Žemberová, Viera

Medziliterárnosť a literárna veda alebo text medzi literatúrami

In: *Austrian, Czech and Slovak Slavonic studies in their central European context.* Pospíšil, Ivo (editor); Moser, Michael (editor); Newerkla, Stefan Michael (editor). 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita. Ústav slavistiky Filozofické fakulty, 2005, pp. 173-220

ISBN 8021038977

Stable URL (handle):
https://hdl.handle.net/11222.digilib/132654
Access Date: 02. 12. 2024
Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

MUNI ARTS Masarykova univerzita Filozofická fakulta

Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University
digilib.phil.muni.cz

Medziliterárnosť a literárna veda alebo text medzi literatúrami

VIERA ŽEMBEROVÁ (PREŠOV)

Text umeleckého diela sa vertikalizuje o to výraznejšie, o čo naliehavejšie sa autor a jeho zámery so slovom dostávajú do súladu s aktuálnymi alebo inak obnovovanými literárnymi pohybmi od ich genologickej až po estetickú rozpätosť.

Tie umelecké texty a tie autorské dielne, ktoré vystavujeme vnútrotextovému dialógu, lebo navodzujeme dotyk predovšetkým medzi autorskou dielňou a až po nej poetologickým ozvenám po filozofovanie a estetickú zručnosť, sú výpovede, ku ktorým sa približujme ako k výpovediam s ústredným problémom, ktorý by sa mohol dotýkať aj premís, ako možno porozumieť životu a ako sa dá (u)veriť človeku.

Jav autor a jav text medzi dvoma literatúrami, štatútmi literatúry v spoločnosti či národnými kultúrami, ukazuje sa, nemá väčšie ohraničenie, ako sa môže ukázať jazyk umeleckého textu, ale ani ten netvorí prekážku pre oslovenie, ilustráciu a poznanie gnóm života a umenia.

Text a priestor alebo Henryk Sienkiewicz a a Ľudo Ondrejov

„Prosím vás, podpíšte sa nám, – kronikár posunul pred Ondrejova kalamár a pero. (...). Môžem sa vás na niečo opýtať? Ondrejov prestal písať venovanie do kníh a spýtavo sa pozrel na dobráckeho Lehockého, ktorý neisto začal: – Naozaj ste boli v Afrike? Ondrejov bol v pomykove. Nechcel sklamať dôverčivého kronikára, ale nevedel, ako mu vysvetliť, že mal poctivý úmysel tam ísť. Náhle si spomenul na Moľove slzy na martinskej železničnej stanici. Moľo Bazovský si vtedy uvedomil nástrahy divokej africkej prírody a plakal. Naozaj plakal! Lehocký ukázal fotografiu uverejnenú v Slovensku, na ktorej sú Ondrejov, maliar Miloš Bazovský, manželia Mrázovci, spisovateľ Janko Bodenek, pani Žela Jesenská a jej plačúca dcérka Milotka. V pozadí bol plagát zaoceánskeho parníka s reklamným sloganom: „Do Ameriky na Qeen Mary". Text pod fotografiou: Ondrejov s Milošom Bazovským sa pred cestou do Afriky lúčia so

svojimi martinskými priateľmi. Nebola to recesia, ako si mnohí myslia doteraz. Jeden životný plán stroskotal na nedostatku peňazí. Neboli prví, čo pre financie nedošli do cieľa. Pozrel vážne na Lehockého. – Až do Afriky sme sa nedostali, – povedal úprimne Ondrejov, ale nechcelo sa mu to rozvádzať. Keď videl kronikárovo sklamanie, doložil: – Ale tú cestu sme si poctivo preštudovali. – To poznať, – zatváril sa spokojnejšie kronikár. Kontroloval som vás podľa mapy, všetko sedí. Ondrejov dokončil podpisovanie a kronikár mu ukázal fotografiu drevenice".

Peter Kováčik

Skutočnosť, že sa chceme zamyslieť nad textom Henryka Sienkiewicza Púšťou a pralesom (W pustyni i w puszczy, 1911) a textom Ľuda Ondrejova Príhody v divočine (Africký zápisník, 1936, Horami Sumatry, 1936, Príhody v divočine, 1940 – spoločne vydané v „trilógii" Príhody v divočine, 1956) má niekoľko podnetov, ktoré plynú jednak zo špecifických kontextov autorských dielní a ďalej z kontextových súvislostí literárnej vedy ako z nástroja na morfologické a sémantické „operácie" s umeleckých textom.

Obidva texty – cestopisy adresované mladému čitateľovi už v čase ich vzniku – patria v súčasnosti do klasického fondu a do čítania v konkrétnej národnej literatúre. Texty spoločne dnes zaujímajú pevné miesto v hodnotovej štruktúre čítania pre „vymedzeného" či „svojho" čitateľa (vekovosť, intencionalita, detský aspekt – druh, žáner, látka, téma, problém). Napokon svojím látkovým a tematickým zámerom sa včleňujú do „netradičného" prúdu v obidvoch národných literatúrach. V textoch H. Sienkiewicza a Ľ. Ondrejova ide o druhovú a žánrovú dotykovú „plochu" v epike a románe, ale aj o „strategický" synkretizmus vo vnútrotextovej štruktúre textu, pretože obidva cestopisne komponované texty zosúlaďuje viacero typologických čŕt a možností prózy ako „priestoru" na tvorbu zaujímavého a nekonvenčného naračného sveta aj s podporou tenzijných príbehov.

Slovenský literárny historik Zlatko Klátik (1922–1990) sa vývinovým otázkam slovenského cestopisu venoval na pozadí európskej literatúry tejto látkovej a tematickej orietnácie. Za podnetné literárnovedné štúdie z tejto oblasti určil Z. Klátik (odvoláva sa ne a argumentuje ich závermi) prácu českého literárneho vedca Mojmíra Grygara a poľského literárneho historika Czesława Niedziełskeho.

Genologické otázky cestopisu v dejinách európskej literatúry a v koncepcii teorém literárnej histórie sa viažu na vývinovú situáciu v „otvorenej" štruktúre dokumentárnej literatúry (Klátik, 1968, s. 17–56).

Zdá sa, že sumujúco, ako východisko na ďalšie reflexie o cestopisoch H. Sienkiewicza a Ľ. Ondrejova, ktoré využívajú kompozičnú a nazeraciu stratégiu intencionality rozprávača, možno sústrediť tieto žánrové konštrukty z monografie Z. Klátika (1988):

cestopis patrí k „literárnym druhom" so starou a bohatou tradíciou, za najstarší sa považuje „cestopisná knižka" kartáginského moreplavca Hannona (s. 21), teda z čias pred n. l.,

cestopis má otvorenú formu (s. 24),

obsahom cestopisu je cestovanie „ako poznávací a emotívny proces, ktorý sa uskutočňuje v stretnutí subjektu v priestorovom a časovom pohybe s objektívnou skutočnosťou, zväčša novou a neznámou" (s. 24),

cestopis je zobrazením rozdielností medzi geografickými, spoločenskými, politickými, kultúrnymi, civilizačnými bodmi toho (známeho) priestoru, z ktorého rozprávajúci subjekt prichádza do priestoru, kam sa po rozličnej motivácii práve na toto rozhodnutie vypravil, prišiel, prechádza ním v súlade s fiktívnou postupnosťou v literárnom príbehu a skúsenosťou, najmä však rozlične pointovaným prežitkom svoju „novú" skúsenosť z neznámeho poznáva a spoznáva, vyrovnáva sa s ňou (s. 25),

ustálené znaky cestopisu sú odvodené zo zážitkov autora – rozprávača, sú lokalizované do cesty a cestovania, využívajú verifikovateľný dokument (priestor, čas, reálie spoločenské, kultúrne, politické aj iné, s. 27),

„dialóg" medzi žánrom román a subžánrom cestopis: nesúlad medzi cestovateľským a autorským subjektom, jestvovanie dvoch Ja (s. 29),

nástroje poetiky subžánru cestopis: priestor, čas, rozprávač, autentické a dokumentárne, chronologické, narácia, naratívny svet, forma denníka, forma listu, forma životopisu – kompozícia cestopisu (s. 52–56).

