingovia? Bruchatí Gréci alebo Rimania s orlími nosmi? Ukrajinci? Židia? Alebo Tatári? Turci?*“ (s. 20). Takto explikovaná pochybnosť o „čistote“ rasy či národa a z toho implicitne vyplývajúci záver o nedôležitosti etnického pôvodu vo vzťahu k osobnostnej hodnote človeka tvorí úvod k sujetovému rozohratiu problému ľudskej neznášanlivosti voči cudzincom, ktorých tu reprezentuje jedna z vedľajších postáv príbehu – školník gréckeho pôvodu. Prostredníctvom tejto postavy sa okrajovo pripomenie historický motivant migrácie (útek jeho rodičov z Grécka pred prenasledovaním po druhej svetovej vojne). Útok sfašizovanej skupiny mužov na človeka cudzineckého pôvodu, hoci sa narodil už na našom území, ktorý odrazí spojenectvo detí, je obraznou konkretizáciou odpovede na otázku, či má zmysel postaviť sa voči zlu, do akej miery dokáže ešte spojenectvo dobra zachrániť pozitívne životné hodnoty a kto má šancu vykonať to. Posledné kapitoly príbehu sú ukážkou toho, ako motív migrácie zapadá do výkladu autorovej teórie zla: s pomocou hovoriacich mien prízračných bytostí (Mix-Max a Paradoxon) upozorňuje na fakt, že zlo pramení

v neschopnosti a neochote ľudí kriticky triediť informácie a rozlišovať v záplave virtuálnych i reálnych pseudohodnôt skutočné ľudské hodnoty. V týchto súvislostiach nadobúda symbolický význam Hevierova systematická práca so znakom X v pomenovaní postáv (znak likvidácie, odmietnutia niečoho, ale aj znak križovatky, na ktorej sa treba rozhodovať).

Hevierov druhý príbeh, *Svet zachránia rozprávky* (2014), zapája fungovanie migračného motívu v rozprávkovom priestore do širších a zložitejších významových i štruktúrnych súvislostí. Tento motív vytvára jednu z troch dejových línií, z ktorých každá vykazuje tematické i významové konotácie s jednou rozprávkou H. Ch. Andersena. S motívom migrantov je explicitne spojená alúzia na rozprávku *Dievčatko so zápalkami*. Andersenovo dievčatko a Hevierova Zaraza sú spríbuznené cez tradičný (zastaraný) svetelný a tepelný zdroj (zápalky dievčatka verzus starodávne zapalovače Zarazy), ktorý ponúkajú na predaj, ako aj cez finálnu „vyslobodzovaciu“ funkciu tohto predmetu. Hevierov text však pracuje aj s alúziami na Andersenovu *Snehovú kráľovnú*; sú tu konotácie medzi Andersenovou Gerdou a Hevierovou Zarazou, ktoré tvorí záchranná misia v mene lásky, ale aj konotácie medzi kráľovstvom Andersenovej vladárky a Hevierovou firmou na výrobu ľadu, rozvinuté v kontexte s Krištofovým otcom ako jej zamestnancom. Vo finále sa aj v tejto línii aktualizuje zápas dobra a zla: ukáže sa, že firma vyrába ľad z ľudskej zloby, hádok, nenávisti – a týmto ľadom zmrazuje a likviduje pozitívne ľudské city – lásku, priateľstvo, starostlivosť o iných. S postavou protagonistu Krištofa sa napokon spája aj rozprávka *Statočný cínový vojačik*: tak ako on,

aj Krištof má zdravú len jednu nohu (po úraze pri hokeji), neváha však pomáhať, keď sa niekto ocitne v problémoch.

V kooperatívnom prepojení troch tematických línií (Zaraza a jej kmeň, ktorý prišiel z cudziny; Krištof a jeho životné peripetie; firma na výrobu ľadu) nadobúda motív migrantov špecifické funkcie: sú reprezentantmi prirodzenosti, autentickej ľudskosti, pevných tradičných hodnôt. Tento rozmer dotvára postava vnútorného migranta, tuláka Andersa – symbolu toho, čo signalizuje názov prózy. „Svet zachránia rozprávky“ je šifra, ktorú rozlúštíme konfrontáciou životného štýlu osnovaného na známom frommovskom princípe „byť“ (ktorý reprezentuje životný štýl cudzincov zo Zarazinho kmeňa a slobodného tuláka Andersa) a životného štýlu osnovaného na princípe „mať“, vlastniť (ktorý je „naštepový“ rodičom Krištofa a vo vypreparovanej podobe ho reprezentujú vedúce osobnosti firmy, teda Snow Lady a Eminent). Spojenie Krištofovho (civilizovaného) sveta so Zarazným (prirodzeným, prírodným) avizuje možnosť záchranu autentickej ľudskosti a „bytia“ prostredníctvom návratu k etickým hodnotám rozprávky a prirodzeným hodnotám života. Tomuto výkladu nahráva aj Andersova strata pamäti a identity, ktorá sa stáva znakom straty kontaktu civilizovaného života s rozprávkovou vierou v etický model sveta. Migranti Anders a Zaraza tak symbolizujú potrebu oslobodiť sa od záťaže chamtivosti a bezcitnosti. Krištof musí prekonať rovnakú cestu „zakliatia“ a vyslobodenia z okruženia falošných hodnôt ako Kay v Andersenovej rozprávke. A tak ako v rozprávkach, aj v tomto príbehu napokon odklíadlom je ľudský cit. V tom zmysle možno chápať

formulu „Svet zachránia rozprávky“ ako kryptogram faktu, že svet chladu a ľudskej ľahostajnosti môže zmeniť (zachrániť) len návrat k prapodstate ľudskosti (dobru, obetavosti a láske) ako k (rozprávko) víťazným veličinám. Do takto vypracovaného posolstva umeleckej výpovede zapadá motív migrantov ako nositeľov a oživovateľov toho, čo európska civilizácia prekryla nánosmi hlušiny. Proces hľadania cesty k stratenej pravde života je umocnený členením príbehu veršovanými komentármi (vo funkcii prológu a anticipácie uzlových bodov sujetového konfliktu), čo vytvára latentný dojem, akoby celý príbeh o viere v rozprávkové víťazstvo lásky nad zlom a nenávisťou spieval dávny potulný spevák.

2.2. Migrácia v symbolike animovanej rozprávky

310

Próza Daniela Pennaca *Vlčie oko* (2015) je komorným rozprávaním s dvomi protagonistami, dômyselne komponovaným do štyroch častí. Prvá a štvrtá časť majú charakter prológu a epilógu, rámcujúcich vlastné rozprávanie. Dve stredné časti vypovedajú o osude dvoch protagonistov – pútnikov, ktorí sa proti svojej vôli ocitli z kanadskej Aljašky (vlk) a z Afriky (chlapec) v priestore bližšie neurčenej európskej zoologickej záhrady (pozri aj Panáková, 2017). Dominantnú rolu v sujete a pre posolstvo príbehu hrá oko; v prvom pláne ho môžeme interpretovať v zmysle tradičného symbolu „okna do duše“. Tento symbol má však aj hlbší zmysel.

Próza je príbehom o jednookom vlkovi, ktorý v zápase s ľuďmi prišiel o to druhé; na svet sa teda pozerá len tým, ktoré mu zostalo, s presvedčením, že

na to, čo okolo seba vidí, „*jedno oko bohato stačí*“ (s. 78). Podstatnú časť života prežil totiž (väčšinou osamote) nezmyselným pohybom sem a tam v kľetke zoologickej záhrady, do ktorej ho predali. Tam sa naučil ľudí ignorovať. Jeho spôsob osamelosti naruší jedného dňa chlapec, ktorý sa deň čo deň postaví pred kľetku a bez slova sa naňho pozerá. Keď sa vlk jedného dňa postaví oproti chlapcovi a oči sa im stretnú, chlapec si v zdravom vlčom oku prečíta jeho príbeh. Dokáže to však až potom, keď sa stane jeho rovnocenným, teda jednookým partnerom v komunikácii – keď zavrie jedno oko. Dorozumenie chlapca a vlka je však motivované aj skutočnosťou, že obidvaja sú migranti. Vlk proti svojej vôli, chlapec dobrovoľne – v dôsledku hľadania lepšieho života. Ich príbehy sa prekrížia a vytvoria imaginatívny obraz javu migrácie a jej príčin, ale aj konfrontáciu vnútornej osamelosti a vykorenenosti migranta na jednej strane s azylom, ktorý migrácia priniesla, na strane druhej.

Príbeh vlka je príbehom o pretrhnutom rodinnom pute a túžbe po slobode, ale rovnako je aj metaforou jednej z príčin migrácie ľudí: chamtivosti a krutosti človeka a jeho zvrátenej potreby byť „*zberateľom*“ (s. 27) – teda za akúkoľvek cenu vlastniť to, čo je najkrajšie a najzvláštnejšie. Následne si aj vlk prečíta v oku chlapca príbeh o tragédii malého človeka v obklúčení ľudskej agresie, vinou ktorej zostane na svete odkázaný na cudzích; ani v najťažších podmienkach nestratí však sám seba ani ako fyzického človeka, ani ako charakter, a napokon natrafí na dobrých ľudí, ktorí sa ho ujmu. Meno Afrika, ktoré mu dajú pre jeho pôvod a rozprávačské umenie, sa stáva symbolom utrpenia a bezmocnosti tohto kontinentu – aj ako mohutného zdroja migrantov. Symbolický

význam má v kontexte príbehu aj akt chlapcovho zatvoreného oka, ktorý možno vnímať vo vzťahu k vlkovi ako akt pokánia človeka za chamtivosť a krutosť ľudského rodu. Do obrazu dvoch vnútorne zranených bytostí, chlapca a vlka, ktorých bezslovný dialóg prebehol „z oka do oka“, vstupuje v závere prvok imaginácie: chlapcovo zatvorené oko, ktoré nedokáže vyličiť žiadny lekár, sa otvorí hneď po tom, ako sa otvorí vlkovo choré oko, kedysi zranené ľuďmi. Symbol oka možno teda vnímať aj ako akt zmierenia, vyrovnania sa s minulosťou a odpustenia ľudstvu cez chlapca, ktorý sa rovnako cíti byť cudzincom vo svete, v ktorom mu prichodí žiť.

Téma migrácie má v tejto próze svoj dvojobraz: na jednej strane vynútená – jej symbolom je vlk a v tejto línii môže odkazovať na obchod s ľuďmi; na druhej strane dobrovoľná, reprezentovaná postavou chlapca a jeho pestúnov alebo domorodým lekárom, a táto línia svojou tematickou bázou korešponduje s dnešnou aktuálnou situáciou. Próza sa tak stáva ukážkou aktualizčných možností príbehu, ktorý pôvodne smeroval azda skôr k zdôrazneniu nevyhnutnosti obnoviť harmóniu medzi človekom a prírodou, voľbou typu protagonistu z ľudského sveta sa však poslanstvo príbehu približuje poslanstvu D. Heviera o obrodzujúcej sile autentického bytia.

Príbeh Angely Nanettiovej *Priatelja dažďa* (2009) nenápadne približuje detskému čitateľovi problém ekologickej migrácie. Dlhotrvajúce sucho spôsobí vysychanie rybníka, a tak sa žabie osadenstvo vyberie na strastiplnú cestu za miestom, kde by bolo možné naklásať vajíčka a zachovať tak žabí rod. Počas cesty mnohí z putujúcich klesajú na duchu, mnohým

bytostiam preukážu putujúci pomoc, od mnohých sa dostane pomoci im, mnohí členovia rodu zahynú. Zápas so zlom, ktoré ich stretáva v rozličných podobách (sova, jedovaté ropuchy), sa strieda s nezištnou pomocou, až napokon, výrazne zdecimovaní, konečne dorazia do vytúženého cieľa – k jazeru s vodopádom.

Stretnutia s jednotlivými animálnymi tvormi odkrývajú okrem iného viaceré dôvody migrácie: k ekologickým sa pridružuje násilie – ohrozenie života predátormi (užovka a ropuší národ Ro); spôsob, akým sa ropuší národ Ro zbaví užovky (povolá proti nej dve jedovaté ropuchy), pripomína ľudskú societu v situácii, keď do domáceho konfliktu zasiahne niekto zvonku a v konečnom dôsledku si napokon ako víťaz zotročí všetkých. Naznačené je však aj váhanie, „politika“ menšieho zla: „... *mnohí mali väčší strach z hladu ako z toho, že sa stanú potravou dlhej užovky*“ (Nanetti, 2009, s. 52). Kontakty s novými bytosťami v priebehu putovania symbolizujú princíp solidarity. V existenciálnych situáciách sa preveria charaktery tých, ktorí sú silní, ktorí bojujú, slabých, ktorí rezignujú, ukážu sa prirodzení vodcovia. Stvárnený je mocný pocit spolupatričnosti (postavy sa za každú cenu usilujú nájsť druhov, ktorí sa pri nejakej pohrome stratili). Túto vzájomnú súdržnosť zdôrazňuje radosť, ktorá sprevádza každé opätovné šťastné stretnutie. Na motíve migrovania odkryla autorka aj to, ako vo chvíľach najvyššieho nebezpečenstva dokážeme zmobilizovať netušené sily a schopnosti.

Nanettiovej príbeh nie je prvoplánovým obrazom migrácie a migrantov; táto problematika je zakódovaná v symbolickom pláne animovanej rozprávky. Nenápadne pomáha detskému čitateľovi pochopiť silu človeka pri ochrane svojho potomstva a rodu

v ohrození, podstatu a cenu priateľstva, obetavosť a cenu obetí na ceste za cieľom. Ilúziu cieľa cesty migrantov ako zaslúbenej zeme autorka deťom nerozbíja; neprotirečí teda obligátnemu rozprávkovému uspokojivému koncu, po ktorom dieťa ako čitateľ túži. Napriek tomu víťazstvo na konci príbehu nie je happy end; je to víťazstvo vykúpené obeťami, na ktoré sa nezabudne.

2.3. Migrácia v (mikro)poviedkovej alúzii

Prirodzené tendovanie Jany Bodnárovej k poetickej imaginativnosti, osnovanej na zmyslovo i emocionálne intenzívnom zažívaní reality a na snovo-fantazijnom ozvlášťovaní videnia, autorkina empatia voči problémom vnútorného človeka, záujem o jeho jedinečnosť, to všetko ju predurčilo na to, aby sa téma migrácie objavila aj v jej tvorbe pre deti.

314

Protagonistka jej knihy *Dita, 30 mušiek svetlušiek a iné príbehy* (2014) je typ senzitívnej postavy, ktorá sa (ako je to pre tvorbu autorky charakteristické) dokáže vzrušovať a tešiť z drobných postrehov, zážitkov a malých objavov a ktorá citlivo vníma aj iritujúce sociálne javy v spoločnosti, i keď im mnohokrát ešte nerozumie, len tuší ich komplikovanosť. Zdanlivo pokojná narácia len naznačuje zložité meandre ľudského osudu, vytvárajúc rozľahlý „netextový priestor“ (Rakús, 1993). V takejto podobe sa v poviedke *Príbeh s harmonikárom* objavuje motív migrácie – v rozprávaní o dievčatku Dite, ktorá „si v ich mestečku úplne náhodou našla jedného dňa nového kamaráta. Bol ním starý harmonikár, ktorý prišiel do ich mesta nevedno odkiaľ a po dlhšom čase zase odišiel – tiež nikto nevedel povedať kam“ (Bodnárová, 2014,

s. 9). Jedného dňa sa teda pri návrate zo školy pristaví pri mužovi vyhrávajúcom na harmonike a spievajúcom v neznámom, melodickom jazyku pieseň „*Oči čerňuje, oči strastnyje... Kak ľubl’u ja vas...*“ (Bodnárová, 2014, s. 9). Skupina výrastkov kope do harmonikového puzdra pred mužom a Dita sa postaví na jeho obranu. Banda výrastkov odíde a Dita mu položí do obalu džús, ktorý v škole nevypila. Od toho dňa sa pre ňu stáva každodenným rituálom pristaviť sa pri mužovi a položiť mu do puzdra džús. A on hral a spieval „*iba Dite*“ (Bodnárová, 2014, s. 11). Potom odišiel „*kamsi inde. Ale Dita bola presvedčená, že jeseň a zimu harmonikári prežívajú v krásnych, vykúrených sálach, kde hrajú ľuďom do tanca*“ (Bodnárová, 2014, s. 11).