Cestopis v žánrovej (vývinová) typológii epického textu (morfologické kontexty) má svoje širšie, spoločenské „dejiny", ale aj svoje zvláštnosti, ktoré ho prechyľujú v teórii žánrov stále výraznejšie do literatúry faktu. Cestopis má však aj svoje historické podložie v „sémantike", ktorá všeličo napovedá o entite historického, politického a kultúrneho celku, v ktorom, ale aj pre potreby ktorého ten – ktorý cestopis vznikal, ďalej o kvalite historického vedomia národnej kultúry ako celku, v ktorej pôsobil, no má aj užšie a medzi nimi umelecké, náučné, ba možno aj didaktické zameranie, ktoré „cestopis" ako subžáner vo vzťahu k svojmu recepčne vymedzenému čitateľovi (znova kategória vekovosti, intencionality a pôsobenie as-

pektov – detský a dospelého – v stratégii autora) mohol obsiahnuť a podnecovať aj stratégiu, zvlášť noetiku a estetiku autora umeleckého textu.

V historickom a typologickom vývinovom priereze sa cestopis naďalej usiluje normovať a definovať svoj epický kontext a žánrovú entitu. Všeobecne sa vie to, že v starých kultúrach, napríklad v antických dobách, vznikali naň aj paródie, ale v európskom kultúrnom prostredí dostáva cestopis predovšetkým morfologický „znak" dokumentu o ceste za niečím, za niekým (krajina, lokalita, misia, úloha), alebo účinkuje aj ako časový a priestorový „znak" svedectva či správy o sebe (želaná, vynútená, vnútená cesta niekam, pred niekým, za niečím: útek, únik, únos).

Na prvý pohľad vymedzenie rozprávačského pôdorysu cestopisu noetikou a emocionalitou, faktom a dôkazom môže navodiť situáciu na prechyľovania sa umeleckého do odborného, ba až publicistického (populárneho, reklamného), čo dejiny subžánru potvrdia azda v každej národnej literatúre. Moment, ktorý naznačuje dôležitosť stratégie autora (rozprávanie – výpoveď, informácia – objasnenie, rekonštrukcia reálneho faktu – beletrizované využitie reálneho faktu a iné) a ním modifikovanú stratégiu textu (dokumentárne poznanie, informatívne poznanie, poznanie na pozadí beletristického príbehu, poznanie ako následok „zábavného" rozprávania a iné – tajomstvo, záhada, exotika, dobrodružstvo, nebezpečenstvo a iné), ktorá je ustaľovaná témou a kompozíciou (cieľavedome odborne pripravená výprava – rozlične motivovaný spontánny útek alebo nevyhnutný presun do iného geografického a spoločenského priestoru), rozhýbava aj cestopis v jeho žánrovom ohraničení, – a hneď viacerými smermi. Pri jednom z ohraničení by mohli zavážiť záväznosť a norma, ale predovšetkým celostnosť verifikovateľného faktu a odborne formovaný osobný (pre)zážitok, no pri druhom žánrovom ohraničení sa uplatní ich modifikovaná, a teda aj účelová publicistickosť, reportážnosť a dokumentárnosť. Pritom, keďže sa pohybujeme v prozaickom prostredí H. Sienkiewicza a Ľ. Ondrejova, podceniť sa nemôže, nazdávame sa, ani špecifický autorský naratívny svet a jeho nevyhnutná príbehovosť odvodená z témy (fantázia v narácii, naračný svet z cudzieho, nepoznaného prostredia) a intelektuálnosť rozprávačského „výkonu" (kvalita faktickej, verifikovateľnej informácie, jej modelovanie v žánri).

Skutočnosť, že vo vývinovom, žánrovom a estetickom „reťazci" genológie a noetiky cestopisu sa podnetmi „zvonku" rozhýbava jeho textová organizácia, má morfologický dosah na štruktúru celku (román – reportáž), na estetiku prelievajúcu sa z poznaného (pôvodná kultúra rozprávača) do nepoznaného (vedome kontaktovanie sa a prenikanie do kultúry cudzieho prostredia), formovanú z navrstvovania informácií, porovnávaní, až

existenciálne podnecovaného osvojovania si nepoznaného, ďalej svojský až svojrázny autorov štýl a naračný postup pri uvádzaní nových a nových „javov" do nepoznaného a z cudzieho prostredia, ale aj intencionálna alebo neintencionálna „adresnosť" textu. Nemyslíme teraz na „vekovosť" čitateľa, ale na „typ", odbornosť, hĺbku (ne)špecializovaného poznania a estetický „vkus" čitateľa: ten sa, kontrastne vyjadrené, sústreďuje buď na „príbeh" (prevaha fantazijného), alebo na noetickú zložku (prevaha verifikovateľných zdrojov poznania v téme). Napokon aj práve pre tieto možnosti sa hovorí o literatúre faktu v blízkosti cestopisu.

Text Púšťou a pralesom Henryka Sienkiewicza (1846–1916) a text Ľuda Ondrejova (1901–1962) Príhody v divočine si však žiada ešte jednu poznámku, ktorá zasahuje žánrové a morfologické „vlastnosti" či „danosti" obidvoch textov, hoci je medzi nimi výrazný posun v čase ich zverejnenia v jednotlivých národných literatúrach.

Hernyk Sienkiewicz: študoval dejiny a literatúru. Po ukončení štúdia cestoval po Európe, podstúpil cesty – výpravy na Balkán, Blízky východ a do Afriky (Klátik, 1978, s. 114–115). Zlatko Klátik v reflexii o Sienkiewiczovom texte V púšti a v pralese upozornil na tieto druhové a žánrové, estetické a noetické koordináty jeho cestopisu:

verifikovateľná história vytvorila nezáväzné podložie na literárny príbeh,

naratívny svet je výsledkom voľnej fikcie autora,

ohraničenia, ktoré podnecujú žánrové možnosti a danosti textu vytvorili viaceré reálie: prvou je dlhodobý národnooslobodzovaní pohyb s konfesijnými (kresťanskými, katolíckymi) a územnými prvkami vo vnútri Afriky (nepokoje vedené „prorokom" Mahdim), druhou skutočnosťou je výstavba Suezského prieplavu a tou treťou je rozširovanie a upevňovanie anglickej koloniálnej politiky v praxi na kontinente, čím sa autorovo rozprávanie, hoci v naratívnom svete, dostáva do predstaviteľných časových rozmerov 20. storočia pre mladého čitateľa tohto textu,

autorove vklady do ideológie a noetiky textu súvisia so strategicky exponovaným nacionálnym momentom: poľské, kresťanské, intelektuálne, etické, kultivované, tvorivé, konštruktívne, nebojácne, pravdivé: všetko sú to postuláty, aké si vyžaduje sofistikovaná literárna osoba a civilizovaná krajina, ktorú jeho činy a názory zastupujú, nech sa ocitne kdekoľvek a za akýchkoľvek okolností,

realistická naračná metóda verzus komponenty romantické a rozprávkové, dobrodružné a existenciálne v kompozícii, ale aj v ideovom „zázemí" naračného sveta ako celku, ktoré sú iniciované (nazeracou) stratégiou autora a (názorovou) stratégiou textu,

protagonista: poľský maloletý chlapec s džentlmenskou normou na správanie sa k akémukoľvek živému tvorovi, s rešpektom voči životu človeka i zvera, s úctou k duchovnému svetu pôvodného obyvateľstva, s poznaním a osobnostnou výbavou na mravné riešenie najzložitejších situácií, do akých sa človek môže po intrige iného človeka dostať, vybavený v príbehu typovou paralelou D. Defoeovho Robinzona a pätnásťročného kapitána J. Verna (Klátik, 1968, s. 116),

poľská a anglická rodina, sirota v zajatí lásky a vzdelania vlastného rodiča, poznanie a schopnosti ako osobnostná kvalita, ktorou sa komunikuje, argumentuje sa a presadzuje sa v dejoch, ktoré predstavujú pokrok doby a spoločnosti, ľudstva, etika a mravnosť ako latentné problémové miesta vo vzťahoch ľudí, nech ich oddeľujú akékoľvek viditeľné i neviditeľné, vývinové a kultúrne či spoločenské „artefakty":

existenciálne manipuluje s mravným a emotívnym, odsunutie kategórií dobro a zlo za stratégiu „etiky" príbehu, ale nie mimo

za (vše)noetiku príbehu ako dominujúceho poznania z dramatického príbehu detí v boji s nástrahami osudu (dostať sa do priesečníka náhod a cudzích manipulácií, konať tak, aby bytie nepoprelo vo svojej hodnote a výsledku mravnosť, akou boli získané).