Vcelku skromný dej načrtáva motív migrácie iba jemnou alúziou: len citovaný fragment piesne dáva tušiť, že môže ísť o človeka spoza východnej hranice, ktorý si prišiel do mesta v letných mesiacoch privyrobit’ pouličnou hrou. Aj jeho sociálna situácia je iba neurčito naznačená. Vzdialenosť od domova a túžbu po ňom signalizuje melanchólia citovanej piesne, ktorú cíti aj protagonistka. Bez explicitného signálu je sprítomnený fakt cudzoty (okrem jazyka piesne napr. tým, že sa objavil „*jedného dňa*“, odišiel „*nevedno kam*“) a celý čas, čo hrá, zostáva v podstate anonymný a akoby pomimo všetkého napriek tomu, že v úvode je posunutý do pozície „*kamaráta*“. Ambivalentný spoločenský postoj voči „*cudzemu*“ sa prejavuje v konfrontácii netolerantnosti na jednej strane (partia mladých ľudí) a akceptácie na druhej strane (ľudia, ktorí sa pristavujú, aby počúvali, ba si aj zatancovali pri jeho hudbe). Náznakovosť, s akou je motív migrácie zachytený, je plodom aplikácie detského aspektu, pohľadu detských očí, ktoré tento

fenomén ešte nedokážu vnímať v celej podstate, pretože to nedovoľuje rudimentárnosť životnej skúsenosti dieťaťa, ktoré sa s daným javom ešte nestretlo, ani úroveň jeho ontogenetickej zrelosti. J. Bodnárová však dokáže na malej ploche (mikro)poviedky ponúknuť prostredníctvom náznaku pomerne mnohorozmernú výpoveď o probléme existenčnej nevyhnutnosti človeka a roztvoriť jeho hĺbku; prienik do hĺbín problému je podmienený okrem iného aj úrovňou estetickéj citlivosti čitateľa.

2.4. Migrácia v obrazovo-textovom naratíve

Textová stránka obrazovo-textového naratívu má svoje špecifiká, pretože počíta s dotvorením celkovej výpovede obrazovou, ilustračnou zložkou. Stavbu tohto typu knihy charakterizuje určitá sériovosť a sekvenčnosť narácie, filmový strih, vysoká medzerovitosť narácie (ktorá však vo vydarených opusoch dokáže vytvárať rozľahlé netextové priestory) a pod. (Sipe, 1998). K takému typu príbehov patrí próza Mareka Vadasa (a ilustrátorky Daniely Olejníkovej) *Útek* (2016), ktorá sa zdá byť priamou reakciou na súčasné migračné pohyby vo svete. Nahráva tomu lokalizácia príbehu na africký kontinent, hoci tá nie je textovo explicitná, ide skôr o sporadické narážky na životnú filozofiu, životný štýl a mentalitu Afričanov v texte, ale potvrdzujú ju najmä africké reálie v ilustračnom sprievode (flóra, fauna, fragmenty kultúrnych faktov a pod.). M. Vadas tento kontinent dôverne pozná, jeho geokultúrne a mentálne dimenzie viackrát literárne spracoval a svoje poznanie inkorporoval aj dopredmetného príbehu. Ten však možno vnímať ako všeobecnejšie platnú výpoveď

o situácii človeka vo svete násilia, chamtivej nenásytosti a bezcitnosti, spôsobujúcich rozpad životných istôt.

V prvom, povrchovom pláne textu je útek fyzickým presúvaním sa chlapca v priestore pod tlakom existenciálneho ohrozenia. Beh sa stáva prostriedkom hľadania azylu pred násilím (obrovské postavy, rev motorov, salvy výstrelov, oheň), nepriateľským odmietaním („*všade bolo ticho a ľudia na nás zachmúrene zazerali*“ (s. 9)), nenásytnou chamtivosťou (ľudia s množstvom rúk, ktorými sa navzájom okrádajú), byrokratickou svojvôľou (ľudia si „*vytvorili vlastné pravidlá, ktoré sa nedajú pochopiť a za ich porušenie každému hrozia prísne tresty*“ (s. 14); „*Keď som niekoho zastavil, hneď chcel vedieť, kde mám potvrdenia, overené kópie povolení, dobrozdania, pozvania a čo ja viem čo ešte*“ (s. 28).), chaosom spôsobeným ničením („*Odvážil som sa obzrieť, ale v údolí som videl iba dym. Nešťastie dorazilo do mesta*“ (s. 19).), alibistickým odmietaním („*Každý mal strach pred cudzími ľuďmi aj susedmi a aj pred samým sebou. [...] Chceli mať od každého pokoj*“ (s. 23).), ignorovaním („*Každý si hľadel len na svoje veci a nič iné si nevšímal. [...] Ani jeden z nich nemal uši*“ (s. 34).). Groteskným obrazom xenofóbie je sekvencia *V meste plnom nepriateľov*:

„Ľudia nosili na pleciach prevesené zbrane – rôzne pušky, luky, meče a podobne. Nepočuli sme jediný výstrel a okrem mňa s Alanom tam nebol žiaden cudzinec, ale všetci boli v strehu. Akoby čakali, že sa odrazu z mestského rozhlasu ozve povel. Ani

deti sa nehrali guľičky ani nič iné, iba oproti sebe strnulo sedeli a mierili na seba gumipuškami.“

(Vadas, 2016, s. 24)

Autor sa nevyhýba ani správe o tom, že s migráciou a jej príčinami súvisí aj smrť:

„Ďalšia osada, na ktorú sme natrafili, už bola v troskách. [...] Ulicou sa potuloval len jeden chlapec, ktorý nám tvrdil, že už je po smrti. Ostatní z okolitých domov odišli alebo sú už v nebi, ale jemu sa ešte nechcelo ísť a povedal im, že ich dohoní neskôr. [...] Vyzeral podobne ako normálni chlapci, ale bol o poznanie bledší a v piesku za sebou nezanechával stopy.“

(Vadas, 2016, s. 36)

Jednotlivé destinácie, v ktorých sa chlapec zastaví, zobrazujú rozpad (pozitívnych) hodnôt uznávaných v pôvodnom spoločenstve (žičlivosť, tolerantnosť, súcit, miernosť, vzájomná dôvera, pomoc a úcta, radosť a pod.), od ktorých sa civilizácia vzd'ala uje čoraz viac. Najvyššou hodnotou, prítomnou v príbehu až do konca, je emočný rozmer domova (pozri Dziak, 2017), symbolizovaný otcom, o ktorého chlapec cestou príde, a psom. Beh v týchto súvislosti vôbec nie je náhodný: ako prirodzený spôsob presunu pôvodného obyvateľstva vyjadruje intenzitu ohrozenia; tým, že posúva protagonistu čoraz ďalej od jeho domova, symbolizuje však aj nevyhnutnosť zániku pôvodného spôsobu života migrantov. Tragédiu ich vykorenenia zviditeľňuje a priamy odkaz na migráciu ponúka obraz stanového tábora, do ktorého chlapec napokon dorazí.

M. Vadas ponúka teda detskému čitateľovi pomerne komplexný obraz fenoménu migrácie

(v tomto prípade azda skôr utečenectva). Akú funkciu v danom kontexte potom hrá to, že protagonistom a rozprávačom je dieťa, ktoré len čiastočne rozumie odlúdeným prejavom spoločnosti, s akými je postupne konfrontované? Voľba dieťaťa ako protagonistu a rozprávača vrátane prítomnosti psa nenarúša seba uspokojujúce interpretovanie vlastnej rýchlosti (ako spoľahlivého prostriedku záchrany) a svojím naivným príznakom zasúva fakt existenciálneho ohrozenia hrdinu hlbšie do podtextu. Nedá sa teda vylúčiť, že dieťa si knihu prečíta ako príbeh o úteku a utekaní, ktorý má v sebe (vd'aka africkému priestoru, neurčitosti príčiny, pre ktorú sa musí utekať, použitým nadprirodzeným prvkom) dávku exotiky a dobrodružnosti. Tón melanchólie, podtextovo sprevádzajúci obraz chlapca, unikajúceho pred stále novým nebezpečenstvom či odmietaním, vyúsťuje napokon do zániku. Smrť je stvárnená náznakovo, ale čitateľne, napr. prostredníctvom duchov, chlapcovho záverečného, najrýchlejšieho behu, vertikálneho stúpania, stretnutia s otcom na vysnívanom mieste. Aj detský čitateľ bezpochyby cíti tristnosť tohto finále, ale autor mu necháva možnosť neprijať tragiku a stotožniť sa s pozitívnym, prvoplánovým záverom: s nájdením „zasľúbenej“ krajiny a rodiny. Jednoduchosť, opakovateľnosť sekvencií sujetu a kompozičná aditívnosť vedie k zdanlivej stereotypnosti, ktorá je však v tomto type publikácií častá a tu ju možno považovať za zámer ritualizujúci motív behu a intenzifikujúci jeho funkciu v sujete. Tomu zodpovedá priama narácia detského narátora, ktorá kladie vedľa seba až stroho formulované výpovede, sporadická, funkčne využitá naivita detského pohľadu a fantazijno-imaginatívny

rozmer viacerých sekvencií. Motívy, kompozícia a naratívne postupy vytvárajú priestor pre netextové vyjadrenie bezvýchodiskovosti situácie migrujúceho hrdinu.

Priamočiarejšiu, deskriptívnejšiu a aj otvorene optimistickejšiu výpoveď o migrácii ponúka v podobe obrazovo-textového naratívu Miroslava Grajciarová (a ilustrátor Radoslav Repický) v knihe *Deti kapitána MiGranta* (2018). Priamočiarosť výpovede však v tomto prípade nedokázala prekryť ani voľba animálnych postáv a viac-menej len formálna je narážka na román J. Verna *Deti kapitána Granta* v titule príbehu. Príbuzenstvo medzi oboma dielami vytvára v podstate len motív morského putovania.

Venovanie („*Benjamínovi a všetkým deťom, ktoré ako on musia žiť ďaleko od miesta, kde sa narodili*“) explicitne pomenúva životnú situáciu postáv (vzdialenosť od domova), ale ich životný problém (vzdialenosť od rodiny, úzkosť, pocity stratenosti a bezradnosti) je zvnútornený menej presvedčivo; napriek priamemu rozprávačovi má narácia pomerne referujúcu formu. Celá anabáza putovania má popisno-dobrodružný charakter, chýba jej intenzívnejší psychologicko-emočný rozmer.

Protagonistami sú traja súrodenci-slony. Východiskovú situáciu tvorí náčrt pokojného a blahobytného života v Afrike: dostatok obživy, zábava a hry, láska rodiny. Do tejto krátkej idyly vpadne agresia „*padajúcich hviezd*“ a spôsobí chaos. Zničená krajina už neposkytuje obživu, a tak sa dospelé osadenstvo rozhodne poslať tri deti „*do krajiny za morom, kde nikdy nebudeme hladné, kde horiace hviezdy nepadajú na zem*“. Prostredníctvom troch sloních

súrodencov autorka vyrozpráva celú anabázu migranta: dlhú strastiplnú cestu, únavu, zlodejov, ktorí okrádajú putujúcich, úzkosť a túžbu po blízkych, špinu a hlad, výkupné prevádzacom, nebezpečenstvá plavby, predstavy o „zasľúbenej zemi“ a sklamania z internovania v utečeneckých táboroch, odmietavý postoj domáceho obyvateľstva. Autorka zaznamenáva aj stretnutie dvoch odlišných jazykov a kultúr, v rámci ktorého si trojica najprv naďalej „trúbi po svojom“, potom však do toho vstupuje nevyhnutnosť akceptovať podmienky jestvovania v novom domove: *„Chceli sme ostať za každú cenu, a tak sme sa naučili rozprávať tak, aby nám ľudia rozumeli a aby sme my rozumeli im. Už nekričali, že u nich už pre nás nie je miesto!“* Pointa príbehu („*Všetci traja sme šťastní a spokojní v našom novom domove.*“) je teda postavená na zdôraznení potreby interkultúrneho dialógu.

Príbeh M. Grajciarovej je obsahovo komplexným obrazom vonkajšej migrácie, krok za krokom tematizuje cestu migrantov až po ich akceptovanie v novom domove. Postavy slonov sú však príliš čitateľnými maskami ľudského sveta, čo v konečnom dôsledku nedovolí textu vytvárať si priestory nevypovedaného (nedourčeného) ako zdroja estetického účinku diela.

Záver

Ako sa ukázalo, s otázkou migrácie sa v súčasnej próze pre deti a mládež spája tematizovanie rozličných páčivých problémov dneška, okrem iného chudoby, násilia, sociálneho vylúčenia v dôsledku bezdomovectva či v dôsledku fyzického alebo mentálneho hendikepu postavy. Spolu s literárnym hrdinom má detský čitateľ možnosť prežiť príčiny,

ktoré vyhánajú ľudí z ich domovov, a nástrahy, ktoré musia prekonávať, pocity ohrozenia života, osamelosti a vykorenenosti, ale aj silu človeka v existenciálnej situácii. Téma migrácie sa stáva prostriedkom na umelecké vyslovenie protestu proti xenofóbii, priestorom na komunikovanie o dobre a zle v človeku, na uvažovanie o postoji k tomu, čo je odlišné. Literárna výpoveď o probléme migrácie sa v kontexte literatúry pre deti často spája s fenoménom neskutočna, v tom zmysle býva formovaná prostredníctvom rozprávkového modulovaného príbehu, často so spoluúčasťou (alebo s výhradnou účasťou) animálneho sveta. Rozprávkovosť, fantazijnosť, dobrodružnosť či antropomorfizácia zvyšujú zážitkovosť témy a zjemňujú hrany problému. Problém tak síce zostáva citlivým a intenzívne pôsobiacim obrazom, ale už bez neprimerane frustrujúceho tlaku, aký by mohlo na čitateľa vyvíjať jeho priame osadenie do výlučne realisticky kreovaného sveta. Inými slovami: tragické tóny migrácie a zložitost' tohto javu sú prekryté (nie však neutralizované) vďaka „horizontizácii naračnej perspektívy“ (Stanzel 1988, s.140), teda dobre odhadnutému limitovaniu vedomostného a skúsenostného obzoru rozprávača (resp. aj adresáta). Vďaka tejto perspektíve sa vytvára viac či menej široký netextový priestor významovej „nedourčenosti“, pracujúci s náznakmi a narážkami, do ktorého detský čitateľ prenikne tak hlboko, ako mu to dovolí jeho estetická skúsenosť a citlivosť. Z aspektu netextovosti môže byť stavba výpovede plochejšia, priamočiarejšia (napr. M. Grajciarová), a to napriek voľbe animovanej rozprávky a antropomorfizmu; alebo naopak, aj napriek obsahovej a rozsahovej subtilnosti textu vie

byť stavba výpovede členitá a šifrovaná (napr. J. Bodnárová), pričom si tvorba textu vystačí s rekvizitami realistickej prózy. V takýchto prípadoch (blíži sa k tomu aj M. Vadas) sa na estetickú pôsobivosť textu podieľa to, čo T. Todorov (2010, s. 39) pomenoval slovom „podivuhodno“ a definoval ho ako „vysvetlené nadprirodzeno“: udalosti síce dokážeme vysvetliť racionálne, ale výsledný celok aj tak zostane zvláštne imaginatívny. To, čo vybrané texty tematizujúce problematiku migrácie spája, je okrem akcentovania emočnej sily domova upozornenie na potrebu obrodzenia súčasnej civilizácie návratom k základným, prirodzeným hodnotám humanity.

Literatúra

- BARGEROVÁ, Z. 2016. *Migrácia ako spoločenský fenomén : historické, sociálne a právne aspekty*. Dostupné na: <https://www.multikulti.sk/clanky/migracia-ako-spolocensky-fenomen-historicke-socialne-a-pravne-aspekty>
- BODNÁROVÁ, J. 2012. Psy. In *Trinášť*. Bratislava : Perfekt, 2012. 104 s. ISBN 978-80-8046-581-0, s. 21 – 26.
- BODNÁROVÁ, J. 2014. Príbeh s harmonikárom. In *Dita, 30 mušiek svetlušiek a iné príbehy*. Bratislava : Perfekt, 2014. 49 s. ISBN 978-80-8046-663-3, s. 9 – 11.
- BŘEZINOVÁ, I. 2017. *Krič potichu, braček*. Bratislava : Perfekt, 2017. 205 s. ISBN 978-80-8046-871-2.