Henryk Sienkiewicz využil v texte Púšťou a pralesom „všetko", čo mu genológia cestopisu vo svojej dobe poskytovala, ale tak, že vo svojej autorskej stratégii sa sústredil nie na geograficko-poznávací, spoločensko-identifikačný, ideologicko-názorový, ale na hierarchicky organizovaný, gradáciou vážnosti akcie a jej príbehového korelátu stupňovaný noetickomravný proces ušľachtilej, zložitej, obeťou podloženej hodnotovej premeny (kultivovaného chlapca, dievčatka) dieťaťa na (osobnostne vyhraneného mladého muža a mladej ženy) dospelého jedinca vo všetkých zložkách jeho mravnej a fyzickej individuálnej štruktúry. V Sienkiewiczovej koncepcii sa autorsky reagovalo aj na to, aby v spoločenskom a politickom čase reálnych skúseností, aké Európa v čase písania cestopisného románu s detskými protagonistami prežívala (predvečer prvej svetovej vojny, popretie vojnovou a povojnovou praxou bergsonovskej harmónie, nietzscheovské relativizovanie rozumu a rozumného človeka, politické praktiky nového – vojenského – delenie sveta, nová politická a mocenská koncepcia koloniálnej európskej politiky orientovaná po Indii na Afriku, prirodzené politické „súperenie" európskych veľmocí o vplyv „vo svete", nové konštituovanie národov a štátov v treťom svete), poskytol autor svojím románom prijateľný – mravný, humánny, emancipačný – „model", akým sa tento diferencovaný a nie vždy priateľský proces presadzovania sa „nového"

človeka v „novom" storočí mohol uskutočňovať bez toho, aby prehrala ľudskosť a všestranne otvorená humanita života.

Ľudo Ondrejov v trilógii Príhody v divočine – obdobne ako H. Sienkiewicz – reaguje na širšie spoločenské skutočnosti, ktoré majú predovšetkým domáce javové a názorové zázemie. Desaťročie, v ktorom trilógia vychádzala, má v slovenskej literárnej vede, literárnom živote a v dejinách slovenskej (po druhej svetovej vojne) spoločnosti nemálo zložitých, až dramatických miest. Jedno z nich sa napája aj na konštituovanie a realizovanie novej (povojnovej) literatúry a nového (ľudového, emancipovaného) čitateľa v nových (humanizujúcich, ideologicky vyhranených) spoločenských a kultúrnych podmienkach. Konkrétny vývinový pôdorys a reálny neliterárny kontext Ondrejovho cestopisného triptychu znamená aj „otvorenie" literatúry pre mladého čitateľa (ale nielen toho) ďalekému „svetu", čo jestvoval v dobových zemepisných atlasoch, teda toho, do ktorého a kam sa len málokto zo súčasníkov dostal, ale správy o ňom boli stále naliehavejšie. Veľký svet znamenal pre rozprávača príbehov (romány – rozprávky) Ľ. Ondrejova podnetnú konfrontáciu s jeho dovtedajším „malým" literárnym svetom: látka prírody, témy z archetypovej koncepcie hodnôt prírodného a vidieckeho života, aké sa pohybovali, prelínali medzi prírodou a človekom. To ony ho viedli k ich transformácii „za horizont" jeho ustálenej autorskej dielne, ale aj za tematické obyčaje slovenskej prózy pre mladého čitateľa.

Za dominanty autorskej stratégie Ľ. Ondrejova určil jeho monografista (Klátik, 1969): zbojníctvo, tuláctvo – túlavú dušu, „nového" človeka. Dominanty sa adaptovali do jeho ustáleného názoru na literárny príbeh, do literárnej postavy a do „problému" literárneho príbehu. Ideu nového človeka, priesečníka medzi archetypom a civilizovaným jednotlivcom, ktorý miluje bez ohraničenia prírodu, ale využíva možnosti technického napredovania moderného sveta, rozpracoval v cestopisnom triptychu do výprav za gorilou (Africký zápisník), za tigrom (Horami Sumatry) a za filmovým dokumentom o love v divočine (Príhody v divočine). A hoci v genéze triptychu spočíva základná teoréma autora: „o veľkosti prírody a ničomnosti človeka" (Klátik, 1968, s. 55), predsa vznikla diferencovaná trilógia ciest, putovaní, hľadania, poznávania, premeny, vyrovnania sa so zmenami, ktoré vyvoláva nie raz veľká „priepasť" medzi romantickými predstavami o svete flóry a fauny a realistické, až existenciálne okamihy, čo nútia človeka opúšťať sny o prírode a konať v súlade s rozumnými opatreniami, teda takými, za akými zostáva ochrana a uchovanie života. Človek a zviera sú partneri, ktorí žijú v priestore a musia sa oň deliť tak, aby ani jedna forma života, spôsobu jestvovania nebola ohrozená. Ľ. Ondrejov sledoval dve lí-

nie, naračno-náučnú a mravno-existenciálnu. Tie sa otvárali geografickému priestoru, spoločenským zvykom a návykom, folklórnym zvláštnostiam spoločenstiev, do ktorých autor v role literárneho cestovateľa a súčasne aj rozprávača vstúpil.

Dobová (početná) literárna kritika, ale aj monografista Ondrejova naznačujú spoločne, hoci s odstupom času, koncepčné krízové miesta – doslova umelé situačné konštrukty v kompozícii jeho troch cestopisov do exotického geografického a spoločenského prostredia. Napokon ide o cestopisy nie – či aj – za miestnou civilizáciou, ale vyhranene za javmi spomedzi archetypov flóry a fauny tamojšej prírody. Autor Ľ. Ondrejov sa bránil voči vyslovovaným výčitkám predovšetkým dôkladnosťou svojej odbornej a študijnej predprípravy, v odbore biologických vied až detailne scientisticky pripravovanou poznávacou stratégiou textu, kde dominuje predovšetkým geografický, zoologický materiál na komponovanie príbehu ako poznávacieho a umeleckého celku.

Isto to nie sú zanedbateľné poznámky. Nazdávame sa však, že aj po odstupe času ostávajú práve ony určujúcim podnetom autorskej stratégie: Ondrejov hľadal v „ďalekej" prírode návod na „nový", iný ako doterajší život civilizácie s prírodou, teraz predovšetkým ako výraz ekológie mravov, hodnôt a názorov na život.

Henryk Sienkiewicz a Ľudo Ondrejov pracujú s cestopisom pre mladého čitateľa ako so všestranne umelecky, esteticky a noeticky vhodným subžánrom (veľkej) epiky, ktorý v synkretickom „prostredí" rozličných spoločenskovedných komponentov, navyše sú mu dostupné a voči nemu otvorené, – si aprioristicky nárokuje vyslovovať názory na život v jeho chvíľach závažných alebo v situáciách všeobecne ohrozených hodnôt voči humanitne a mravne pochopeným postojom k životu, teda k jeho prejavom vtedy, keď sa dostali do krízy (tradičné – moderné). Napokon ide aj o krízu nazerania na prejavy života (človek – zviera, archetypové – urbanizované, normotvorné – kanonizované).

Synkretizmus vnútrotextového priestoru, čo súvisí s genologickou danosťou cestopisu (jej dotváranie o nástroje estetiky, literárneho druhu, poetiky, filozofie, etiky) sa otvára synkretizmu nazeraní na moderný svet, v ktorom sa súvislosti podmieňujú a určujú „zrelosťou" novoprichádzajúcich ľudí (mladí, vzdelaní, otvorení, mravní).

Ako čas európskej spoločnosti v civilizačnom tempe plynie dopredu, posun medzi autorskou dielňou H. Siekniewicza a Ľ. Ondrejova sa nemení, len sa v súlade s aktuálnymi dejmi duchovného a kultúrneho európanstva a svetovosti aktualizujú a zvýrazňujú ich autorské predstavy o novom človeku ako o syntetickom „výraze" a humanitnom „nástroji" jednotlivca.

Toho a takého človeka, ktorého veľký – stále menej neznámy – svet bude podrobovať novým a opakovaným, neľahkým skúškam z ľudskosti. Napokon, zdá sa, že toto poslanie má cestopis pre mladého čitateľa vo svojom curriculom vitae od prvého záznamu, ktorý vznikol na mori alebo počas cesty vo vnútrozemí: kdekoľvek a kedykoľvek. Týmto synkretizmom hodnôt a ideí, druhov a žánrov, faktov a reálií sa však neoslabuje poznávací význam cestopisov H. Sienkiewicza a Ľ. Ondrejova.

Text a poetika alebo Vasyľ Stefanyk a Stanislav Rakús

Výber dvoch prozaických dielní, Vasyľa Stefanyka (1871–1936) a Stanislava Rakúsa (1940), by nemal zdôvodnenie, keby medzi nimi nestál súbor Stefanykových próz Chýr. Prvý výber z próz Vasyľa Stefanyka do slovenčiny preložil Juraj Andričík. V slovenskom kultúrnom prostredí natrvalo prežíva záujem o modernú ukrajinskú literatúru, preto Stefanykov výber si získal pozornosť, ktorú vo výbere doplnil Stanislav Rakús doslovom Stefanykov prozaický svet.

Stefanyk a Rakús sa stretli na tej istej „pôde": sú prozaici, dômyselne reflektujú vo svojej filozofii, estetike a poetike kultúrny priestor modernej európskej epiky, ktorá prózu, jej rozprávača a príbeh nevyužíva na stavanie únikových priestorov z reality pre svojho čitateľa. Práve naopak, v súlade so skúsenosťami, kvalitou zážitkov ľudstva a odlišného ľudského európskeho spoločenstva v 20. storočí, povýšila príbeh na návraty až k archetypovým otázkam bytia raz ako k procesu, potom ako k sonde nasmerovanej do Ja-subjektu alebo do zložitého javu zo života rozloženého do (ne)súladu detailov v čase, priestore, „príbehových" okolnostiach a udalostiach.

Encyklopedický „pohľad" sprevádza Stefanykovo autorské heslo aj informáciou, podľa ktorej *„(...) sa prejavil ako majster drobnej sugestívnej impresionistickej prózy a hlboký psychológ. Námety čerpal z otrasnej skutočnosti západoukrajinskej dediny"*.

Rakús si vo svojej reflexii o próze Vasyľa Stefanyka všimol významové a výrazové komponenty v Stefanykovej poetike a pomenoval ich citová otupelosť, dvojrozmernosť sveta, retrospektívne zóny v kompozičnom pláne, sociálne, psychlogické a etické záznamy, rozvinutá motivácia činu, prítomnosť folklórnej skúsenosti (balada, rozprávka, mýtus), plochá postava, čierny humor, gradácia a antigradácia, sen a skutočnosť, motív smrti, aby mohol uzavrieť svoju literárnovednú sondu do autorovho textu svojím záverečným zistením, podľa ktorého: *„Stefanyk "nepestuje" kult smrti, utr-*

penia a hraničnej situácie, jeho próza je zacielené na odhaľovanie sociálnych koreňov daného stavu a celým svojím ustrojením "volá" po zmene." (Rakús, 1976, s. 151).

Približovať prozaika Vasyľa Stefanyka k prozaikovi Stanislavovi Rakúsovi by sa azda nezdalo schodné, keby medzi nimi stála iba spomínaná Rakúsova reflexia. Rakúsa k Stefanykovi približujú jeho prózy vo vydaní Žobráci (1976) a Pieseň o studničnej vode (1979), kde sa „opiera" o spoločensky uplynulý čas, o dedinské sociálne a mravné prostredie a pre sujet a príbeh dominantný sociálny konflikt spravidla odvinutý už v expozícii z negatívne a spravidla do katastrofy pointovaného citového problému niektorej z postáv.

Literárna kritika si v tejto súvislosti pripomenula, že Rakús má svoje autorské strategické motivácie v slovenskej próze dvadsiatych a tridsiatych rokov 20. storočia, v poetike naturizmu, nie raz sa v tejto súvislosti spomínalo na podnety z prózy Rudolfa Jašíka. Odpoveď Stanislava Rakúsa dala návod, ako riešiť tieto pochybnosti literárnej kritiky, pretože on má iné nazeranie na svoju poetologickú normu: „Zdá sa, že dve veci sú dôležité v živote i v tvorbe – zostať samým sebou, a pritom sa vyvíjať, neustrnúť. V tvorbe to znamená nestratiť vlastnú identitu, to, čomu sa hovorí „autorský rukopis", a súčasne prísť v každej knihe s niečím novým, odlišným od predchádzajúceho".

Rakús si rovnako počínal vo svojej reakcii na názor, ktorý prisudzuje jeho prózam poetiku „naturistického" lyrizmus, ktoré ho vývinovo, podľa kritiky, mali v sedemdesiatych rokoch napojiť na ozvenu noetiky a estetiky prózy tohto prúdu slovenskej epiky (naturizmus) z tridsiatych rokov. I teraz sa Rakús vzoprel voči takémuto zjednodušeniu, pretože „Lyrické v próze, práve tak ako epické a dramatické, nie je ničím iným ako odpoveďou literatúry na mnohorakosť a heterogénnosť života".

Zámer vydať sa na cestu dokazovania blíženectva medzi Stefanykom a Rakúsom nemá zmysel, ak sa nemá smerovať k horizontálnemu a vulgarizovému autorskému dialógu medzi nimi, no nie z ich vôle. Skôr sa ukazuje produktívne zamyslieť sa nad ich autorskou stratégiou pri práci s postavou a kompozičným motívom v prozaickom texte.

A s týmto zámerom sme sa sústredili na Stefanykovu prózu Basarabovci zo slovenského výberu Chýr a na Rakúsovu prózu Gendúrovci zo súboru Pieseň o studničnej vode. Autorskú stratégiu za most k výrazu a významu epického celku sa ukáže ako účinné vybrať predovšetkým preto, lebo v nej sa syntetizuje jednak typologické a typové z pôdorysu autorského subjektu a ďalej to, čo vytvorí zázemie na využitie obsahu pojmov poe-

ta doctus pre jedného i druhého autora v ich národných literatúrach, v generácii alebo v autorskom literárnom programe.

Stefanyk a Rakús rešpektujú dramatické v reálnom živote a jeho presah do literárneho, teda do svojho „príbehu". Dramatické na podloží „nedramatického" literárneho druhu epiky znamená, že možno kompozične využiť výraz a význam detailu, vertikalizovanej psychologickej sondy, komornú koncentráciu na konflikt, existenciálne alebo emocionálne hraničnú situáciu pre postavu, vlastne ako keby išlo o alúziu na hamletovské byť či nebyť, lebo riešenie konfliktu z pozície narátora sa „rúti" rýchlejšie, pudovejšie, ako to dokáže riadiť „rozum" v službách kompozičného „plánu" solitérnej literárnej postavy. Dramatické v epike je tak trochu aj, možno si vypomôcť azda pre tento prípad hovorovou väzbou, „o" demiurgovi v postave. Ak je to tak, potom ako keby sa strácala v činoch postavy kontrola nad racionálnym postojom v sujetovom pláne postavy a prevažovala pudovosť či citový chaos, lenže tie podnecuje v postave vedomie strachu a reálny horizont jej fyzickej konečnosti (v príbehu). Postava o nich vie ako o svojich jediných „spoluhráčoch" v akcii s prostými pravidlami: buď (sa prežije), alebo (sa neprežije).

Vypätá situácia, sujet, kompozičné ruptúry pri práci s časom, ale aj zmysel pre priestorovú dôslednosť, stupňovanie konfliktu, temporytmické ohýbanie spojenectva času a konfliktu nútia rozprávača vypomáhať si folklórnym výrazom, významom pri kompozičnom „obrade" a špecifickým postojom voči jazyku, kde sa dôraz kladie na jeho úsečnosť a definitívnosť pomenovanej, už jestvujúcej (do hĺbky dokonanej) situácie (V. Stefanyk), alebo na objasňovanie očakávanej (do šírky rozvíjanej) situácie (S. Rakús).

Pre názornosť by možno pomohlo – i vo vzťahu k prózam Basarabovci a Gendúrovci, – predstaviť si celok prózy a jadro autorskej stratégie i tak, že by sa Stefanyk prirovnal k rozprávačovi príbehu, čo sa bez zábran, ale s vystupňovaným zážitkovým receptorom, spúšťa „do priepasti" v postave alebo vôkol nej, a Rakús k nenáhlivému, gestickému a patetickému konštruktérovi rozprávačskej „pyramídy".