- DZIAK, D. 2017. Marek Vadas: Útek. In *Bibiana, revue o umení pre deti a mládež*. ISSN 1335-7263, 2017, roč. XXIV, č. 1, s. 65 – 66.
- FROMM, E. 2014. *Mít, nebo být?* Praha : Aurora, 2014. 242 s. ISBN 978-80-7299-106-8.
- GRAJCIAROVÁ, M. 2018. *Slony kapitána MiGranta*. Il. Radoslav Repický. Prešov : Dva v jednom, o. z., 2018. Nestránkovaná. ISBN 978-80-973215-1-2.
- HEVIER, D. 2014. *Svet zachránia rozprávky*. Bratislava : Trio Publishing, 2014. 102 s. ISBN 978-80-8170-011-8.
- HEVIER, D. 2010. *Xaver s nohami do X*. Bratislava : Perfekt, 2010. 62 s. ISBN 978-80-8046-491-2.
- NANETTIOVÁ, A. 2009. *Priatel'ia dažďa*. Martin : Matica slovenská, 2009. 98 s. ISBN 978-80-8128-054-2.
- 324 PANÁKOVÁ, B. 2017. Byť v obraze. In *Bibiana, revue o umení pre deti a mládež*. ISSN 1335-7263, 2017, roč. XXIV, č. 4, s. 27 – 35.
- PENNAC, D. 2015. *Vlčie oko*. Bratislava : NM Code & Asociácia Corpus, 2016. 79 s. ISBN 978-80-89484-06-5.
- RAKÚS, S. 1993. *Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou*. Levoča : Modrý Peter, 1995. 119 s. ISBN 80-85515-06-7.
- REVAJOVÁ, T. 2012. *Johanka v Zapadáčiku*. Bratislava : Slovart, 2012. 130 s. ISBN 978-80-556-0310-0.
- SIPE, L. R. 2002. Picturebooks as Aesthetic Objects. In *Literacy Teaching and Learning*. 2002, Volume 6, Number 1, s. 23 – 42.

Dostupné na:

https://www.readingrecovery.org/wp-content/uploads/2017/03/LTL_6.1-Sipe.pdf

STANZEL, F. K. 1988. *Teorie vyprávění*. Praha : Odeon, 1988. 321 s.

ŠTEFANČÍK, R. 2010. Ekonomické a sociálne príčiny medzinárodnej migrácie v teoretickej reflexii. In *Slovenská politologická revue*. ISSN 1335-9096, 2010, roč. X., č. 4, s. 51 – 72.

TODOROV, T. 2010. *Úvod do fantastické literatury*. Praha : Univerzita Karlova-Karolinum, 2010. 166 s. ISBN 978-80-246-1676-6.

VADAS, M. 2016. *Útek*. Il. Daniela Olejníková. Bratislava : BRAK, 2016. 45 s. ISBN 978-80-972028-5-9.

Kľúčové slová

próza pre deti a mládež; migrácia vnútorná a vonkajšia; tematizácia migrácie; funkčné aspekty témy; žánrové aspekty témy; hodnotové aspekty témy

Keywords

prose for children and youth; internal and external migration; issue of migration; functional aspects of the issue; genre aspects of the issue; axiological aspects of the issue

Summary

The text is based on a brief definition of conceptual essence of migration and the indication of the presence of this issue in Slovak prose for children and youth in the 20th century. Emphasis of our interpretation is put on searching for genre, axiological and functional modifications in thematisation of this phenomenon in the recent decade in original and translated literary creations for children and youth in Slovakia. In the first part of the scientific paper thematisation of internal emigration is interpreted in the proeses by J. Bodnárová, I. Březinová and T. Revajová. In the second, more extensive part, models of representation of external migration are interpreted in the proeses by D. Hevier, D. Pennac, A. Nanettiová, J. Bodnárová, M. Vadas and M. Grajciarová. In the conclusion genre, functional and value particularities of this issue, depicted in current Slovak prose for children and youth, are formed.

Radoslav Rusňák

Podoby „prekračovania hraníc“ v literatúre pre deti a mládež¹

Úvod

V procese dospievania vytvárajú dospelí pre deti a mládež mnoho zrkadiel, v ktorých odraze sa deti a mládež následne vidia. Medzi tieto zrkadlá určite patrí televízia, časopisy, hračky, bábiky, ale aj knihy. Práve literatúra pre deti a mládež je jednou z najprirodzenejších vecí, prostredníctvom ktorej sa dieťa a mladý človek učí nielen čítať a písať, ale neskôr aj myslieť, diskutovať, analyzovať a hodnotiť tie veci, ktoré robia ľudí jedinečnými a unikátnymi, odhliadnuc od ich etnicity, rasy, veku, orientácie či fyzického výtvaru.

V tomto kontexte je jednou z nových tém, ktoré sa do čítania pre deti a mládež v posledných rokoch dostali, aj téma migrácie. Ide o tému, ktorá sa v umeleckom svete literatúry pretavila do rôznych motivických podôb – tak vonkajších (umelecky stvárňujúcich napr. civilizačné pohyby naprieč kontinentmi, ktoré v súčasnosti traumatizujú európske spoločensťvo), ako aj vnútorných (opierajúcich sa o individuálne či kolektívne „prekročenie hraníc“

¹ Príspevok je čiastkovým výstupom grantového projektu APVV-15-0071 *Človek s hendikepom v literatúre pre deti a mládež* a grantového projektu KEGA 011PU-4/2018 *Umelecké stváranie straty, smrti a bolesti v literatúre pre deti a mládež*.

osobných či osobnostných, spojených napr. aj s tzv. „coming-outom“²).

Vadasova literárna „road movie“

Dielo slovenského autora Mareka Vadasa *Útek* sa zaraďuje do intencionálnej tvorby pre detského adresáta a v súbore autorovej literárnej tvorby ide o druhé dielo určené deťom (prvým boli *Rozprávky z čiernej Afriky* (2004)).

Fabula Vadasovho príbehu sa rozvíja okolo malého chlapca, polosiroty bez mena a nejasného veku, ktorý je prinútený spolu so svojím otcom a zázračným psom Alanom (schopným hovoriť ľudskou rečou) prijať osud utečenca. Ešte skôr, ako sa nedobrovoľne so svojím otcom a psom vydá na cestu, nadobudne vďaka nepríjemnej detskej skúsenosti (uhryznutie neznámym psom) a následnej otcovskej rady (dieťa musí vedieť utekať) schopnosť rýchlo behať, ktorú si vycibří každodenným tréningom. Iniciáciou odchodu z domova je čudná choroba, ktorá postihne niektorých ľudí. Pod chorobou sa skrýva ľudská pažravosť a nenásytnosť, ktorá začne ničiť všetko navôkol a donúti chlapca s otcom a psom Alanom opustiť čo najrýchlejšie ich domov.

V putovaní malého chlapca za hľadaním nového domova či útočiska sa pred čitateľom začne rozvíjať knižná verzia alegorickej „road movie“, počas ktorej chlapec postupne navštívi rôzne imaginatívne miesta,

² Ako „coming-out“ sa zvykne označovať proces, počas ktorého človek spoznáva a napokon akceptuje svoju menšinovú sexuálnu orientáciu. Vnútorňý coming-out predstavuje prijatie seba samého so svojou orientáciou; vonkajší coming-out zas priznanie sa blízkym osobám, resp. verejnosti so svojou menšinovou sexuálnou orientáciou.

mestá a krajiny, v inotaji zosobňujúce vlastnosti súčasného človeka. Toho človeka, ktorý sa alibisticky zabarikádoval vo svojich predsudkoch voči utečencom. V tomto smere sú krajiny navštívené hlavným hrdinom v intertextuálnom kontexte alúziou na Exupéryho planétky, ktoré navštívi postava Malého princa – aj tie totiž v autorskej filozofii francúzskeho autora metonymicky reprezentujú zhubné vlastnosti človeka, uzavretého vo svojich závislostiach. V prípade Vadasovho hrdinu sa vlastnosti súčasného konzumného človeka transformujú do obrazu chorobnej pažravosti (alúzia na vykorisťovanie krajín tretieho sveta západnými euro-americkými spoločnosťami) či Nemej dediny (cielená strata ochoty komunikovať s druhým človekom), Mesta tanca (jediného pozitívneho mesta, ktoré je však napadnuté vojakmi), Mesta s ľuďmi s množstvom rúk (hrabivosť a nenásytnosť súčasného sveta), Mesta výhovoriek (vyhýbavosť a skrývanie sa za tzv. vyššie princípy), Mesta plného nepriateľov (apriórny a paranoidný strach pred všetkým cudzím vrcholiaci v otvorenej agresii voči všetkému a všetkým), Kráľovstva veľkej pečiatky (byrokratická mašinéria glorifikujúca posadnutosť po úradných potvrdeniach) či Krajiny, kde sa nikoho nič netýka (nevšímavosť a ľahostajnosť ako najhoršia forma odmietnutia človeka). Poslednou zastávkou chlapca, ktorému sa v priebehu putovania nešťastne stratil otec – čím sa hľadanie nového domova transformuje na hľadanie otca –, je stanový tábor.

Cez aktualizovanie témy migrácie v umeleckom priestore sa literárny diskurz rozširuje nielen o príležitosť identifikovať sa s pocitmi a životnou skúsenosťou utečenca a migranta, ktorý doteraz

v slovenskej literatúre pre deti úplne absentoval, ale vo vertikálnom rozmere ide o síce do inotajov zahalenú, ale pre diskurzívneho čitateľa identifikovateľnú ostrú spoločensko-politickú kritiku konzumného sveta západnej kultúry, ku ktorej sa Slovensko hlási. Ide teda nielen o pôsobivý a umelecky presvedčivý príbeh vystavaný na leitmotíve putovania a prekračovania hraníc, ale zároveň o znepokojujúcu správu o stave civilizácie, ako aj o sondu do myslenia a postojov európskeho súčasníka, apriórne odmietajúceho všetko cudzie.

Obraz utečenca je o to naliehavejší, že autor si zvolil nevinného a naivného detského hrdinu, dívajúceho sa na svet a komentujúceho okolnosti svojho putovania cez optiku dieťaťa. Detský hrdina po násilnom vykorenení zo svojho domova nanovo hľadá bezpečné miesto, kde by sa so svojimi najbližšími uchýlil. Jeho putovanie imaginatívnymi krajinami, zaľudnenými zvláštnymi obyvateľmi reprezentujúcimi všetky druhy ospravedlňovania si nevraživosti a nevšímavosti k potrebám druhého človeka, dáva (primárne) detskému čitateľovi príležitosť nazrieť do sveta ľudí, ktorí sú vplyvom nepriaznivých životných okolností odsúdení na zhovievavosť tých druhých, šťastnejších. Referenčný literárny hrdina vytvára pre reálneho detského čitateľa priestor na identifikáciu so sugestívnymi zážitkami, strachom i pocitmi polosiroty, ktorá musí v sprievode verného hovoriaceho psa a milujúceho otca utekať pred nebezpečenstvom, aby bola strastiplnosť jeho putovania napokon ešte znásobená stratou a hľadaním jediného rodiča. Útechu a vzpruhu hlavný hrdina (spolu s čitateľom) objaví najmä v uvedomení si neustálej blízkosti tých osôb, ktoré sú jeho srdcu najbližšie. Tie nemôže nikdy stratiť,

pretože vďaka vzájomnej láske budú vždy stáť po jeho boku.

Finále príbehu s migračným leitmotívom je interpretačne nejednoznačné. Chlapec po rôznych peripetiách napokon doputuje do stanového tábora, integrujúceho všetkých utečencov. V tábore však svojho otca nenájde. Napriek tomu dostane radu, aby v tábore zostal a na príchod otca počkal. Otvorený koniec príbehu je spojený s horúčkou, ktorá sa chlapca zmocní a pri ktorej sa v snovej ilúzii počas behu vznesie do výšav a uvidí celý svet a všetky kontinenty akoby z vesmíru. Následne v horúčkou vyvolanom sne stretáva aj svojho strateného otca, ktorý mu ukáže ich krásny nový domov so slovami, že ho nikdy neopustil, pretože patria k sebe. Finálnu scénu završuje celostránková ilustrácia stromu obsypaného plodmi, pod ktorým z ľavej strany stoja v objatí otec, chlapec a pes Alan, kým sprava vidieť v pozadí dom, pred ktorým žena (z kontextu zrejme alúzia na chlapcovu matku) kladie na stojaci stôl misku s jedlom. Kým dospelý čitateľ na základe textovo-ilustračných indícií je vo finále príbehu naklonený recipovať poslednú scénu ako sugestívne a katarzné zobrazenie motívu smrti, detský čitateľ má možnosť cez „pootvorené dvere“ odmietnuť tento koniec a prikloniť sa k pozitívnejšiemu vyústeniu utečeneckej odysey malého chlapca, otca a psa Alana.

V zaujímavej symbióze kooperujú s textom aj ilustrácie Daniely Olejníkovej, ktoré zvýrazňujú najmä imaginatívny a alegorický ráz Vadasovho diela. Napriek tomu, že nikde v texte sa neuvádza, o akú krajinu či svetadiel v prípade domova malého chlapca ide, ilustrátorka tento rozmer v ilustráciách svojsky dotvára a dokresľuje. Ilustráciám je vlastná dynamika,

exotické prostredie a architektúra typická skôr pre africké krajiny. Čo sa týka postáv v príbehu vrátane hlavného hrdinu ich oblečeniu je vlastná pestrosť farieb (kombinácia žltej, modrej a zelenej farby oblečenia chlapčenského hrdinu je napr. typická pre štátnu vlajku afrického Gabonu). Postavy sú navyše tmavej pleti, majú havraniu farbu vlasov s africky pôsobiacimi účesmi i zdobením tela a nemožno opomenúť ani výrazne červené zväčšené pery.

Vadasova kniha je intencionálnou detskou lektúrou, o čom vypovedá nielen priamy rozprávač, ale aj spôsob výpovede cez jednoduché a detsky strohé vety. Receptne prístupný je dieťaťu aj lineárny (hoci alegorický) príbeh, funkčne uplatňujúci pre malého čitateľa zrozumiteľné stereotypy v aditívne komponovaných obmenách rôznych navštívených krajín (porovnaj Dziak, 2017). V zhode s P. Karpinským (2016) však na záver môžeme vyjadriť určitú mieru pochybnosti o schopnosti dieťaťa plnohodnotne dešifrovať spoločenské, politické a sociálne inotaje, ktoré sú do príbehu štruktúrne zakomponované.

„Coming-out“ v podaní Benjamina Alire Sáenza

V súvislosti s motívom vnútorného prekročenia hranice nemožno v slovenskej prekladovej literatúre opomenúť dielo amerického autora B. A. Sáenza, ktoré sa považuje za jedno z najcitlivejších spracovaní tematiky homosexuálnych vzťahov v literatúre pre mládež. Autora k napísaniu sugestívneho príbehu inšpirovala vlastná autopsia, pretože sám je gej. Svoju orientáciu bol schopný navonok priznať až v päťdesiatich štyroch rokoch, pretože sa s ňou ťažko vyrovnával (bol sexuálne zneužívaný). Práve táto zraňujúca životná i osobná skúsenosť ho v literatúre

spojila s LGBTI tematikou, pretože mu umožňovala vyrovnávať sa s neprijemnými spomienkami z vlastného detstva (bližšie pozri Lišovská, 2016, s. 45 – 46).

Hlavná postava Sáenzovho diela *Aristoteles a Dante spoznávajú svet a tajomstvá vesmíru* je z prostredia americkej mládeže. Aristoteles Mendoza je mladým dospelujúcim Američanom mexického pôvodu, ktorý sa hanbí za svoje nezvyčajné meno. Používa preto prezývku Ari. Jeho dospievanie sprevádza vnútorná neistota a osamelosť, pretože si s rovesníkmi nerozumie. Do gangu odmieta vstúpiť a od šikanovania ho chráni len jeho agresivita a odvaha pobiť sa s hocikým. Ari nevyhľadáva spoločnosť a navyše ho trápia mnohé otázky. Rodičia mu nechcú prezradiť, prečo jeho brat skončil vo väzení, a rovnako komplikovaný vzťah má Ari aj s otcom, ktorý po návrate z vojny vo Vietname toho veľa nenarozpráva. Ari si k nemu nevie nájsť cestu, no kompenzuje mu to otvorený a úprimný vzťah s mamou, ktorá však rovnako nie je pripravená prelomiť rodinné mlčanie o jeho staršom bratovi.