Rakúsova próza Gendúrovci je príbeh matky a syna, medzi ktorými stojí túžba po moci nad dedinou a po majetku, tieň samovraždy starého (matkinho) otca, smrť manžela a otca zo zúfalstva, choroba neželaného a pozde narodeného syna, ktorý stelesňuje hriech (matky) a nemilovaného brata, mystické tajomstvo siedmeho obrazu s motívom zatratenia. Rakú-sovi Gendúrovci sa naračne a kompozične pohybujú, ako sme naznačili, v horizontále nenáhlivého, poetizujúceho priraďovania epizód s exponovaným vizuálnym, akustickým a citovým zážitkom z reťazca vý-

razných akcií postáv, ako keby išlo o tvarovanie postupne „osvetľovaného" obrazu s výjavmi z vnútra, s nevysloveným, do fikcie povýšeným a do mýtov obaleným svetom zvrátenej moci jednotlivca a z neho vyplavenej ničoty, ktorá zničí svojho pôvodcu a jeho rodinu. A to iba preto, aby „všetko" – ako pri stavbe pyramídy – smerovalo od horizontály zločinu k vertikále trestu z nelásky, alebo do pateticky zorganizovaného vzostupu a pádu jedinej „dovnútra" vybudovanej postavy matky Anny Gendúrovej. Napokon sa toto všetko musí stať aj či len preto, že rodovo videní žena a muž, emotívne a vzťahovo odlíšení matka a syn pozabudli na „silu" prikázania o živote prežitom v láske a pokore.

Rakúsova próza má v podloží dvojvrstvového príbehu (línia matky a línia jej prvorodeného syna) rozvinutú osobnú, citovú, fyzickú, spoločenskú záhubu Anny na ceste jej života s rolami od dievčaťa, mladej ženy, matky, manželky až rolu vdovy Annu Gendúrovej, ktorá nedokázala prekročiť svoj (spoločenský, citový) zážitok, ktorý jej pripravila dedinská sociéta a svoju potupu pre dobrovoľnú smrť svojho otca. Pretože mladá, osamelá, ale predovšetkým „zrazu" chudobná stála voči všetkým v dedine, založila „celý" svoj (budúci) života na pomste a na chamtivosti po majetku pre svojho prvorodeného syna. Zo syna a jeho blahobytného života si „pripravila" očistec za svoju hanbu z chudoby a poníženie z otcovej samovraždy. Sugescia Anninho živelného aj rafinovaného zámeru ponížiť svojou novou mocou iných je tak funkčná, že dokáže prekryť (až stotožniť) postavu Ja-matka s postavou Ja-syn.

Pointa príbehu rodiny, jej osud v próze Gendúrovci zostáva otvorená, ale narátor napovedá, že hoci je ženský prvok v útrapách silný, ba až vodcovský tak, že dokáže vo svojej zaslepenosti po naplnení pôvodného cieľa ničiť sám seba a tých, ktorých miluje, predsa len „hlas krvi" zostáva mocný, aj keď zoberie na seba inú tvár a ďalší osud, nech bol akokoľvek „podnecovaný" vykonať „spravodlivosť" vlastnou krvou (syn) na rovnakej krvi (matka):

„Anna je ešte slabá, ešte sa bojí noci, no už cíti v spomienkach na Šimonovo objatie pri múre už vie, že onedlho bude prebývať v gendúrovských výškach." (Rakús, s. 97).

I tak „posledné slovo" patrí jej synovi, do ktorého sa vlial (správny, idealizovaný) mužský princíp jej (Anninho) mŕtveho otca.

Aj preto, že ide o dedinský „ľudský", sociálny, mravný, zvykový kolektív, treba pripomenúť, že Rakúsovu postavu matky Anny a jej syna Šimona určuje vo vzťahu k najbližšiemu spoločenstvu transparentne iba materiálna hodnota, ktorá im patrí, dom s vytiahnutými poschodiami, kúpa zeme a nenarodenie dieťaťa – dediča Ondreja.

Rakúsove postavy majú sen a ním sa otvára i rozvíja ich vnútorný, hoci vždy dramatický monológ so životom. Tajný a zamlčovaný sen riadi ich (osobnú) mravnosť voči všetkým a všetkému. Pre Rakúsove postavy sa tak môže stať konečnou prehrou v živote všetko, čo sa im postaví do cesty (nemužný manžel, neželaný súrodenec, nemilovaný syn Ambróz, nenávidená krásna nevesta, neplodná synova manželka). Pohyb v krajnostiach osobného priestoru (Ja, chcem; osamelosť, napätie v Ja, strach z Ja) na život sa stáva nielen sebazničujúci voči sile na požadovačné, nenásytné, neohľaduplné bytie jediného Ja, je to jestvovanie (bytie) bez súcitu a citlivosti voči akémukoľvek inému (aj blízkemu) človeku.

Výraz a význam motívu pomsta „roztáča" a latentne dynamizuje v Rakúsovej próze Gendúrovci kompozičnú schému, v ktorej sa zosilňujú a utišujú (temporytmus kompozičného vzorca) prostredníctvom sna (Freud, 1969, s. 90: denný sen, nočný sen: „sny odchádzali, vymieňali ich nové sny) alúzie na mýtus, na biblické príbehy a rozprávku:

„*Ambrózove čierne, strašné oči, súmrakom zakrývali slnko a do tmy vraveli: Ešte som nebol na svete, a ty si ma už topil. Topil si ma, Šimon! Šimon, Šimon, mocný som. Hľa, mŕtvy a potom vzkriesený! Umieraním sa uzdravujem, hynutím vstávam a vidím ťa s guľkou železnou.*" (Rakús, 1978, s. 88–89).

Gendúrovci sa svojimi literárnymi situáciami (epizódy v komplikovanom časovom reťazci tak, aby s stupňovalo vnútorné napätie cez sujet) kompozične pohybujú po horizontále, lenže na tento kompozičný zámer sa už upozornilo v súlade so stratégiou textu. Pritom postava matky Anny a syna Šimona spoločne vytvárajú „svoje" mikropriestory dovnútra, a tam sa využíva psychologické poznanie o tajomnom vnútri mravne, sociálne, typom a údelom nekonformného jednotlivca.

Gendúrovci dorástli po svojráznu „pyramídovú" konštrukciu pomsty, ktorá plodí ďalšiu pomstu, tentoraz však do rodiny Gendúrovcov. Bumerangový efekt pomsty sa pripravuje pomaly a má napríklad aj taký výraz, že sa žitý život trestá nepočatým životom, a tak želaný dedič Ondrej neprichádza (ako trest a tušenie o vymretí rodu, o zbytočnosti všetkého nazhromaždeného „zla").

Protipólom „stavby" osobnej moci matky a jej syna, ich povýšenectva voči dedine, voči zlému osudu je dom Gendúrovcov s troma (pristavenými ako bohatli) poschodiami. Dom sa vypína nad krajinou a zvestuje rozpad moci, pýchy, sna o novom osude tajomného trojuholníka z matky Anny, syna Šimona, nevesty Mikrušky. S nevestou aj moc matky a syna musí zmeniť svoju masku, Mikruška využíva svoju telesnú krásu na zničenie matky a nastolenie svojej „novej" moci nad Šimonom. Jej sen o moci sa

cynicky, voči (nikdy) nenarodenému synovi Ondrejovi, obaľuje do primitívnej zmyselnosti: „*Si ubožiak, si taký istý ako tvoja mater, si taký, ako bol tvoj otec, tvoj nenormálny brat, všetci ste úbohí, nesúci na nič, choromyseľní. Padáte, zmietate sa, na smrť sa poupíjate, navzájom sa podobíjate, zadlávite, vy, Gendúrovci, choré plemeno! A ja tu budem vo vašom prachu vládnuť! (...), ale ty ma nauč láske, pomalej, zrýchľujúcej sa... a ja sa ti za to odmením, bohato sa ti odmením.*" (Rakús, 1978, s. 95–96).

Rakúsove dominanty stratégie komponovania príbehu sa spojili s autorským rozprávačom, komplikovanou prácou s časom, koncentrovaným sujetom, uzavretým prírodným a rodinným priestorom, s významami dom, cesta, krv, voda, láska, oči, zvuk, sen, dieťa a smrť.

Basarabovci Vasyľa Stefanyka sú prózou o rekonštrukcii údelu, o jeho príčine a odhalení krvavého tajomstva rodu, v ktorom si smrť žiada ďalšiu, novú, mladšiu smrť, lenže tú podstupujú nevinní pravnuci. Ale ani toto odhaľovanie tajomstva rodu, ktoré nedokáže zastaviť ani láska, lebo ide o kliatbu na rode, objasní stará matka Semenycha: dobrovoľnou smrťou mužskí potomkovia rodu pradeda Basaraba platia za jeho hriech, za spáchanú vraždu.

Príbeh má svojou témou, problémom a výberom priestoru podložie antickej tragédie, je sústredený do jednej miestnosti, do jednej rodiny, do jednej dediny a jednota času je kompozične riadená pohybom akcie tam i späť na mikrokompozičnej „osi" s výrazom a významom všemocného času v živote rodiny Basarabovcov.