Na druhej strane jediný Ariho priateľ, Dante Quintana, ktorého si jedného dňa náhodou nájde na kúpalisku, má v porovnaní s ním dokonalých rodičov. Keď sa obaja spoznajú, vznikne medzi nimi zvláštne puto, ktoré im postupne pomáha odhaliť, akými ľuďmi by sa raz chceli stať. Obaja dospievajúci chlapci s mexickými koreňmi totiž hľadajú samých seba. Často sú zmätení a svetu nerozumejú. Sčasti sa hanbia za svoju etnickú podstatu, ako aj za to, čo kdesi hlboko vnútri cítia a nevedia si to priznať.

Na prvý pohľad sa zdá, že Ari ani Dante nemajú nič spoločné. Obaja sú však samotári a práve osamelosť

ich v jedného dňa na kúpalisku spojí. Chlapci začnú tráviť čas vo dvojici a postupne zistia, že ich priateľstvo je naozaj neobyčajné. Prelomovým zlomom v ich vzťahu sa stane udalosť, keď Ari altruisticky zachráni Danteho pred rútiacim sa autom, pričom sám skončí s vážnymi zraneniami v nemocnici. Napriek tomu, že sa zo zranení zotaví, nechce o tejto udalosti s Dantom ani s nikým iným hovoriť. Svoj čin nevníma ako hrdinstvo a ani ako výsledok niečoho silnejšieho v jeho vnútri. Interpretuje ho len ako automatickú bezmyšlienkovitú reakciu, ktorú by podľa neho urobil pre toho druhého každý.

Ďalším zlomovým momentom vo vzťahu dvoch chlapcov je ich vzájomné odlúčenie, súvisiace s pracovnou ponukou pre Danteho otca. Chlapci napriek odlúčeniu zostávajú v listovom kontakte. V Danteho korešpondencii sa cez opisy jeho prvých sexuálnych skúseností stále zreteľnejšie odhaľuje jeho opačná sexuálna orientácia a túžba byť opäť so svojim priateľom Arim. Po Danteho návrate sa utužuje aj vzájomné priateľstvo medzi rodičmi oboch chlapcov a postupne dozrieva aj vzťah Ariho s Dantom. Jeden z nich si už svoju sexuálnu odlišnosť od väčšiny uvedomuje (vnútorný „coming-out“ Danteho), kým druhý ju ešte stále odmieta prijať (Ari).

Príbeh vrcholí v demaskovaní rodinnej traumy v Ariho rodine (rodičia Arimu vysvetlia okolnosti zatknutia a uväznenia jeho brata) a rovnako sa stabilizuje vzťah Ariho s otcom, ktorý nájde silu rozpovedať synovi o traumatickom zážitku z vietnamskej vojny, ktorý jeho život natrvalo poznačil. Na povrch rovnako vyjde aj Danteho orientácia (vonkajší „coming-out“), ktorú jeho rodičia napokon s pochopením prijímú. Po tom, čo si svoju hlbšiu

náklonnosť k Dantemu naplno uvedomí a prestane potláčať aj Ari – a to na základe rodičovskej (!) intervencie –, finále príbehu sa završuje v bozkávaní sa chlapcov v neďalekej púšti.

Príbeh o genéze vzťahu dvoch pätnásťročných chlapcov, Ariho Mendozu a Danteho Quintanu, je na slovenskom preklade knižnom trhu pre deti a mládež nečakaným literárnym príspevkom, ktorým sa rozširuje aj spoločenský diskurz o problematike začlenenia LGBTI skupiny do väčšinovej populácie. Napriek tomu, že ide o umelecky presvedčivé literárne spracovanie na Slovensku stále kontroverznej tematiky, v príbehu nájdeme aj menej presvedčivé či nemotivované pasáže (napr. vekovo neprimerane zrelá komunikácia medzi oboma dozrievajúcimi chlapcami; rodinne nekonfliktné prijatie sexuálnej orientácie oboch protagonistov – ani jeden z rodičov oboch chlapcov sa k ich orientácii nestavia negatívne, skôr naopak), resp. klišéovité motívy (napr. trauma Ariho otca z vojny vo Vietname spojená so smrťou kamaráta; náhle rozhodnutie rodičov všetky tajomstvá prelomiť a rozpovedať synovi; výlety Ariho s Dantom na červenom pickupe do púšte).

Na druhej strane postupná rekonštrukcia Ariho vnútorného sveta, spojeného s intenzívnymi očakávaniami heterosexuálneho čitateľa, prináša textu významnú literárnu hodnotu. Heterosexuálny čitateľ sa od začiatku príbehu akoby „potkýnal“ o drobné indície, majúce vo vzťahu k rodovej identite postavy skôr tenzívny charakter (samotárstvo, ambivalentný vzťah k vlastnému telu, hlboké osobné rozhovory s novým kamarátom Dantom a pod.). Na jednej strane mainstreamový čitateľ odmieta prijať, že by bol Ari gej a prekročil tak „hranice“ heterosexuality so všetkými

dôsledkami, ktoré by to so sebou prinieslo; na druhej strane to však implicitne tuší. Toto napätie vnáša do textu zvláštne estetické potešenie a túžbu dozvedieť sa vyvrcholenie vzťahu dvoch mladíkov.

Záverečná scéna bozkávajúcich sa chlapcov v púšti má pre čitateľa monumentálny katarzný účinok, spojený s definitívnym „prekročením Rubikonu“ hlavným hrdinom. Finálna scéna totiž sníma neautentickú a ťaživú heterosexuálnu masku z tváre Aristotela Mendozu, čím sa v znakovom literárnom priestore završuje proces verejného „coming-outu“ dvojice hlavných postáv – Ariho s Dantom.

„Road movie“ a „coming-out“ u Johna Boyna

Meno Johna Boyna je na Slovensku známe najmä vďaka jeho svetoznámemu dielu s tematikou holokaustu *Chlapec v pásikavom pyžame* (knihy je známa aj svojou sfilmovanou podobou). Venovať sa však chceme inej knihe írskoho autora, ktorou v preklade vstúpil aj do slovenského literárneho kontextu a ktorá má čo povedať aj v súvislosti so sledovanou témou migrácie a prekračovania hraníc.

Knihy, o ktorej hovoríme, vyšla na Slovensku pod názvom *Úžasná cesta Barnabyho Brocketa okolo sveta*. Vo vzťahu k originálnemu titulu však ide o nečakane zavádzajúci a antagonistický preklad názvu diela. Doslovný preklad Boynovej knihy z anglického jazyka by totiž mal v skutočnosti znieť *Hrozná vec, ktorá sa udiala Barnabymu Brocketovi* (*The Terrible Thing That Happened to Barnaby Rooker*). Ako vidieť, slovenský editor Boynovho diela sa neodvážil prísť na trh prekladovej detskej knihy s negatívne ladeným titulom a rozhodol sa v titule aktualizovať skôr motív dobrodružstva a prísľubu nezvyčajných zážitkov. Tie

sú totiž pre potenciálnych kupcov knihy (dospelých) aspoň navonok určite menej kontroverzné a odstrašujúce.

Napriek tomu je *Úžasná cesta Barnabyho Brocketa okolo sveta* (nielen) v slovenskom kontexte veľmi zaujímavým literárnym manifestom (v žánri románu s rozprávkovými prvkami), vypovedajúcom o inakosti, zvláštnosti a „nenormálnosti“ človeka na pozadí konfrontácie s normálnym, konformným, tradičným a mainstreamovým.

Barnaby Brocket, hlavná postava príbehu, na ktorú sa viaže fantazijný typ hendikepu, sa narodil ako tretie dieťa manželom Alistairovi a Eleanor Brocketovcom. Brocketovci sa považovali za priveľmi normálnych, a preto odsudzovali každú abnormalitu. Nikdy nevytrčali z davu, žili si svoj úplne normálny život v malom normálnom domčeku na predmestí Sydney. Do tejto absolútne normálnej rodiny sa narodil malý Barnaby, ktorý napriek tomu, že bol normálnym zdravým bábätkom, predsa len bol niečím výnimočný: od narodenia sa nedokázal podriaďiť zákonu gravitácie – Barnaby sa vznášal.

Jeho rodičia ho pre jeho inakosť, ktorou sa odlišoval nielen od svojich dvoch starších súrodencov, ale aj od zvyšku rovesníckej populácie, nemali radi. Chceli byť čo najnormálnejší a nechceli v poradí tretím dieťaťom vyvolávať nepríjemné senzácie. Ako malý Barnaby rástol, bol by sa svojho vznášania kvôli rodičom i sebe veľmi rád vzdal, no v jeho silách nebolo možné zbaviť sa tohto stigmatizujúceho netradičného hendikepu.

Barnabyho nezvyčajné vznášanie sa pre rodinu „normálnych“ Brocketovcov stalo natoľko traumatizujúce, že sa jedného dňa rozhodli malého

chlapca zbaviť. Krkavčí čin vykonala napokon Barnabyho mama, ktorá ho zbavila pieskovej záťaže, držiacej ho pri zemi (ruksak naplnený pieskom prederavila nožnicami), a malý Barnaby sa tak začal nekontrolovateľne vznášať k oblakom. Tento inak recepcne veľmi ťaživý a traumatický moment príbehu (strategicky však zjemnený ilustráciami s prvkami ironického nadľahčenia) sa v živote hlavnej postavy stáva napokon iniciačným bodom jeho migrácie naprieč krajinami a svetadielmi, počas ktorej hľadá nielen cestu domov – k svojim rodičom a súrodencom, ale v rovine druhého plánu aj k sebe samému.

Hlavného hrdinu Barnabyho v oblakoch zachytia dve ženy, letiace v balóne do Južnej Ameriky – do Brazílie (v náznakoch, nečitateľných pre mladšieho čitateľa, je ich vzťah prezentovaný ako lesbický). Po pristátí a strávení jedného týždňa na kávovej plantáži mu kúpia letenku do Sydney a lístok na vlak, ktorý ho má zaviesť zo Sao Paula do Ria de Janeira, odkiaľ by mal odletieť domov. Lenže Barnaby vo vlaku zaspí na niekoľko dní a zobudí sa až v New Yorku. Tam mu ukradnú batoh so závažím a on opäť vzlietne. Zachráni ho Joshua, umývač okien, ktorý rád vyrába všelijaké sošky, o ktoré nikto nemá záujem. Vďaka Barnabyho dobroprajnej intervencii sa z Joshuu napokon stane uznávaný umelec.

Potom Barnabymu zakúpi letenku do Austrálie istý novinár. Súhrou okolností (pre nedostatok peňazí taxikár vysadí Barnabyho skôr než na letisku) sa Barnaby dostane na futbalový zápas, počas ktorého sa nešťastnou náhodou opäť vznesie. Zachráni ho istý zlý človek, Elias Hoseason, vlastníaci „cirкус“ s ľudskými obludami – v tzv. Obludáriu možno nájsť muža s veľkými fúzami, ktorý však nemá nos ani ústa;

šestnásťročného chlapca s plutvami, ktorý sa podobá na kríženca človeka a tučniaka; dievčenské siamské dvojčatá s dvomi hlavami; ženu hovoriacu odzadu dopredu; Barnabyho rovesníka majúceho namiesto rúk dva háky či dievča, ktoré pri kýchnutí zmizne, aby sa pri ďalšom kýchnutí znovu objavilo. V Obludáriu Hoseason pololegálne predvádza uväznených ľudí, všetkých istým spôsobom iných, zvláštnych, s postihnutím, a teda „nenormálnych“. Všetky osoby z tohto ľudského „cirkusu“ napokon zachráni milionár Stanley Grout, ktorý si chce svojich posledných päť mesiacov života naplno užiť – Barnaby vďaka nemu zažije zoskok s padákom, bungee jumping i noc pod holým nebom. Ale v noci mu líška prehryzne batoh so závažím a on sa zasa vznesie bez možnosti svojimi silami pristáť. Zachránia ho – paradoxne – až kozmonauti, ktorí ho vtiahnu na svoju vesmírnu stanicu.

V kozme, v priestore kozmickej stanice, si Barnaby uvedomí, že sa nevznáša. Počas svojho pobytu s kozmonautmi navyše zachráni jedného z nich, keď sa mu vo vesmírnom priestore odtrhne lano a ostatní kozmonauti sa v kritickej situácii nevedeli dohodnúť, kto by mal nešťastného kolegu zachrániť. Po príchode kozmonautov späť na zem Barnabyho vyšetria odborníci a zistia, že jeho inakosť, teda vznášanie sa, je možné jednoduchým chirurgickým zákrokom vyriešiť. Pred zlomovou operáciou si však Barnaby uvedomí, že už v podstate nechce byť ako ostatní, pretože sa mu páči byť iný. Rodičia, ktorí do jeho návratu vyhadzovali všetky jeho pohľadnice do koša – aby sa jeho súrodenci nedozvedeli, že ich brat žije –, sú náhle ochotní prijať Barnabyho späť za svojho, pretože po operácii by sa mal stať konečne normálnym. Barnabymu sa otvoria

oči a spoznáva svojich rodičov v celej ich obmedzenosti a krutosti. Na nemocničnom lôžku si uvedomí, že len vďaka svojej inakosti mohol prežiť všetky dobrodružstvá, ktoré by inak nikdy v živote nezažil. Prežije teda svoj vnútorný „coming-out“. A tak uvoľní popruhy, ktoré ho držia na posteli, a vznesie sa k strešnému oknu. Barnaby dobrovoľne opúšťa svoju rodinu a odlieta v ústrety novým dobrodružstvám.

Príbeh o Barnaby Brocketovi hovorí o nezmyselných predsudkoch a intolerancii tak rodiny Brocketovcov, ako aj väčšinovej spoločnosti. Vo vertikálnej rovine zároveň nabáda reálneho čitateľa položiť si otázku, čo je vlastne (ne)normálne.

Cesta okolo sveta, ktorú hlavný hrdina nečakane a nedobrovoľne absolvuje, je v pravom slova zmysle literárnou „road movie“ – je totiž nielen nebezpečnou a strastiplnou cestou po nových krajinách, svetadieloch a (dokonca aj) vesmíre, ale aj cestou po svete inakosti a zvláštnosti, zaľudnenom postavami s umelecky exponovanými typmi hendikepu, ktorí sa stali obeťami mainstreamovej definície (ne)normálnosti. Boynov príbeh, hojne využívajúci paradox, paródiu a iróniu ako tvorivý princíp, pracuje s marginálnym a menšinovým ako sujetotvornou konštrukciou. S prvkami paródie i rozprávkovej fantastiky približuje to, čo zostáva ponechané bokom ako spoločensky neprijateľné a radikálne odlišné, a to v záujme analyzovania spoločensko-kultúrnej koncepcie normatívnosti a normálnosti.

Ak sme v úvode k Boynovmu dielu naznačili, že ide o manifest inakosti, zvláštnosti a (ne)normálnosti, je to tak preto, že jeho postavy ako celok stvárňujú všetky nuansy ľudskej odlišnosti a vyčlenenia z hlavného prúdu, čo ich navonok stigmatizuje

a zároveň spoločensky diskvalifikuje. Na druhej strane sú stelesnením najrýdzejšej formy „coming outu“, ktorú však Boyne z dôvodu menej traumatickeho vyznenia exponoval do fantazijných rozprávkových motívov, okorených navyše primeranou dávkou komiky a oslobodzujúcej irónie.

V nebývalo epickej migrácii hlavného hrdinu naprieč svetom i vesmírom sa tematizuje fyzické (vonkajšie) prekročenie hraníc štátov a krajín. V implicitnej rovine však každá epizodická postava, reprezentujúca určitý fantazijný typ hendikepu či inakosti, predstavuje pre hlavného hrdinu ďalší stupienok poznania, ktoré ako celok ústia až do finálneho rozhodnutia Barnabyho akceptovať seba samého takého, akým sa narodil. Hlavný hrdina teda vo finále prekračuje najdôležitejšiu zo všetkých doteraz prekročených hraníc. Je ňou hranica osobného seba prijatia svojej neopakovateľnej jedinečnosti, ktorá ho od mala definovala ako unikátneho človeka.