Stefanyk pracuje so synkretickým (znakovým a významovým) reťazcom kultúrnych jednotlivostí, v ktorom sa ocitli mýtický, rozprávkový a novozákonný biblický motív v súlade s tézou kliatby: smrť za smrť až do siedmeho kolena. Autor s motívom smrti pracuje ako s vejárom, kde každá jeho súčasť si žiada, aby bola uvoľnená tá, čo po nej nasleduje, alebo ešte názornejšie, ako keď po prvom písmene abecedy musí nasledovať písmeno b a po ňom musia túto „cestu" podstúpiť ďalšie členy abecedy až po jej koniec. Magické a rozprávkové čísla 3, 7, 13 musia naplniť svoj čarodejný zmysel, a ním sa môžu stať jedine a výlučne smrť ako výraz hodnoty trestu a význam dedinskej spravodlivosti pre život a „pravda" o rovnosti všetkých pred smrťou. Už i preto sa tak musí stať, lebo platí zákon vendety – zákon krvi, rovnako ako platí, vo svojej absurdnosti, mravná norma vo vzťahu zločin a trest.

Aj v Stefanykovej próze dominuje kultúrny mýtus moci, bohatstva, pomsty, smrti dieťaťa, samovraždy predka. No na rozdiel od Rakúsovho strategického zámeru, ktorým sa chce rozvinúť „dramatická" akcia ich súperenia prostredníctvom sujetu, v Stefanykovej próze sa už všetko stalo a

každý je s týmto stavom uzrozumený. Navyše Stefanyk tragédiu rodu a jeho jednotlivcov (Les, Nykolaj, Ivan, Tom, Mykolaj) z rodu Basarabovcov necháva súhlasne doznievať v dedinskom kolektíve. Samovražda sa totiž v mravnom vedomí Stefanykovej dediny stotožňuje s jej predstavou spravodlivosti pre boháčov. Sociálny motív zostáva v próze Basarabovci ukrytý za motívom smrti. Pritom tvorí pre smrť jej vnútorný hnací mechanizmus z praxe „spravodlivosti" vo vedomí účinnosti „zákona" v archetypovom spoločenstve.

Kým v rozprávke láska má silu a schopnosť vykúpiť sa z moci zla, mýtus umožní výnimočnou silou tela či ducha svojho protagonistu vzoprieť sa kliatbe, veštba zla aj krutosti zákonov prírody, vo svete – sociálne, geograficky, etnicky, dejinne – uzavretých a reálnych Stefanykových „obyčajných" ľudí tvrdej roľníckej práce, zostáva jediné platidlo a pravidlo: za zlo sa musí zaplatiť, pretože zlo plodí iba svoje ďalšie pokračovanie, nie raz ide o krutejšie mravné zlo, už nenachádza uplatnenie tam, kde platia iné kritériá: zabíjajúci, existenciále videný kontrast hladu a sýtosti, bohatstva a chudoby či živorenia.

Zlo – ako nástroj a výraz moci – v Stefanykovej próze neodzbrojí ani reálne opísanie, poznanie detailného procesu „hryzenia" svedomia a nutkania zobrať si život v dôkladnom rozprávaní Toma:

„A keď taká chmára zahučí na nebi, vtedy nadišiel čas pobrať sa z tohto sveta. Idete okolo vody a voda vás láka, ako keby bozkávala, objímala, po čele hladila, a čelo je ako rozžeravená uhoľ. Tak by ste do tej vody skočili ako do neba. Ale odkiaľsi sa v hlave vynorí slovo: utekaj, utekaj, utekaj". (Stefanyk, 1976, s. 107).

Tam, kde zákon väčšiny tvorí filozofia empírie, odvodená zo sily vody, ohňa, zvuku, vidu, rytmu, tam musí prísť pre dedinský kolektív iný demiurg ich života a tým sa stala spravodlivosť tajomného osudu. Osud je vo vedomí Stefanykových vidiečanov mnohokrát potvrdená, lebo aj rukolapná spravodlivosť a priama, „ohmatateľná" pravda života, vedľa ktorej: *„Ale čo doktori vedia!"* (Stefanyk, 1976, s. 108), sa iná realita nedokáže presadiť.

Basarabovci končia rodinnú poradu o detailoch a mechanizmoch „ich" pravdy po údele „ich" prekliateho rodu otázkou: *„Kam šiel?"* Mykolaj (Stefanyk, 1976, s. 108). Vlastne „to", čo poznali z rozprávania posledného neúspešného adepta smrti Toma, bolo zbytočné, i tak bude všetko po siedme koleno pokračovať, lebo kliatba, hlas krvi s túžbou po pomste, smrť ako jediná pravda, sú v svete sociálnej a mravnej ubitosti silnejšie ako rozum a poznanie.

Vasyľ Stefanyk vybudoval realizmus svojej prózy na kompozičnom prelínaní sa kontrastov folklóru a civilizácie, sna a poznania. V Rakúsovej próze Gendúrovci matka Anna túži, a neskôr aj jej syn Šimon, po vnukovi a synovi Ondrejovi, hoci majú spoločný hriech: nelásku voči druhorodenému synovi a bratovi Ambrózovi.

V Stefanykovej próze Basarabovci pykajú za zločin pradeda do siedmeho kolena len synovia a vnuci: „*Vidno na nich, že ich boh kára. Lebo im dáva majetky, sú bohatí, aj rozum im dáva – a naraz všetko zoberie a vytiahne ich na hradu*" (Stefanyk, 1976, s. 100).

Rakús postavu ženy (matka Anna, nevesta Mikruša) „využil" na obrad zrodu života, na hnací článok mužskej túžby, ale i výraz rezignácie po hlase prírody, ktorý počuje len telo človeka: splodiť a porodiť dieťa, dediča.

Stefanyk nechal postavu ženy vyrozprávať „pravdu" o rode. Nič viac, pretože ani jeden, a ani druhý od nej neočakávajú iné. V tomto dotyku sa približujú, nazdávame sa, k archetypovému, dominatnému mužskému princípu, k zákonu prirodzenosti a životnej sily v svete prírody na vyžitie mocnosti tela človeka, aby mohlo prežiť ľudstvo, a to aj vtedy, keď sa už nedá žiť (exponovane v Stefanykových prózach).

Za povšimnutie stojí i to, že obidvaja prozaici sa vedome „oslobodili" zo zajatia kultúrneho mýtu matky aspoň tak, ako ho ponúka kresťanstvom civilizovaná spoločnosť.

Časová a reáliami historická lokalizácia Stefanykovej rodovej drámy o plynutí a neporušiteľnom obrade vyššej moci, teda trestu, má svoju nemennú istotu, pretože „*Hriech nepominie, ten sa musí vykúpiť!*" (Stefanyk, 1976, s. 101).

Nie náhodou má zločin a trest Basarabovcov svoj počiatok v časoch tureckých nepokojov: „*Kedysi ešte váš praded bojoval s Turkami a zabil sedmoro malých detí.*" (Stefanyk, 1976, s. 106).

Záber do všeobecného dejinného poznania – môže mať, a pravdepodobne aj má iný význam: možno alúziu na zverskosť, surovosť a krutosť tureckých nájazdov v Európe.

Stefanykov pohyb na hrane archetypu ilustrovaný kontastne ako stret medzi prírodným a civilizovaným sa otvára do príkazu prežiť, do práva na život, aj preto nesmeruje do naturalistického videnia (ne-)bytia. I napriek tomu sa skôr sústreďuje na kompozičné využitie výrazu a významu princípu vizuálneho a mravného „šoku". Isto aj preto sa príbeh o Basarabovcoch začína in medias res (leitmotív zo záznamu a ohlasu nedokonanej samovraždy Toma verzus voľné podobenstvo s Márquezovou rekonštrukciou ohlásená smrť), aby pokračoval detailným, mystizujúcim odkrývaním „nutkania" mužskej postavy zobrať si život.

Predsmrtnosť je výraz ľudského bytia v ohraničenom čase a znamená vlastne všetko, čo človeka spája so životom a čomu jeho postavy uveria, no neporozumejú:

„*Tak nám, Toma, rozpovedz, prečo ti nie je život milý, prečo chceš opustiť svoje deti, svoju ženu a aj rod? Neostýchaj sa, ale vyrozprávaj nám to trápenie, čo ťa zhrýza, možno ti nejako poradíme, alebo pomôžeme (...). Len hovor, nič nezatajuj, uľaví sa ti (...), lebo ak nepovieš, budeme si myslieť, že más zlú ženu, alebo sa ti deti nevydarili, alebo že sme ťa urazili. Maj nad nami zľutovanie. Vieš, že keď si jeden z našej famílie siahne na život, hneď za sebou tiahne druhého.*“ (Stefanyk, 1976, s. 104).

Stefanyk a Rakús v próze sondujú po príčine na byť (jestvovať) ako na jav, ktorý má svoj čas aj priestor na uskutočnenie sa, pritom sústredene analyzujú iba následky procesu jestvovania, lebo ho sprevádzajú (ne))mravné činy a postoje jedného a všetkých. Próza Vasyľa Stefanyka a Stanislava Rakúsa si vyžaduje tenziu zvnútra organizovanie kompozície naračného celku, príbehu, ktorú v ich kompozičných zámeroch organizuje kategória literárny čas. Vlastne preto sa postava obidvoch prozaikov mení na obeť pre svoju povinnosť byť = žiť a na priesečník (tragických) dejov života. Predpokladať možno potom i to, že obidvaja autorsky osobitým spôsobom jednak mystifikujú smrť a súčasne demystifikujú život, lebo ich povyšujú na výraz na poznané My a na význam pre nepoznané Ja.

Text a problém alebo Andrej Platonov a Stanislav Rakús

Vina, príčina a spôsob jej zakomponovanie do stratégie autora a do štruktúry textu patrí do epicentra umenia. Vina v umení, nezávisle od typu a druhu zvolenej formy a prostriedkov výpovede, vytvára latentné podložie na tému, fabulu a sujet. Spôsob, akým sa rozhodne autor s vinou v príbehu „pracovať“, ovplyvňuje viacero textových a mimotextových činiteľov, medzi nimi zaváži predovšetkým: na jednej strane zvolený literárny druh a žáner, teda morfologické súradnice textu a na druhej strane autorove ambície s noetikou a estetikou textu, a popri inom aj spôsob autorovho nazerania na svet a život.

Vina zakomponovaná do mikrokompozičného priestoru textu má schopnosť vypovedať o hodnotách, ale keď ju sledujeme v makrokompozičnom pôdoryse textu, dokáže modelovať jeho žánrové vlastnosti. Druhové a žánrové „vyjadrenie“ viny v štruktúre textu sa odlišuje jej „vysunutím“ (tragédia) alebo uvoľnením (lyrika) v kompozičnom

organizovaní literárneho príbehu, či od formy výpovede ako sémantického celku. Pozícia, využitie a spôsob vkomponovania viny do druhu a žánru sa však od horizontálnej línii autorovej stratégie zosúlaďuje s vymedzením látky, témy a noetiky „príbehu": buď sa vina dostala do pozície pointy príbehu (smrť, rozchod, trauma, smútok, opustenie, odcudzenie sa, útek a iné) alebo naopak, prijala pozíciu dramatického, ba až latentného podnecovateľa konfliktu a organizátora sujetu (psychologické, existenciálne, sociálne, mystické v noetike a etike príbehu).

Vine v literárnom – pre nás v prozaickom – texte sa prispôsobia azda najvýraznejšie vertikálne komponenty organizovania literárneho celku, predovšetkým téma, postava, fabula, konflikt a sujet. Vina sa v epickom príbehu viaže na vonkajšie podnety, aké ponúka spôsob a „technika" postupného rozvíjania (gradácia, torzo, antigradácia) príbehu v konkrétnom žánri epiky (priestor, čas, „akcia" – román, novela, poviedka). Navyše sa vina reflektuje vnútornými pohybmi v jedinej postave (psychika, mravný imperatív, stres, prejavy strachu, úzkosti, bolesť, žiarlivosť, citové vypätie a jeho fyzické koreláty) alebo medzi viacerými postavami textu (spoločné vedomie zla, prípravy zločinu, stratégie a uskutočnenia pomsty) až po úľavu a trest, ktorý vinu sprevádza a necháva ju doznieť i odznieť. To však neznamená, že sa vina odčiní a zanikne z vedomia a poznania toho, kto ju spáchal, či toho, kto bol ňou zaťažený.

Pojmové osvojenie si viny patrí – popri iných súčastiach spoločenskovedného výskumu – najprirodzenejšie práve etike a psychológii. Napokon obidve súčasti spoločenského reflektovania subjektu „sledujú" jednotlivca (alebo spoločenstvo) v takej akčnej i postakčnej skutočnosti v rámci príbehu, ale zvlášť sujetu, v akej dominuje vedomie, zážitok a reflexia subjektu (seba, osebe, situácie, javu).

Vina vzniká ako následok (latentne otvorený problém) a dôsledok (negatívne dokončenie, vyriešenie) „niečoho", čo jej predchádza a zásadným spôsobom (telesne, mravne, existenciálne, emocionálne) zasiahne vedomie a svedomie subjektu dovnútra (trauma) aj navonok (hodnotenie spoločenstva, v ktorom sa subjekt realizuje). Vina vzniká z nejakého vonkajšieho podnetu ako odpoveď. Spravidla ju „vyjadruje" uvedomenie si subjektu, že on (človek) porušil etické, spoločenské, konfesijné princípy a normy, a tak sa vyčlenil zo spoločenstva, na ktorom mu záleží. Ponáranie sa subjektu do seba vyúsťuje do poznania osebe, do rozvinutia bolestínskeho alebo naopak, do zničujúceho pocitu o svojej inakosti a do potreby „zmenšovať" svoj význam, svoje miesto a (ne-)reagovať obranne alebo útočne na akýkoľvek (bez)významný podnet zvonku. Pritom subjekt zaťažený vedomím viny „vystupuje" najskôr zo svojho pochybujúceho, do krajnosti či nereál-

nych súvislostí sa prepadávajúceho vnútra a demonštratívne relativizuje, alebo naopak zdôrazňuje svoju osobnú hodnotu. Spôsob, akým subjekt v literárnom texte reaguje na jav, vedomie a poznanie viny, podporuje jeho (proto-)typové určenie, čo zas organizuje v stratégii textu práve stratégia autora. Deštrukčné účinkovanie viny vo vedomí subjektu ho „zlomí" v univerzálnej (nečasovej) komunikácii (odpovede na otázky: je to pravda?, je to možné?) či v konfrontácii so skutočnosťou a spoločenstvom (hľadanie odpustenia), kam subjekt patrí a ktoré mu rozumie. Po akte, ktorý priviedol subjekt k poznaniu a priznaniu si viny, ho však – pri akejkoľvek ďalšej „akcii", napríklad pripomenutie pôvodnej viny či možná konfrontácia so skutočnosťou a svojou inakosťou voči členom spoločenstva – vopred ochromuje a subjekt, hoci to môže naznačiť rozličnou intenzitou sujetového „správania sa", očakáva svoje zlyhanie pri iných, ďalších či budúcich úlohách.

Znevažovanie osobnej hodnoty sa takto mravným a osobnostne vykoľajeným subjektom nie raz považuje za povinnosť (dobrovoľný trest) pykať za svoj zlý čin, za intímny postoj k problému alebo za jeho rozhodnutie, ako ďalej pôsobiť vo vzťahoch v spoločenstve či vo vzťahu k sebe samému.

Vina však môže konzervovať a ustáliť subjekt v jeho presvedčení o vlastnej nemohúcnosti, alebo ho paradoxne dokáže podnecovať v činnostiach, ktorými svoju vinu vedome aj podvedome prenáša na iné subjekty („vyzlieka" sa z nej), či ju rozdrobuje na menšie a znesiteľné bolesti (bagatelizuje ju).

Vina sa odráža na pozadí neviny, má predpokladané zázemie v ľudskom (dedičnom) hriechu, teda odvíja sa od takého činu jednotlivca voči inému jednotlivcovi či spoločenstvu jednotlivcov, aby sa v pozícii svojho javu stala, alebo vytvárala spojnicu medzi zločinom a trestom, následkom a dôsledkom, dobrom a zlom, čestnosťou a podlosťou, normou a zvykom.

Vina má svoj protipól v sne (jeho symbolike) a v pomste (jej inštrukcii).

Vina pôsobí aj ako správa o dokonanom a nateraz nemennom stave, možno, a pravdepodobne vždy ostáva aj najvýraznejším „zhmotnením" osamelosti, odcudzenosti a osihotenosti subjektu voči sebe samému i voči spoločnosti a skutočnosti, v ktorej a v akej „žije". Lenže smerovanie od subjektu do spoločenského priestoru má aj spätný pohyb a ten vedie zo spoločenského priestoru k sebe samému.