Záver

V posledných šiestich rokoch sa prekladová literatúra pre deti a mládež na Slovensku rozrástla o tri zaujímavé knihy, ktoré v rovine sledovaného motívu (a v kontexte slovenskej kultúry) určite môžeme označiť za nevšedné. Napriek tomu, že žánrovo ide o rozdielne literárne texty – autorská rozprávka, spoločenský román a román s rozprávkovými prvkami –, spája ich, aj keď v rôznych autorských spracovaniach, téma prekračovania hraníc, a to tak vonkajších, ako aj tých vnútorných. V prvom sledovanom diele je téma migrácie – a s ňou spojené prekročenie vonkajších hraníc krajín – sujetotvorným princípom nadobúdajúcim podobu alegoricko-

-symbolickej rozprávkovej „road movie“ (Marek Vadas: *Útek*); v druhom literárnom diele môžeme hovoriť o osobnom individuálnom prekročení hraníc, ktorý je spojený s vnútorným „coming-outom“ vo vzťahu k pocítovanej homosexuálnej orientácii (Benjamin Alire Sáenz: *Aristoteles a Dante spoznávajú svet a tajomstvá vesmíru*); v treťom sledovanom diele sa prekračovanie hraníc pri hlavnej postave realizuje tak v explicitnom geografickom presúvaní cez hranice štátov a svetadielov, ako aj v dôležitom vnútornom prerode, ktorý je spojený s oslobodzujúcou sebaakceptáciou (John Boyne: *Úžasná cesta Barnabyho Brocketa okolo sveta*).

Umelecky hodnotná literatúra, medzi ktorú bezpochyby radíme aj hodnotené tituly, môže mať v procese dospievania a dozrievania detí a mladých ľudí výrazný vplyv na ich vnímanie rôznorodosti a rozdielnosti medzi ľuďmi. Literatúra totiž, ako podotýka A. C. Matiella (1991), učí vnímať rozdiely ako kvality, ktoré človeka robia unikátnym a špecifickým, pričom nezáleží na tom, či je reč o etnickej príslušnosti, fyzickom výzore, telesných schopnostiach, veku, sexuálnej orientácii alebo o rode. Aj preto by tieto diela, motivicky spracujúce motív migrácie a prekračovania hraníc, nemali v recepcii detí a mládeže zapadnúť prachom prízemného nezáujmu a apriórnych tradicionalistických predsudkov.

Literatúra

- BOYNE, J. 2013. *Úžasná cesta Barnabyho Brocketa okolo sveta*. Bratislava : Slovart, 2013. 240 s. ISBN 978-80-5560-872-3.
- DZIAK, D. 2017. Marek Vadas – Útek. In *Bibiana*. ISSN 1335-7263, 2017, roč. 14, č. 1, s. 65 – 66.
- KARPINSKÝ, P. 2016. Kde leží Krajina, kde sa nič nikoho netýka? In *Knižná revue*. ISSN 1336-247X, 2016, roč. 16, č. 11, s. 17.
- LIŠOVSKÁ, P. 2016. Problematika homosexuálnych vzťahů v súčasnej literatúre pro mládež a její možné využití na knihovnických programech. In *Současnost literatury pro děti a mládež*. Liberec : Nakladatelství Bor, 2016. ISBN 978-80-85874-81-5, s. 35 – 56.
- MATIELLA, A. C. 1991. *Positively Different. Creating a Bias-Free Environment for Young Children*. Santa Cruz : ETR Associates, 1991. 92 s. ISBN 978-15-6071-059-2.
- SÁENZ, B. A. 2016. *Aristoteles a Dante spoznávajú svet a tajomstvá vesmíru*. Bratislava : Slovart, 2016. 368 s. ISBN 978-80-5561-405-2.
- VADAS, M. 2016. *Útek*. Bratislava : OZ BRAK, 2016. 50 s. ISBN 978-80-972028-5-9.

Kľúčové slová

motív; migrácia; prekročenie hraníc; literatúra pre deti a mládež

Keywords

motif; migration; crossing the borders; literature for children and young adults

Summary

In the paper we focus on the changes of migration motif in current Slovak and translated literature for children and young adults, within the genre of symbolic author's fairy tale, a social novel and a novel with fairy tale features. In the first text (Marek Vadas: *Runaway*, 2016) the topic of migration and related crossing of the external borders (national) is the plot principle ("road movie"); in the second case (Benjamin Alire Sáenz: *Aristotle and Dante Discover the Secrets of the Universe*, 2012; Slovak translation in 2016) we can speak about peculiar crossing of the borders connected with internal rebirth related to gender ("coming out"); in the third case (John Boyne: *The Terrible Thing That Happened to Barnaby Brocket*, 2012; Slovak translation in 2013) crossing of the borders is present in two ways – external (borders of the states and continents – "road movie") and also internal (accepting one's own otherness and queerness – "coming out"). Principle of migration, subordinated to different author's strategy respecting chosen genre of the text and different author's philosophy, represents a connection between analysed literary texts for children and young adults.

Lenka Šafranová
K umeleckému zobrazeniu
bezdomovectva a s ním spojených
priestorov nedomova
(Veronika Dianišková – *Správy*
***z nedomovov*)**

Život bezdomovcov, ktorým sa vo svojej ostatnej zbierke *Správy z nedomovov* (2017) venuje Veronika Dianišková, je spätý s neustálym pohybom. Ich modus vivendi možno definovať ako permanentné presúvanie sa z miesta na miesto, pričom migrovanie chápu ako spôsob prežitia. Rovnako ich v *Správach z nedomovov* zachytáva autorka, ktorá už samotným názvom zbierky iniciuje základný problém bezdomoveckej migrácie – neexistenciu skutočného domova, respektíve pohyb medzi iluzórnymi domovmi, dávajúcimi ľuďom bez domova provizórne prístrešie, ktoré je však dočasné a neposkytuje im emocionálne zázemie.

Zastavenie sa, prerušenie pohybu, znamená pre bezdomovcov vážne ohrozenie života a nezriedka aj smrť: „*Ak nikto nezomrel, všetko je v poriadku, smrť však sporadicky / prichádza v nepravidelných intervaloch a vždy nás prerastie, zakryť zrkadlá, / otvoriť okná, a ten údiv, keď ho nájdú v posteli s nohou na zemi, / pripraveného vykročiť...*“ (Dianišková, 2017, s. 23).

Motív prerušenia pohybu je v zbierke neraz synonymný s motívom dýchania. Vo viacerých textoch sa smrť zobrazuje prostredníctvom motívu zástavy dýchania či neschopnosti ďalšieho nádychu. „Ticho“

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov)

medzi nádychom a výdychom¹ symbolizuje krehkosť života ľudí bez domova, ako aj ich existenciu v neustálom ohrození. Uvedenú skutočnosť si uvedomuje i lyrický subjekt, ktorý vo viacerých básňach pozorne počúva nádychy a výdychy spiacich ľudí v nočľahárni, kde pracuje. Tenkú hranicu medzi životom a smrťou reflektuje so skrytou úzkosťou, miestami sa zdá, že dýcha spolu s nimi. Na druhej strane jeho práca vyžaduje sebakontrolu, pokojné a pragmatické konanie počítajúce so všetkým vrátane smrti: „Zavolať záchranku, pre istotu. / Vytriediť veci, vydezinfikovať posteľ. / Prezliecť bielizeň“ (Dianišková, 2017, s. 23).

V súvislosti s pohybom a migráciou sa v zbierke často vyskytujú motívy fyzického znevýhodnenia – ťažkej chôdze, odstránenia dolnej končatiny či pohybu na jednej nohe. Uvedené motívy možno chápať (vo vzťahu k spôsobu života bezdomovcov spätého s permanentnou migráciou) ako vysoko problémové. V. Dianišková sa však aj napriek spomínanej disproporčnlosti motívov vo väčšine textov vyhýba súcitienu s fyzicky znevýhodnenými ľuďmi bez domova, ako aj emocionálnemu „vydieraniu“ percipienta. Motív telesného hendikepu vyvažuje zobrazením pragmatického zmýšľania bezdomovcov, ktoré môže čitateľa neraz zaraziť a vo vzťahu k vyústeniu textu pozitívne prekvapiť. Pointa básne *Mám ich obe* založená na vecnom uvažovaní bezdomovca nad výhodou drevenej protézy vyznieva v kontexte veršov tragikomicky a zároveň ju možno považovať (z hľadiska disproporčného potenciálu

¹ Výdych však nemá v básňach výlučne negatívny význam. Spája sa napríklad aj s pocitom úľavy subjektu.

nastolenej textovej situácie) za originálnu, frapantnú a žiaducu:

*„Druhú som nechal
hore pri posteli.*

*Zatiaľ mám povolené našťapovať na ňu
opatrne,*

aby som jej neublížil.

Najviac polhodinku denne.

*Keď je najhoršie,
odopnem ju.*

Môžem do nej aj žobrať.“

(Dianišková, 2017, s. 27)

Dôležitým motívom, spätým so životom pre bezdomovcov príznačným migrovaním, je motív chýbajúcej topánky, prípadne topánky, ktorej veľkosť sa nezhoduje s veľkosťou chodidla. Jednou z prác subjektu je aj triedenie topánok na ľavú a pravú, pričom niektorým nadeľuje „*len po jednej*“ (Dianišková, 2017, s. 25). Záverečný verš básne „*na nohy sme chudobní*“ (Dianišková, 2017, s. 25) možno pokladať vzhľadom na význam predošlých veršov, ako aj systematickú prácu s motívom odstránenej končatiny za redundantný, no z hľadiska zmeny tonality za funkčný. Autorka siaha, podobne ako v básni *Mám ich obe*, po tragikomickej pointe, ktorá zmierňuje fatálnosť a sentiment predposledného verša.

Motív nadmernej veľkosti topánok bezdomovca v básni *Volajú ho D'Artagnan alebo Kocúr v čižmách* nadobúda rovnako tragikomický význam: „*Fúzy mu nadarmo kmášu vzduch, v topánkach sa topí, / šnúrky vláči za sebou ako spustené rahná, parták mu / zomrel pred pár týždňami*“ (Dianišková, 2017, s. 28). Motív topánok môže v konštelácii s motívom kmásania

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov) vzduchu, topenia sa a spustených rahien asociovať obraz bezdomovca ako unášanej, odovzdanej lode. Komická predstava človeka topiaceho sa v rozviazaných veľkých topánkach sa pod vplyvom uvedených motívov (vrátane smrti blízkeho človeka) vyvažuje.

Bezdomovci sú v *Správach z nedomovov* neraz prirovnávaní k vtákom, ktorých hniezdo „*chátra*“ (Dianišková, 2017, s. 16) či je „*zatopené*“ (Dianišková, 2017, s. 45). Ak sú si dvaja ľudia z danej komunity bližší, zaznieva v básni skeptická otázka: „*Chcú sa spriatelit? Chcú jeden druhému dopriať / iluzórnu stabilitu hniezda?*“ (Dianišková, 2017, s. 32). Kým v prvej časti zbierky *Uhádni, kto z nich prežije túto zimu* sa o pripodobnení ľudí k vtákom píše prevažne prostredníctvom náznakov – motívu šuchotania alebo zmocnenia sa krídel či šuchotajúceho peria, druhú časť, nazvanú symptomaticky *Vtáčí atlas*, autorka stavia na explicitnom konštruovaní paralel.

V. Dianišková využíva obrazy späté so životom vtákov aj v texte *Plamienka driemavá*, v ktorom sa zameriava na charakteristiku subjektu a jeho vzťahu k vlastnému domovu. Báseň je založená na sprostredkovaní atmosféry domova – hniezda. Kým v iných textoch býva obraz hniezda sproblematizovaný, v spomínanej básni subjekt konštatuje, že je mu jeho hniezdo „*akurat*“. Nepodlieha deštrukcii ako iné hniezda a nachádza v ňom všetko, čo potrebuje – stabilitu, bezpečie, súkromie, teplo, jedlo, vodu a tiež emocionálne zázemie. Problémovosť je v uvedenom texte sekundárna a možno ju odčítať až v druhom pláne textu. Indikuje ju názov a záverečné verše: „... *Bútl'aviem. Nikto a nič ma neprinúti / tiahnuť na juh.*

/ Tu môžem chodiť aj v zime bosá, tu všetko pevne stojí a ty pevne dýchaš, / všetci pevne dýchate, toto hniezdo mi je akurát, / nemusím sa báť, že spadne pri pohybe stromu počas / snehovej búrky“ (Dianišková, 2017, s. 42). Motív bezpečia a stability domova je v kontraste s reálnym spôsobom hniezdenia Plamienky driemavej, na ktorý sa v texte odkazuje prostredníctvom motívov búťľaviny, prezimovania, hniezda či stromu. Plamienka si totiž hniezdo nestavia a vajíčka zvyčajne kladie do dutín stromu (poloobydlia), pričom sú vystavené rôznym nebezpečenstvám, rovnako ako samotná plamienka. Napriek tomu, že sa v porovnaní so subjektom nachádza v odlišnej situácii, neodlieta na zimu do teplých krajín. Motív „prezimovania“ poukazuje na základný rozdiel medzi ľuďmi bez domova a ľuďmi žijúcimi v bezpečí domova, ktorým je úroveň mobility. Podľa Zygmunta Baumana sme všetci „odsúdení žiť vo svete možností, ale nie všetci máme prostriedky k tomu, aby sme si mohli vyberať“ (1999, s. 104).

Vo vybranej ukážke rezonuje aj motív pevného (stabilného) dýchania, ktorý v rámci zbierky interaguje s motívmi zadŕhavého dychu, neistého ďalšieho nádychu, ťažkého výdychu alebo zástavy dýchania v iných textoch, vďaka čomu vzniká funkčný kontrast medzi JA (vrátane blízkych ľudí subjektu) a ONI (ľudia bez domova).

Kým v *Plamienke driemavej* sa hniezdo charakterizuje ako funkčné miesto na život, spĺňajúce (materiálny i emocionálny) predpoklad ozajstného domova, v básni *včelárik* autorka kreuje obraz „vtáčika“, ktorého spev aj napriek zatopenému hniezdu, zahŕňavúcemu páperiu a strate farby a balansovaniu na strmom svahu „*pretrvá, aj keď*

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov) priamo vedľa neho / dopadne jeden z posledných celistvých / pieskovcov“ (Dianišková, 2017, s. 45). Autorka vychádza podobne ako v *Plamienke driemavej* aj vo *včeláríkovi* zo základných informácií o rovnomennom vtákovi, ktoré si čitateľ môže ľahko dohľadať. Včelárík si namiesto hniezda stavia hniezdne diery v strmých pieskovcových svahoch, v ktorých kladie vajíčka. Tie sú vystavené rôznym nebezpečenstvám – rovnako ako vajíčka plamienky driemavej. Oba vtáky spája špecifická forma hniezdenia. Napriek (z pohľadu bezpečnejšieho vtáčieho domova predstavujúceho napríklad hniezdo postavené v lese, vysoko v hustej korune stromu) rizikovým podmienkam sú oba druhy vtákov klasifikované ako bežné a ich výskyt na našom území je rozšírený. A hoci je včelárík oproti plamienke drobný a krehký, jeho spev „*pretrvá*“ (Dianišková, 2017, s. 45) aj napriek nepriaznivým okolnostiam a nevyhovujúcim životným podmienkam. Obraz včeláríka možno implicitne prirovnať k človeku bez domova, ktorý sa dokáže „otriast“ aj v najzložitejšej situácii. Zaujímavý je v naznačených súvislostiach aj fakt, že včelárík patrí k tzv. prísne sťahovavým druhom, čo potvrdzuje nenáhodnosť autorkinho výberu vtáčieho druhu pri kreovaní paralely medzi človekom a vtákom v konkrétnej básni.

Motív zatopenia hniezda alebo prípadne potenciálneho zasypania korešponduje s motívmi trieštenia, pukliny, diery v múre, stien trasúcich sa od zimy, iluzórnych stien (kríkov a stromov) vyskytujúcich sa v zbierke v súvislosti s obrazom deštruovaného, prípadne deformovaného obydlija ako

miesta (pre)bývania a zároveň ako jedným z prejavov architektúry.

Architektúra ako prejav ľudskej činnosti predstavuje podľa Karla Teigeho základný rozdiel medzi mestom a prírodnou krajinou: „... architektúrou se člověk odděluje od přírody. Architektura se vztyčí mezi člověkem a přírodou, přibytěk se stává protikladem krajiny“ (Teige, 1994, s. 257). Teigeho konštatovanie však neberie do úvahy objekty primitívnej architektúry (základná kostra príbytku postačujúca na prebývanie v nej, provizórne obydlie vytvorené z odpadových materiálov, vecí a podobne) či schátratej alebo zdevastovanej architektúry, ktorá aj napriek svojmu aktuálnemu vzhľadu a stupňu rozkladu naplňa niektoré z funkcií obydlia (predovšetkým uspokojenie potreby spánku). V uvedených súvislostiach sa Teigem naznačená hranica medzi mestom a prírodnou krajinou stáva „tekutou“. V daných intenciách by sme dokonca mohli uvažovať o špecifickej priepustnej zóne, ktorá má spoločné znaky s prírodnou krajinou (prevaha divokej prírody nad jej „skultúrnenými“ miestami, vzdialenosť nielen od centra mesta, ale aj od suburbií a i.), ale aj s mestským priestorom (obývanosť územia, náznaky architektúry odrážajúcej stupeň civilizovanosti súvisiaci s marginalizáciou prítomnej komunity). Spätosť spomínanej zóny s mestským priestorom naznačuje v *Správach z nedomovov* prostredníctvom jej pomenovania „*medzimestie*“ (Dianišková, 2017, s. 31) aj V. Dianišková.

Skutočnosť, že poetka potrebuje vylúčenú zónu definovať osobitým pomenovaním, signalizuje percipientovi, že vybranej lokalite dáva istý štatút, neprehliada jeho existenciu. Zároveň však implicitne

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov) priznáva všeobecnú „neviditeľnosť“ lokality, znižovanie jej významnosti či vylúčenosť použitím prefixu medzi-. Vzťah priestoru k mestu, ako aj k prírodnej krajine premieta autorka i do úvodných veršov básne *Medzimestie: „Sídliisko sa s krajinou delí o ľudí. Tam / sa začínajú polozáhrady/poloobydlia“* (Dianišková, 2017, s. 31). V. Dianišková lokalizuje zónu medzimestia pomocou využitia motívu sídlisk, vďaka ktorému zdôrazňuje jej postavenie až za mestskou perifériou. Zónu ako hranicu medzi civilizovaným priestorom a priestorom bez ľudských zásahov vyjadruje aj pomenovanie prístreškov – „*polozáhrady/poloobydlia*“ (Dianišková, 2017, s. 31).

Lexéma *polozáhrady* má v danom kontexte dva kľúčové významy. Odkazuje na záhradkárske oblasti, ktoré sa nachádzajú primárne za mestom. Neraz bývajú opustené, ošumelé, zarastené tamojšou vegetáciou a následne sa stávajú „terčom“ zlodejov a poskytujú prístrešie bezdomovcom. Často ide (z hľadiska komfortného bývania) o provizoriá, ako napríklad jednu miestnosť bez základného vybavenia potrebného na bývanie a bez zdroja pitnej vody, tepla či elektriny. Lexéma *polozáhrady* tiež odkazuje na vzdialovanie sa konkrétnych miest od mestského priestoru, v ktorých je príroda marginalizovaná a skultúrňovaná vplyvom zásahu človeka (priestory parkov, mestských záhrad a i.). Pri predstave Dianiškovej *polozáhrad* za mestom sa čitateľovi väčšmi asociuje obraz miesta „bojujúceho“ s divokou prírodou než elegantnej záhrady navrhutej profesionálnym záhradným architektom. Lexémy „*polozáhrady/poloobydlia*“ (Dianišková, 2017, s. 31) sú oddelené lomkou predstavujúcou prestupnú, tekutú

hranicu medzi civilizovaným (skultúrnym) priestorom a prírodnou krajinou.

Autorka nabáda percipienta k tomu, aby vnímal skutočnosť, na základe ktorej môže byť pre niekoho polozáhrada poloobydlím, a naopak. Uvedenou dvojicou lexém zároveň problematizuje predstavu istoty, bezpečia, stability a pohodlia domova. Aj provizórne miesto sa v naznačených súvislostiach môže stať niečím domovom, a naopak, aj z bezpečného domova sa môže stať obydlie, kde sa človek necíti doma.

Dianišková tiež naznačuje rozdiel medzi poloobydlím a polodomovom. Lexéma poloobydlija primárne odkazuje na (ne)funkčnosť provizória, kým lexéma polodomovy signalizuje už aj emocionálny vzťah k miestu. Obe pomenovania majú veľký interpretačný potenciál. Poloobydlija z rovnomennej básne v čitateľovi zároveň asociujú miesta na voľnom priestranstve, kým polodomovy skôr bývanie v nevyhovujúcich bytových podmienkach, determinované extrémnou chudobou osôb v nich žijúcich. V oboch prípadoch však charakter priestoru nezvratiteľne determinuje svojho obyvateľa a zanecháva na ňom následky: *„Poloobydlija sú toxické, / nedovolia nám uniknúť, striasť sa ich, / zmyť ich zo seba a vymazať ich z tváre, z krvi a kostí, spôsobujú / alkoholizmus, cirhózu pečene, depresie, dlhy, demenciu, rakovinu, / schizofréniu, samovravy, samovraždy, (ne)spavosť, stratu hygienických / návykov, osamelosť, úzkosti, zimu, žľzníkové kamene. / Víťazstvom je vyhlásiť osobný bankrot a naučiť sa žiť v zužujúcom sa / priestore. / Polodomovy zhoršujú pamäť, devalvujú úspory aj lásku, uľahčujú rozlet / tubery, extrémnej únavy a extrémnej chudoby, spájajú život sovy a holuba*

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov) / v neustálom polobdení, obklopujú nás rodinným zakliatím. / Poloobydlia sú nákazlivé, zamorené smútkom a mrazom. / Poloobydlia sa rozširujú, domovy chradnú a stoja na stračích nohách. / Hlas zvnútra ich ploty nedokáže prekročiť“ (Dianišková, 2017, s. 33).

Neistotu zázemia, vratkosť situácie, v ktorej sa človek ocitá a ktorá sa môže kedykoľvek zmeniť, vystihuje najmä obraz domova stojaceho „na stračích nohách“ (Dianišková, 2017, s. 33). Človek žijúci v polodomove čelí neustálej hrozbe opustenia domova, pričom, ako naznačuje autorka, pozitívny zvrat je v jeho prípade nereálny. Odkazujú na to viaceré motívy, ako napríklad motív duševného i fyzického kolapsu, finančnej krízy, narušenia sebaúcty a zmeny sebaobrazu (s ním súvisiaca strata hygienických návykov), straty hrdosti (vyhlásenie bankrotu), zlej atmosféry či motív zakliatia, potvrdzujúci nemožnosť vymaniť sa z danej situácie.

Poloobydlie tak sekundárne asociuje prechodné bývanie späť s neustálym pohybom. Človek žijúci v poloobydli je neustále „jednou nohou“ mimo neho. Dôvodom však nie je „iba“ hrozba straty obydlia či jeho toxicita, ale aj spôsob života príznačný predovšetkým pre ľudí žijúcich v zlých podmienkach (obzvlášť pre ľudí na ulici, ľudí bez domova žijúcich v tekutej zóne medzimestia). Chôdza v tomto prípade nie je oslobodzujúca, ale nevyhnutná, pretože bez nej nie je možné prežitie.

Napriek tomu, že medzimestie vykazuje i znaky príznačné pre mestský priestor, pohyb v uvedenej zóne má špecifický charakter. Obmedzuje sa na vnútorný pohyb (premiestňovanie sa príslušníkov komunity v rámci konkrétnej lokality) a pohyb sociálne vylúčenej

skupiny obyvateľstva smerom do mesta (napríklad s cieľom nájdenia potravy, žobrania, zdroja pitnej vody a pod.). Pohyb obyvateľov mesta (vrátane obyvateľov jeho okrajových častí) smerom do zóny za mestskou perifériou osídlenej bezdomovcami žijúcimi v „*polozáhradách/poloobydliach*“ (Dianišková, 2017, s. 31) je zriedkavý (obyvatelia mesta sa k danej zóne často nepriznávajú, reflektujú ju ako špinavú, chudobnú, plnú chorôb a iných nástrah) a účelový (príznačný napríklad pre sociálnych pracovníkov). Rovnako dochádza k zmene chápania, neschopnosti rozlišovať medzi tým, čo je vonku a čo je vnútri. Bezdomovci trávajú väčšinu času vonku a do vnútra sa premiestňujú najmä vtedy, keď už vonku nie je možné ďalej zotrvať (napríklad počas extrémne chladných nocí). Zmena vnímania opozície vonku/vnútri sa tematizuje aj vo viacerých textoch V. Dianiškovej. Azda najvypuklejšie to možno reflektovať v básni *Vychádzam stále z tých istých dverí*, v ktorej sa opozícia vonku/vnútri zdôrazňuje použitím motívu brány:

„Pri mojej bráne sedáva Boh. Tu a tam prenesie váhu / z jednej nohy na druhú, vyženie spod nechtov / poslednú spomienku. Zvykli sme si na seba, on na mňa ľahšie / ako ja naňho. / Keď už nevie, kam by sa ukryl, a teplota klesne na mínus šesť, / pokrčí plecami a vkĺzne pod zem. Keby nie mrazu, bál by sa, / že sa rozmočí a stopa po ňom ostane len v malých potôčikoch medzi / očami okoloidúcich. / Tam ho nájde sociálny pracovník alebo aj celá / neziskovka či dve, nahého, s prekríženými nohami, s pohľadom / zastretým srieňom. / Aj by sa modlil k tým hore, keby sám nebol Bohom“ (Dianišková, 2017, s. 19).

Z objektívneho hľadiska možno chápať bránu ako hranicu medzi interiérom a exteriérom. Situáciu však

K umeleckému zobrazeniu bezdomovectva a s ním spojených priestorov nedomova (Veronika Dianišková – Správy z nedomovov)

možno reflektovať aj ináč, ak pripustíme, že exteriér „obýva“ bezdomovec, a teda z jeho pohľadu ide o miesto, ktoré vykazuje znaky poloobydlia. Presúva sa z neho iba v nevyhnutnom prípade. Naopak miesto asociujúce záchranu, istotu, bezpečie (podobne ako skutočný interiér), kam sa bezdomovec zo svojho poloobydlia počas mrazov presúva, mu prináša smrť. Z hľadiska chápania priestorovej opozície interiér/exteriér (respektíve vonku/vnútri) a s ňou spojených atribútov dochádza v Dianiškovej básni k jej funkčnej demýtizácii. Bezdomovec sa zároveň nepohybuje v zóne za mestom, ale ostáva v mestskom priestore. Dianišková pracuje v danom texte namiesto horizontálneho členenia priestoru na jadro, perifériu a zónu „*polozáhrad/poloobydlí*“ (Dianišková, 2017, s. 31) s vertikálnym členením priestoru. Bezdomovec pri nízkych teplotách „*vkľzne pod zem*“ (Dianišková, 2017, s. 19), kým subjekt ostáva hore. Invenčnosť obrazu znásobuje skutočnosť, že poetka nazýva bezdomovca „*strácajúceho*“ sa pod zemou Bohom nachádzajúcom sa zvyčajne na opačnej strane vertikály. Nazývanie bezdomovca Bohom pôsobí provokujúco, pretože zvýznamňuje niekoho, koho vo všeobecnosti chápeme ako nízku, špinavú, antisociálnu bytosť, voči ktorej často prechováame odpor, a zároveň profanizuje predstavu Boha ako nedotknuteľnej, abstraktnej a čistej entity. Prirovnanie človeka k Bohu pohybujúcom sa vo verejnom priestore zároveň demýtizuje striktnú predstavu transcendentálnej bytosti prebývajúcej neraz v bohato zdobených chrámoch, (podľa nepísaného pravidla) uzavretých pre niektoré marginalizované skupiny obyvateľstva.

V *Správach z nedomovov* V. Dianiškovej sa synonymom kontinuálneho pohybu vo verejnom priestore stáva pohyb odnikiaľ nikam. Nocľaháreň či útulok predstavujú pre bezdomovcov len dočasné útočisko – „prestupnú stanicu“, kde sa mnohí z nich večer vracajú a ráno ju musia opustiť. Motív rána sa vyskytuje vo viacerých textoch a spája sa s motívom skla, trieštenia, neistoty. Lyrický subjekt vystupuje v role sprievodcu a súčasne ochrancu, ktorý bdie nad spiacimi, „kontroluje“, či a ako dýchajú, a prevádza ich „cez nebezpečné chvíle, keď sa láme deň a ešte nie je jasné, kam sa podeje“ (Dianišková, 2017, s. 15). Cyklická migrácia bezdomovcov symbolizuje paradoxne jednu z mála potenciálnych istôt, ktoré im život na ulici poskytuje. Napriek tomu subjekt denne konštatuje a kladie si rovnakú otázku: „Nieкто príde, nieкто nepríde, varíme kávu a čaj, v presnom poradí. / Opieraš sa chrbtom o stenu. Prídu, neprídu?“ (Dianišková, 2017, s. 15).

Literatúra

- BAUMAN, Z. 1999. *Globalizace: Důsledky pro člověka*. Praha : Mladá fronta, 1999. 160 s. ISBN 80-204-0817-7.
- DIANIŠKOVÁ, V. 2017. *Správy z nedomovov*. Levoča : Modrý Peter, 2017. 64 s. ISBN 978-80-89545-61-2.
- TEIGE, K. 1994. Předmluva o architektuře a přírodě. In *Výbor z díla III. Osvobozování života a poezie. Studie ze čtyřicátých let*. Praha : Aurora, 1994. 720 s. ISBN 80-901603-2-8, s. 7 – 21.

Kľúčové slová

bezdomovectvo; obydľie; verejný priestor; priestory nedomova; cyklická migrácia; inštitucionálna pomoc; sociálne vylúčenie; kontinuálny pohyb

Keywords

homelessness; dwelling; public space; space of non-home; cyclic migration; institutional help; social exclusion; continuous movement

Summary

Paper concentrates on ways of artistic handling of homelessness as a social phenomenon in the recent book of poetry *Správy z nedomovov (The messages from non-homes)* by Veronika Dianišková. Homelessness is reflected as one of the forms of continual migration typical for urban environment, which is relating to specific denotation of space, such as non-home, non-land, half-dwelling, half-home or half-garden/half-dwelling. At the same time, it studies the cyclic nature of migration and the correlation between non-home – land and non-home – institution, which is offering help to the homeless people. The author of the study also examines the aesthetic portrayal of disproportionate and discrepant phenomena disrupting the migration mechanisms like physical disability or death, which don't represent anything unusual in this social environment. She also studies the ability of the subject to cope with emotionally and physically stressful situations, which relate to the work for homeless people.

Stanislava Schupplerová Literárně-filmové migrace

Literatura a film jsou do jisté míry spojitě nádoby, i když „pohyblivé obrázky“ představují o mnoho mladší médium, skrze něž vyprávíme rozličné příběhy. Již v samotných začátcích vzniku prvních filmových snímků, tehdy ještě němých, byly využívány literární předlohy. O prvních filmových adaptacích literárních děl tak můžeme hovořit již od počátku 20. století. „George Méliès natočil řadu filmů, které bychom, při troše dobré vůle, mohli považovat za adaptace: *Modrovous* (1901), *Cesta na Měsíc* (1902) a mnoho dalších. U nás v roce 1913 natočil Max Urban *Prodanou nevěstu* (ovšem němou!). Ve Francii téhož roku spatřuje světlo promítací žárovky první z cyklu filmů podle populárních knížek autorů Pierra Souvestra a Marcela Allaina *Fantomas*. Natočil ho režisér Louis Feuillade [...]“ (Aujezdský, 2009, s. 6). A takto bychom mohli pokračovat, stačí si vzít do rukou jakékoliv dějiny kinematografie a na literární předlohy budeme narážet neustále. Jako kdyby si filmoví tvůrci nejdříve chtěli ozkoušet odvyprávět již známé příběhy, než se vrhnou do vlastní tvorby. Důvodů mohlo být mnoho, ku příkladu všeobecná známost zpracovávané předlohy nebo její popularita, která pak zajišťovala úspěch také nové vizuální podobě. Ať už motivace prvních filmových průkopníků byly jakékoliv¹, literární předlohy jsou mezi filmaři oblíbené i v současnosti.

¹ Tento příspěvek je koncipován spíše jako zamyšlení nad problematikou adaptací, nikoli jako přesný historický vhled do

Adaptovat text literární předlohy pro film však není nic jednoduchého a na tvůrce (na počátku především scenáristy) čeká mnoho nástrah. Především je nutné rozhodnout se, s jakou adaptací budou vlastně pracovat. Existuje jakási základní triáda, s níž se ve filmové (samozřejmě i televizní) profesi tradičně operuje. K těm nejkonzervativnějším postupům patří adaptace věrná předloze, v níž se tvůrci striktně drží původního textu a zachovávají v maximální možné míře téma, postavy (alespoň ty hlavní) i celkové vyznění.

360

Za pomyslný druhý stupeň bychom mohli označit adaptace s tvůrčím vkladem. V tomto případě se scenárista stává jakýmsi spolutvůrcem, jelikož může s předlohou nakládat po svém, zasadit ji například do jiného prostředí, jiného časového období, která podle něho mohou příběh nejen aktualizovat, ale také pomoci přiblížit současným divákům. Nedopouští se však větších zásahů do děje v tom smyslu, že by zcela popřel původní autorský záměr spisovatele. A nejvolnější zpracování nabízí adaptace na motivy. Zde scenárista vytváří již zcela autonomní dílo, v němž pouze přiznává inspiraci předlohou, kterou si interpretuje dle svých vlastních uměleckých záměrů. Může pracovat například pouze s vybranou postavou, nebo jen v určitých místech na předlohu odkazovat, či je možné vytvořit dílo parodické. Možností, jak lze nakládat s volnou adaptací, bychom našli samozřejmě ještě daleko více.

Ať už si však scenáristé vyberou jakoukoli z možností, snad nikdy se nevyhnou kritice odborné

dějin kinematografie, proto jsme si vědomi různých zkratk
i zjednodušení ve výkladu.

i laické veřejnosti. Vždy se setkají s názory, které budou upozorňovat na chybějící pasáže, postavy, na změny charakterů, na jiné prostorové či časové zasazení, na nové postavy, na odlišné nebo přidané dějové linie a další a další. Dokonce je možné se v rámci nejrůznějších kritik setkávat s výrazy jako znesvěcení, zrada, zneužití, zneuctění. Naším cílem teď není rozhodovat, kdo je v právu, zda tvůrci adaptací, nebo čtenáři/diváci a kritici. V tomto smyslu snad jsme oprávněni konstatovat jediné, že každý extrém je škodlivý – tedy nedělejme z literárních předloh modly, na něž filmoví tvůrci nemohou ani pomyslet, natož je pak filmově zpracovat, a zároveň bychom si také měli uvědomovat, že existuje slovy Umberta Eca také nadinterpretace, tedy způsob výkladu, který s původním textem nemá již nic společného, tam bychom tedy už neměli hovořit o žádném způsobu adaptace.

V tomto příspěvku nám pak jde hlavně o to, v rámci několika vybraných děl, poukázat na možnosti i úskalí, která filmová adaptace přináší. Je totiž celkem lhostejné, v jakém století či tisíciletí žijeme, na filmová plátna a televizní obrazovky možná stále častěji proniká literatura. Jedná se samozřejmě o trend, který velmi úzce souvisí s rozvojem médií a technologií. Vizualita se stává nedílnou součástí našich životů od kinematografie přes klasická média po sociální sítě. Nač si například číst návod na výrobu čehokoli, když stačí najít na webu odkaz s příslušným videem?

Tím samozřejmě neříkáme, že literatura je v koncích a čtenáři se stávají ohroženým druhem na vyhynutí. Jen jsme si vědomi toho, že jednou z dalších možností, jak se literatura šíří, jsou filmové adaptace. Důvodem, proč se nejrůznější příběhy z knihy přerodí

ve film, jsou také finance. Knižní bestsellery posledních let velmi rychle získávají audiovizuální podobu často z prostých marketingových důvodů a slávu svých předloh dokonce přesahují.² Což přináší dvojí efekt – čtenáři předlohy jsou zvědaví na adaptaci a chtějí snímek vidět, ať už jsou následně spokojeni, nebo ne; a některé „nečtenáře“ filmové zpracování inspiruje k přečtení předlohy. Vzájemná interakce literatury a filmu tedy stále funguje.

Negativum, s nímž se však v rámci této specifické umělecké migrace, ať zůstaneme u tématu sborníku, setkáváme, spočívá v tom, že někteří diváci nemají motivaci seznámit se s literární předlohou a neberou ani v potaz, zda se jedná o věrnou, nebo zcela volnou adaptaci, a následně nabývají dojmu, že literární dílo znají. Typickým příkladem v českém prostředí je Haškův Švejek. Mnoho Čechů si tuto postavu spojuje s Rudolfem Hrušínským a filmem z roku 1956 a netuší, že román a film končí odlišně. Navíc si postavu Švejka interpretují jako možná hloupého, možná geniálního boдрého chlapíka s červenými tvářičkami³, který se dostane z každé šlamastiky, a někteří v něm dokonce spatřují jakési dobráctví. Jenže tohle je naprosto mylná interpretace. Můžeme se odkázat na Sylvii Rychterovou, která ve své studii *Hašek, komický a tragický autor Švejka* píše:

² Pro příklady není třeba sahat nikam hluboko do minulosti, stačí jen napsat například *Hra o trůny* (*Game of Thrones*). Fantasy sága George R. R. Martina *Píseň ledu a ohně* minula jen málokterého uživatele internetu a vlastníka televizoru, ať tento seriál sledoval, či nikoli.

³ Filmovou podobu Švejka předurčila jeho knižní podoba v ilustracích Josefa Lady.

„Švejk není lidský a z tohoto prostého důvodu je bezpředmětné zjišťovat, nakolik je ‚lidový‘. Nemá osobní minulost, tedy ani subjektivní totožnost; jeho paměť obsahuje jen nekonečnou snůšku nesouvislých historek, které vstřebal a nyní mechanicky dává dál. Takle činnost zastupuje jeho psychický život; jeho chování někdy připomíná automat, jindy nadpozemskou bytost. [...] Z realistického pohledu je Švejk jako osoba nepředstavitelný. Jeho osudy jsou podřízeny funkci románu, a nikoliv naopak. Román nerespektuje fyzické ani psychické možnosti konkrétní osoby; Švejk nemůže být velký jinak než jako součást velkého románu, velkého uměleckého záměru. Otázka po jeho osobní, lidské velikosti je špatně položena.“

(Rychterová, 1997, s. 46 a 50)

363

Postava Švejka je tedy jakýmsi naratologickým konstruktem, který můžeme chápat jako personifikaci války, ztělesnění mašinerie, jež si bere bez ohledu na to, s kým se setká. Stejně tak Švejk svým způsobem nikdy neprohrává, vždy dosáhne svého, vždy dál pokračuje ve své existenci, pohybuje se neustále lineárně kupředu v čase a je mu lhostejné, co či koho za sebou nechává a v jakém stavu.⁴ Švejk je jen jedním z mnoha případů, kdy se filmová adaptace může natolik etablovat v kultuře, že ovlivňuje dokonce výklad literární předlohy, jelikož tu mnozí nechtou a jednoduše mezi filmem a knihou dělají rovnítko.

Zůstaneme-li u oblíbených českých autorů, pak nemůžeme vynechat Bohumila Hrabala. Jeho svérázný

⁴ Na podobnou problematiku naráží ve svém příspěvku také Jakub Chrobák ve sborníku *Smiech, slzy a svet komiky* z roku 2011.

způsob vyprávění i osobité postavy však není vůbec jednoduché převést do filmové podoby. Několikrát se o to pokusil Jiří Menzel a jeho filmy měly nejen divácký úspěch, ale také odborná veřejnost je přijímala kladně.⁵ Menzel se vždy snažil přiblížit Hrabalovu způsobu vyprávění, jenže hrabalovská syntax a práce s dechem je tak specifická, že vyjádřit je za pomoci filmového jazyka je více než obtížné. Nestačí jen zrychlování a zpomalování záběrů podporovaná hudebním podkresem (čehož využíval v případě poslední adaptace románu *Obsluhoval jsem anglického krále*). Hrabala bychom totiž mohli označit za obžerného vypravěče, jelikož mnohdy se jeho postavy až zalykají slovy, přímo si labužnický hoví v množství synonym a rozkošnický si pohrávají s deminutivy. Nestačí tedy, aby hlavní hrdina neustále cosi „žvanil“, navíc ještě zvýšeným hlasem jako například ve filmových *Postřižínách* strýc Pepin. Nejde totiž jen o samotný výraz, typ hereckého přednesu, ale právě o onu rozkoš z vyprávění. V tomto ohledu hodnotíme lépe *Skřivánky na niti* (1969), v nich se Menzel zdánlivým opakem, umírněností slov, Hrabalovi přiblížil více.⁶ Větší prostor zde dostává prostředí, v němž se příběhy několika hlavních hrdinů odehrávají, a kontrast mezi bezútěšným továrním prostředím plným harampádí, v němž se setkávají prosté duše i intelektuálové, je náhle poetický.

Něco podobného se podařilo Juraji Herzovi ve *Sběrných surovostech* (1965), které jsou adaptací

⁵ Důkazem budiž samozřejmě *Ostře sledované vlaky* (film 1966), za jejichž adaptaci získal Menzel Oscara.

⁶ U většiny snímků je Hrabal uváděn jako spoluautor scénáře, to však nemusí znamenat, že se literární předloha s filmovou adaptací protíná.

Hrabalovy povídky *Baron Prášil*. Skrumáž historek plných roztodivných lidských typů spojuje postava Haňti pracujícího ve sběrně papíru. I když nejsou jednotlivé mikropříběhy řazeny chronologicky podle literární předlohy (například scéna z hospody, kde Haňta převypravuje milostný román servírce, v knize předchází řezání anděla, ale ve filmu je to naopak), ožívá na plátně stejně bizarní svět jedné pražské sběrně jako v povídce. Každá postava je něčím zvláštní, každá z nich má svůj příběh a nějakou svou podivnost. A tím vším radostně proplová Haňta v podání nezaměnitelného neherce Václava Halamy⁷, který je ztělesněním pábitelství. Halama svou osobitou dikcí, gestikulací, ale také vzezřením naprosto přirozeně dokáže strhnout diváky-kolegy nejen ve filmových scénách (znovu můžeme připomenout vyprávění v hospodě, kde se nakonec kolem něj u baru sejdou všichni hosté), ale především diváky samotného snímku. A nemusí přehnaně křičet jako Jaromír Hanzlík v *Postřižinách* coby strýc Pepin, u Halamy stačí, když se jen upřeně na někoho dívá nebo se směje a hned je zřejmé, že bude následovat nějaká bizarní situace, že přijde nějaká historka. Herz se nejen v názvu, i ve způsobu vyprávění držel surovosti, nic nepřikrášloval, spíše naopak, ovšem i v této surovosti našel poetiku, hravost, lidskost i vtip, a tím dokázal Hrabala vystihnout vlastně velmi přesně.

Zůstaneme-li v českém prostředí a u ikonických autorů literárních děl, nelze se nezmínit o Máchově

⁷ Halama se živil jako kulisák v pražských divadlech i jako technický pracovník u filmu. *Sběrné surovosti* byly jeho první větší hereckou příležitostí. V epizodních rolích se později objevil v dalších filmech, ve *Spalovači mrtvol* (1968), ve *Světácích* (1969) či v *Petrolejových lampách* (1971).

Máji. Převést na filmové plátno tento básnický opus si dlouhá léta nikdo netroufl, až v roce 2008 se režie snímku ujal kameraman F. A. Brabec. Adaptace tragického příběhu Viléma, Jarmily a do jisté míry i Hynka by vzbuzovala kontroverzní reakce asi vždy, ale způsob, jakým se toho ujal Brabec, je víc než jen šlápnutím vedle. Jestliže jsme měli u Menzelových adaptací nějaké výhrady, pořád jsme si však byli vědomi toho, že Menzel se snažil jít Hrabalovi vstříc, chtěl jeho texty opravdu adaptovat, nikoli je přetvářet a vzdalovat se jim. V případě *Máje* k přetvoření bohužel došlo. „I nejradikálnější zastánci dekonstrukce uznávají, že existují interpretace, které jsou naprosto nepřijatelné. To znamená, že interpretovaný text ukládá interpretům jisté hranice. [...] Máme-li něco interpretovat, pak interpretace musí mluvit o něčem, co musí být možné někde najít a respektovat“ (Eco, 2004, s. 13). A o respektu k předloze značně u Brabce pochybujeme. Jestliže se u předchozího snímku *Kytice* (2000) držel vybraných Erbenových balad alespoň textově velmi přesně, pak u *Máje* se snaží Máchu doslova přepsat. Sice je v úvodních titulcích uvedeno, že se jedná o snímek na motivy *Máje*, ovšem charaktery některých postav i samotný děj Brabec posouvá a mění natolik, že bychom tento snímek raději z pomyslných kolonek adaptací vyškrtli.

Z postavy nevinné dívky Jarmily, jež je v Máchově básni spíš obětí, se stává povrchní dívka lehčích mravů, neboť jí stačí říct: „*Pojď ke mně.*“ A ona bez většího přemlouvání jde. Souboj o srdce dívky mezi otcem a synem (kteří se na rozdíl od předlohy bezpečně poznávají) se přesouvá spíše do roviny souboje o její klín. Navíc ve filmové podobě se svůdcem stává Vilém, který svede Jarmilu coby milenku svého otce. Matěj

Stropnický v roli Viléma, jenž má být „*strašný lesů pán*“, nepůsobí vůbec hroživě, ani divoce, je to spíš romantický snílek, který si úplně neví rady se životem, a jako vůdce bandy lupičů působí spíš komicky. Celkově film postrádá napětí, kauzalitu i dynamiku a spíše vyvolává dojem „hry“ na velkolepý snímek inspirovaný velkolepou básnickou skladbou.

Stačí citovat krátký úryvek a je očividné, jak mistrně dokázal Mácha své verše vystavět, jak jednoduše, a přitom prokomponovaně počítaje s každým slovem, každou hláskou vytvářel atmosféru. Můžeme si srovnat například scénu z vězení, kde si Vilém uvědomuje pomíjivost i nezadržitelnost času, a tím pádem také blízkost smrti.

*„Hluboká noc — temná je noc! — / Temnější mně
nastává — — — / Pryč, myšlenko!!“ — A citu moc
/ myšlenkou překonává. / Hluboké ticho. —
S mokrých stěn / kapka za kapkou splyne, / a jejich
pádu dutý hlas / dalekou kobkou rozložen, /
jakoby noční měřil čas, / zní — hyne — zní a hyne
— / zní — hyne — zní a hyne zas. / Jak dlouhá noc
— jak dlouhá noc / však delší mně nastává. — —
— / Pryč, myšlenko!“ — A hrůzy moc / myšlenku
překonává. — / Hluboké ticho. — Kapky hlas /
svým pádem opět měří čas.“*

(Mácha, 1980, s. 16)

Podíváme-li se na tuto scénu ve filmu, pak vidíme nejdříve záběr na zhrouceného Viléma v kamenné cele vězení, jenž má na zemi talířek, do něhož kape voda, pak následuje detail na padající kapky a kamera přeostrí na mřížce, za nimiž se blíží strážný. Vše zabere asi 18 vteřin. Voda zde vůbec čas neměří, spíš je jen potvrzením, že Viléma uvěznili ve velmi vlhké kopce.

Po psychedelickém snu (předchozí scény připomínají spíše hudební klip), v němž se stává katem sám sobě, nelze z ničeho vyčíst jeho uvědomění si vlastní pomíjivosti a blízkosti smrti. Filmový Vilém je jen lidská troska plná strachu.

Ve snímku *Máj* bychom navíc našli také lapsy řemeslné, chyby ve skriptu, a především vršení klišé na klišé, neustále se opakující záběry, jenž nemají opodstatnění. Jejich repetice nijak příběhu nepomáhá, jsou jen zbytečným vizuálním doplňkem. Podrobnější kritiku však raději přenecháme filmovým kritikům. Toto zpracování *Máje* je ale až děsivé také z toho důvodu, že podobně jako v případě Švejka si jej někteří ztotožňují s básnickou předlohou bez toho, aby si ji přečetli. Dochází tak k dezinterpretacím opravdu fatálním. Takováto adaptace patří do ranku těch, které literárním předlohám mohou velmi uškodit a jsou jen dalším potvrzením toho, jak náročné je adaptovat beletrii pro film.

Dalších příkladů zdařilých i nezdařilých adaptací bychom našli více než dost. My jsme se na malém prostoru pokusili jen poukázat na to, o jak obtížnou disciplínu se jedná. Nestačí převyprávět příběh, použít stejnojmenné postavy a následně se jen rozhodnout, jestli budeme vše dobově stylizovat, nebo naopak zvolíme prostorovou i časovou aktualizaci. Stejně jako v případě literárních děl, také scénář je třeba promyšleně komponovat a vždy je důležité, aby zůstala zachována logičnost příběhu, návaznost dějů. Pak je lhostejné, jestli bude předloha proškrtána jen lehce, zbavena pasáží, které dokáže film nahradit audiovizuálně, kdežto v textu musí být rozvedeny například formou popisů, nebo z ní zůstanou přeneseně řečeno obvodové zdi. Adaptace literárních

děl mají své místo v kinematografii a rozhodně se nedomníváme, že by literaturu záměrně poškozovaly, jen je vždy dobré mít na paměti, že mohou být různých kvalit a opravdu dobrých adaptací, alespoň dle našeho názoru, je spíše menšina než většina.

Literatura

- AUJEZDSKÝ, P. 2009. *Od knížky k televiznímu filmu: úvod do problémů televizní adaptace pro studenty Rozhlasové a televizní dramaturgie a scenáristiky*. Brno : Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2009. 57 s. ISBN 978-80-86928-68-5.
- CARRIÈRE, Jean-Claude. 2014. *Vyprávět příběh*. Přeložili Tereza Brdečková a Jiří Dědeček. Praha : Limonádový Joe, 2014. 200 s. ISBN 978-80-905624-2-4.
- ČAPEK, K. 1971. *Marsyas, čili, Na okraj literatury*. Praha : Československý spisovatel, 1971. 185 s.
- ECO, U. 2004. *Meze interpretace*. Praha : Karolinum, 2004. 330 s. ISBN 80-246-0740-9.
- FIELD, S. 2007. *Jak napsat dobrý scénář: základy scenáristiky*. Přeložil Lukáš Houdek. Praha : Rybka, 2007. 277 s. ISBN 80-87067-65-7.
- KRÁL, P. 2015. *Vlastizrady: eseje, články, kritiky a polemiky 1960-2014*. Praha : Torst, 2015. 1395 s. ISBN 978-80-7215-510-1.
- MÁCHA, K. H. 1980. *Máj*. Praha : Československý spisovatel, 1980. 55 s.
- MONACO, J. 2004. *Jak číst film : svět filmů, médií a multimédií : umění, technologie, jazyk, dějiny, teorie*.

Přeložil Tomáš Liška a Jan Valenta. Praha : Albatros, 2004. 735 s. ISBN 80-00-01410-6.

RYCHTEROVÁ, S. 1997. Hašek, komický a tragický autor Švejka. In *Ticho a smích*. Praha : Mladá fronta, 1997. ISBN 80-204-0662-X, s. 43 – 66.

Klíčová slova

literatura; film; adaptace; interpretace

Keywords

literature; film; adaptation; interpretation

Summary

The article will focus on the issue of adaptation of literary works into film. Nowadays, films are becoming increasingly popular, even we can talk about the “visuality” of young generations. What does such a conversion to a movie screen offer and at the same time take? This is a crucial question for our contribution. We will declare everything on selected works that have established themselves in both literature and film.

Zoznam autorov a autoriek

Lubomír Gábor

Slavistický ústav Jána Stanislava SAV
Dúbravská cesta 9, 841 04 Bratislava
Slovenská republika
lubomir.gabor@gmail.com

Mária Halašková

Katedra slovenského jazyka a literatúry
Pedagogická fakulta
Komenského univerzita v Bratislave
Račianska 59, 831 02 Nové Mesto
Slovenská republika
halaskova.maria@gmail.com

373

Radka Hříbková

Štichova 587/11, 149 00 Praha 4
Česká republika
rhrib@seznam.cz

Daniel Jakubíček

Katedra českého jazyka a literatury
Pedagogická fakulta
Univerzita Palackého v Olomouci
Žižkovo náměstí 5, 779 00 Olomouc
Česká republika
daniel.jakubicek@upol.cz

Jana Javorčíková

Katedra anglistiky a amerikanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
jana.javorcikova@umb.sk

Edita Jurčáková

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
edita.jurcakova@umb.sk

374

Milan Kendra

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
17. novembra 1, 080 01 Prešov
Slovenská republika
milan.kendra@unipo.sk

Lech J. Kościelak

Akademia FASS
ul. ks. Jerzego Popiełuszki 8
01-501 Warszawa
Poľská republika
lechkoscielak@gmail.com

Martin Lizoň

Katedra slovanských jazykov
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
martin.lizon@umb.sk

Gabriela Mihalková

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
17. novembra 1, 080 01 Prešov
Slovenská republika
gabriela.mihalkova@unipo.sk

Radoslav Rusňák

Katedra komunikačnej a literárnej výchovy
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov
Slovenská republika
radoslav.rusnak@unipo.sk

Zuzana Stanislavová

Centrum výskumu detskej reči a kultúry
Pedagogická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 15, 080 01 Prešov
Slovenská republika
zuzana.stanislavova@unipo.sk

Stanislava Schupplerová

Ústav bohemistiky a knihovnictví
Filozoficko-přírodovědecká fakulta
Slezská univerzita v Opavě
Bezručovo nám. 1150/13, 746 01 Opava
Česká republika
schupplerova@gmail.com

Lenka Šafranová

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Prešovská univerzita v Prešove
Ul. 17. novembra 1, 080 01 Prešov
Slovenská republika
marivcvet@gmail.com

376

Jozef Tatár

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
jozef.tatar@umb.sk

Nadežda Zemaníková

Katedra germanistiky
Filozofická fakulta
Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici
Tajovského 40, 974 01 Banská Bystrica
Slovenská republika
nadezda.zemanikova@umb.sk

Viera Žemberová

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Inštitút slovakistiky a mediálnych štúdií

Filozofická fakulta

Prešovská univerzita v Prešove

17. novembra č. 1, 080 01 Prešov

Slovenská republika

viera.zemberova@ff.unipo.sk

Edičná poznámka

Okrem štúdií uverejnených v tomto zborníku výstupy projektu VEGA 1/0157/17 *Literárne podoby migrácie* tvoria aj:

1. GÁBOR, Ľubomír: *Ľudová próza západných Slovanov v komparatistickej perspektíve*. Banská Bystrica : Belianum, 2017. 154 s. ISBN 978-80-557-1337-3.
2. GERMUŠKOVÁ, Marta: Fenomén Rudolf Dilong (nielen) v kontexte slovenskej literatúry. In *RUDOLF DILONG A KATOLÍCKA MODERNA (Katolícka literatúra v stredoeurópskom priestore) : Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie*. Nitra : Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2017. ISBN 978-80-558-1201-4, s. 47 – 60.
3. MIHALKOVÁ, Gabriela: K žánrovým znakom poviedky v zbierke Jaroslavy Blažkovej *Svadba v Káne Galilejskej*. In *Litikon*. ISSN 2453-8507, roč. 2, 2017, č. 2, s. 69 – 79.
4. PETRÍKOVÁ, Martina: Hranice poznania ako recepčný problém v školskom prostredí. In *Jazyk – literatúra – komunikace*. ISSN 1805-689X, roč. 6, 1/2017, s. 67 – 75.
5. BARIAKOVÁ, Zuzana: V labyrinte inakosti (Ženské postavy Ivany Dobrakovovej). In *Skúsenosť inakosti : osobná a politická identita v kultúre, literatúre, preklade a humanitných vedách* : recenzovaný vedecký zborník

príspevkov z medzinárodnej konferencie konanej dňa 13. 9. 2018 na Katedre anglistiky a amerikanistiky Filozofickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Bratislava : Z-F LINGUA, 2018. ISBN 978-80-8177-050-0, s. 209 – 216.

6. BARIAKOVÁ, Zuzana: Krehké hranice. Hodnoty a zmysel života detských postáv Vandy Rozenbergovej. In *Hodnoty a utváranie zmyslu života*. Banská Bystrica : Vydavateľstvo Univerzity Mateja Bela – Belianum, 2018. ISBN 978-80-557-1508-7, s. 303 – 309.
7. GERMUŠKOVÁ, Marta: Slovenská literatúra v stredoeurópskom kontexte. In *Střední Evropa včera a dnes: promněny koncepcí II. /jazyk – literatura kultura – politika – filozofie/*. Ed. Ivo Pospíšil. Brno : Středoevropské centrum slovanských studií, 2018. ISBN 978-80-88296-01-0, s. 45 – 58.
8. GERMUŠKOVÁ, Marta: Poézia Svetloslava Veigla ako výraz estetizácie ľudskej a duchovnej axiológie. In *Kultúra a súčasnosť*. Eds. J. Gallik a M. Jozek. Nitra : Fakulta stredoeurópskych štúdií UKF, 2018. ISBN 978-80-558-1296-0, s. 69 – 78.
9. JAKUBÍK, Henrich: My a svet: podoby migrácie v slovenskej literatúre 2. polovice 19. a začiatku 20. storočia. In *Klasika známa neznáma (študijná a textová príručka pre univerzitné štúdium slovenskej literatúry)*. Banská Bystrica : Filozofická fakulta Univerzity

- Mateja Bela, 2018. ISBN 978-80-557-1457-8, s. 161 – 235.
10. PETRÍKOVÁ, M.: Rozprávka o smrti ako recepcný problém. In: *Jazyk – literatúra – komunikace*. Príspevok z medzinárodnej vedeckej konferencie Metody a formy práce ve výuce mateřského jazyka, ktorá sa konala 4. októbra 2018 na Pedagogickej fakulte Univerzity Palackého v Olomouci, roč. 7, 1/2018. ISSN 1805-689X, s. 7 – 25.
 11. MIHALKOVÁ, Gabriela: Téma migrácie v literárnovednej reflexii slovenskej prózy publikovanej po roku 2000. In *Výzvy súčasnosti: Nová témata české a slovenské literatury (2000 – 2017)*. Brno : Galium, 2019. 174 s. ISBN 978-80-88296-5-8, s. 107 – 112.
 12. MIHALKOVÁ, Gabriela: Transformácie témy migrácie v slovenskej literatúre romantizmu. In *Transformácie národných literatúr a kultúr v stredoeurópskom kontexte (1780 – 1890)*. Prešov: Vydavateľstvo Prešovskej univerzity, 2019. ISBN 978-80-555-2246-3, s. 102 – 119.
 13. PETRÍKOVÁ, Martina: Illustrated philosophical stories from Norwegian children and youth literature translated into Slovak after 2010. In *Journal of Language and Cultural Education*, vol. 6, 2019, issue 3, s. 135 – 150.
 14. JAKUBÍK, Henrich: Slovaks discover the world: the representation of a foreigner in Slovak travel literature at the turn of the 20th century.

In *Obraz cizince v literatúre* (8. 3. – 9. 3. 2018),
PF Masarykovy univerzity Brno. [V tlači.]

15. BARIAKOVÁ, Zuzana: "Slovak women" on the road (Poetics of selected prose by Ivana Dobráková, Zuzka Kepplová and Svetlana Žuchová). In *Obraz cizince v literatúre* (8. 3. – 9. 3. 2018), PF Masarykovy univerzity Brno. [V tlači.]
16. GERMUŠKOVÁ, Marta: Jozef Tóth – významná literárna a duchovná osobnosť. In Zborník z medzinárodnej vedeckej konferencie, ktorá sa konala 2018 v Štátnej vedeckej knižnici v Prešove. [V tlači.]
17. PETRÍKOVÁ, M.: Príbeh o smrti v recepčnom procese. In: *Jazyk – literatúra – komunikace*. Príspevok z medzinárodnej vedeckej konferencie Metody a formy práce ve výuce mateřského jazyka, ktorá sa konala 3. októbra 2019 na Pedagogickej fakulte Univerzity Palackého v Olomouci. [V tlači.]
18. PETRÍKOVÁ, Martina: *Metamorfózy rozprávky o smrti*. 1. vyd. Bratislava : ARThur, s. r. o., 2019. 157 s. ISBN 978-80-8207-040-1.
19. ŠEDÍKOVÁ ČUHOVÁ, Paulína: *Odkedy dokážem myslieť, prekladám: Postavy prekladateľov a prekladateľiek, tlmočníkov a tlmočníčok v súčasnej po nemecky písanej literatúre*. Bratislava : ARThur, s. r. o., 2019. ISBN 978-80-8207-052-4.

20. BARIAKOVÁ, Zuzana – JAKUBÍK, Henrich – KUBEALAKOVÁ, Martina: *Hranice okolo nás a v nás: Podoby migrácie v slovenskej literatúre*. Bratislava : ARThur, s. r. o., 2019. ISBN 978-80-8207-053-1.

Príspevok Radky Hříbkovej je prepracovanou verziou už publikovaných príspevkov:

- HŘÍBKOVÁ, R.: František Kautman a „génus českého osudu 20. století“ Egon Hostovský. In *Na trnitých cestách života a tvorby. Sborník příspěvků ze symposia pořádaného u příležitosti životního jubilea Františka Kautmana*. Praha : Národní knihovna České republiky – Slovanská knihovna, 2015. ISBN 978-80-7050-645-5, s. 75 – 83.
- HŘÍBKOVÁ, R.: Dialog s Dostojevským v tvorbě Egona Hostovského. In *Tragédia doby, človeka, literatúry*. 1. vyd. Nitra, 2011. ISBN 978-80-8094-969-3, s. 214 – 227.

Niekoľko odchýlok v zápise bibliografických odkazov v jednotlivých príspevkoch vychádza zo snahy editoriek rešpektovať príslušný originál. Ak je názov tvorený hlavnou časťou a podnázvom, oddeľujeme ich dvojbodkou s medzerami v takom prípade, ak v origináli dvojzložkový názov nie je oddelený interpunkciou. Zápis ročníka pri periodikách rešpektuje podobu, ktorú uvádzajú jednotlivé noviny, časopisy a zborníky (vrátane použitia arabskej, resp. rímskej číslice).

Názov: **Literárne podoby migrácie**
Recenzovaný zborník vedeckých štúdií

Autori

a autorky: Ľubomír Gábor [0,94 AH]
Mária Halašková [0,69 AH]
Radka Hříbková [0,61 AH]
Daniel Jakubíček [1,40 AH]
Jana Javorčíková [1,23 AH]
Edita Jurčáková [0,98 AH]
Milan Kendra [0,91 AH]
Lech J. Kościelak [0,75 AH]
Martin Lizoň [0,69 AH]
Gabriela Mihalková [0,47 AH]
Radoslav Rusňák [0,78 AH]
Stanislava Schupplerová [0,51 AH]
Zuzana Stanislavová [1,00 AH]
Lenka Šafranová [0,59 AH]
Jozef Tatár [1,05 AH]
Nadežda Zemaníková [0,96 AH]
Viera Žemberová [0,87 AH]

Editorky:

Zuzana Bariaková, Martina Kubealaková

Technická redakcia:

ARThur, s. r. o., Martina Kubealaková

Jazyková korektúra:

ARThur, s. r. o.
autori a autorky, editorky

Maľba na obálke:

Krajina rovina © Aňa Ostrihoňová

Obálka:

ARThur, s. r. o.

Recenzovali:

doc. Mgr. Marína Šimáková Speváková, PhD.

Mgr. Eva Pršová, PhD.

Náklad: 100 ks

Rozsah: 386 strán

Vydanie: prvé

Formát: A5

Miesto vydania: Bratislava

Rok vydania: 2019

Vydavateľ: ARThur, s. r. o.

V spolupráci s Filozofickou fakultou Univerzity

Mateja Bela v Banskej Bystrici.

Tlač: Expresprint, s. r. o., Partizánske

ISBN 978-80-8207-049-4

EAN 9788082070494