Sen sa stotožní s možným skeletom viny, buď pred jej uskutočnením sa ako následok (nejednoznačného) činu, alebo ako dôsledok činu

s negatívnym, ubližujúcim, rozporuplným, egoistickým, tragickým (...) vyústením. Sen súvisí s mravnou, citovou, psychickou či existenciálnou vykorenenosťou subjektu vždy vtedy, keď „jeho", „okolo neho" udalosti už „prekročili" zorné pole subjektu a on už nedokáže sám a presvedčivo ich chod riadiť, či riešiť práve vtedy, keď vyznievajú rozporne a sú schopné stupňovať zločin a súzvučne s ním prehlbovať vedomie či emóciu viny.

Sen vo svojej naliehavosti dokáže postavu „zajať", uväzniť ju v horizontálne či vertikálne bujnejúcich a stupňujúcich sa predstavách, mučiť ju tlakom svojej naliehavosti a spôsobiť jej po mravnej traume aj telesnú a „duševnú" nemoc. Sen sa „zhmotňuje" vo svojej výzvovosti na čin, ktorým by subjekt – raz a zásadne – pre seba i svoje okolie reagoval na vinu, ktorá sa stotožnila s trestom (nie právnym verdiktom), ale trestom vo vnútornom trápení sa, trestom v túžbe, ktorá sa nemôže, nedokáže uskutočniť, v treste z poznania skutočnosti a pravdy o „pravde".

Vina v role dokonaného, ale predsa latentného javu -, ktorý iniciuje ako svoj priamy následok konkrétny prečin, má v umení (literatúre) toľko poznávacích a estetických výrazov, koľko filozofických ideí a estetických nazeraní na svet, skutočnosť, tvorbu, prácu, človeka a jeho existenciu dokáže „zobraziť a vyjadriť" literárny jazyk a „pomenovať" stratégia autora. Prózy s dominantou viny sa generujú ako rozlične podnecované, otvárané, interpretované a pointované štúdie o subjekte, o indivíduu vo chvíľach veľkých existenciálnych, osudových, mravných skúšok a ono – takto samo skúšané – zotrváva v zajatí „vonkajšej" prírody (telo), alebo sa nechalo uväzniť „vnútornou" prírodou (duch). Subjekt sa z „väzenia" skutočnosti (realita, v ktorej sa v príbehu pohybuje) postupne, prostredníctvom narastajúcej a gradujúcej intenzity sna, presúva do priestoru v sebe a k osobnej vôli z rozhodnutia konať (pre iného). Jedným z hraničných okamihov „presúvania" sa medzi skutočnosťou a snom, túžbou a vôľou sa stáva pripustenie jestvovania a poznanie vlastného šialenstva ako stavu bezmocnosti či straty moci nad sebou samým., pretože najťažšie a najzložitejšie procesy hľadania cesty zo samoty a úzkosti sa odohrávajú vždy v ľudskej duši.

Cestou k vine sú emócie: opätované i zavrhnuté, vyslovené i zatajené, uskutočnené a nepomenované, akési „otvorené". Novela Stanislava Rakúsa (1940) Gendúrovci (1979) a novela Andreja Platonoviča Platonova (1899 – 1951) Rieka Potudaň (1937) by mohli byť aj príbehmi o láske, o vášni z lásky, ale sú predovšetkým štúdiami o subjekte, ktorý má takú sebazničujúcu túžbu po tom druhom, že prekročí lásku k pôvodnému objektu citu, poprie reálny rozmer ľudskej emócie, jej prirodzené dokonanie a naplnenie sa v inom živote, vyvráti v sebe „vnútornú" prírodu subjektu a ne-

chá za seba – rozumného človeka – konať iba jeho „slepé" telo ako nástroj chorej, útočiacej emócie. Novela Stanislava Rakúsa a novela Andreja Platonova sledujú smrť v jej tvárnych modifikáciách (sedem obrazov a umierajúci starec Krištof Gendúr) a podobenstvách (roztápajúci sa ľad rieky Potudaň a pokusy o odvrhnutie vlastného života Nikitom a Ľubou) ako proces vykoreňovania sa subjektu zo skutočnosti, zo seba samého.

Gendúrovci (1979) Stanislava Rakúsa konštruujú kamienok po kamienku vášnivú rodovú drámu Mútovcov, ktorá vyrastá z poníženia, „nerovnosti" v spoločenstve dediny a z viny dcéry a matky Anny, z viny, čo časom dorástla až po sebazničujúcu, rafinovane pripravovanú osobnú a personalizovanú pomstu Anny Mútovej na neokrôchaných dedinčanoch a súčasne ako trest a osobnú pomstu za nesplnený sľub, ktorý dal otec svojej dcére:

„Neboj sa, dievka, raz kúpime celé Blatné" (s. 53),
Dedina: *„Hľa, samovrahova dievka! Hľa, dcéra pyšného Múta stojí pred vami!"* (s. 52),
„Otče," prebúdza sa Anna nad Mútovým hrobom, je sama pod tichou blatnianskou oblohou, smútočný sprievod spí porozvaľovaný v chalupách, nikde niet ani jediného svetlého okna, otče, šepká samovrahova dcéra, raz sa sem vrátim, sľubujem, že prídem kupovať Blatné a tu, nad touto hlinou, bude celá dedina!" (s. 54),
„uvedomila si, vyrátala, že otcove bankovky rozmnožené o predaj domu a sadu sú iba prvým krokom k budúcej sile, že ešte veľa bude musieť podstúpiť, pokým vybuduje svoju mocnú, rozhojnenú stavbu, svoj bič, ktorým raz pokorí celé Blatné" (s. 55),
„Obrátená tvárou k oknám, smerom k širokým pastviskám, k južnému gendúrovskému lesu a ponad les k Blatnému, k prednej izbe s Mútovou krvavou mláčkou, obrátená tvárou na juh, k obločným sklám, cez ktoré presvitala jasná prúčnohorská noc, prijímala vzdychy a telo gendúrovského škriatka, hrýzla si pery a zahanbená, ponížená myslela na otca: aký bol mocný a urastený, aký mal pevný krok, keď prechádzal nedeľnou blatnianskou cestou (...), v tú prvú noc Anna ešte netušila, čo ju čaká v gendúrovskom dome" (s. 57),
„Otče (...), keby ste sa tak vrátili, keby sa vaša sila prevtelila do potomka, ktorého nosím v živote, keby prišiel na svet chlapec oslobodený od nesúcej Adamovej krvi (...), znovu by ste boli medzi nami, vy vo svojom potomkovi znovuzrodený rozhojňovali by ste so mnou tento grunt a svojou silou by sme raz zaplavili celý kraj, Prúčnu Horu i Blatné" (s. 60),

„posilnená podivuhodnou premenou mŕtveho otca na živého syna videla svet ostro" (s. 61),
„potomka Adamovho, nesúce pokolenie, pokorné a slabé" (s. 60),
„vydala sa za robotného dedinského sprostáčika" (s. 63),
„vyrastal znovuzrodený Mút, Šimon Gendúr" (s. 66),
„začala sa v štyridsaťročnej Anne Gendúrovej prebúdzať vášeň" (s. 71),
„že nosí v živote druhé dieťa" (s. 72),
„Tak sa v Šimonovi zrodila túžba po vlastnom dieťati" (s. 75),
„šesť rokov bude opatrovať chorú Gendúrku a jej chorého syna" Ambróza (s. 83),
„Otče! Vy ste si vzali život! I ja chcem zomrieť!" (s. 83),
Ambróz *„po zemi sa bude hádzať s penou na ústach"* (s. 86),
Ambróz: *„To ty si ho upil na smrť" (...). Tvoj otec spával v maštali. Nebolo preňho v dome miesta. Šimom, Šimon s guľou železnou, ja viem o všetkom, ešte som len dieťa, a už viem o všetkom (...),* (s. 91), Šimon: *„Ty, Ondrej, zmyješ gendúrovské hriechy a budeš robiť milosrdné skutky, zástupy bedárov ťa budú vzývať a chváliť tvoje meno, ty, Ondrej, budeš rozdávať dary z bohatstva, ktoré som ja železom, úžerou, krvou kráv a býčkov nazhromažďoval (...). Ochráň ma, Ondrej, a povedz mu, Ambrózovi povedz, že dary môžu rozdávať iba tí, čo ich majú"* (s. 93 – 94),
„Gendúrovci ti neublížia, padajú z nôh, sú nevládni, sami sa potrestali za svoje činy" (s. 96).

Stratégia rozprávača v novele Stanislava Rakúsa počíta s nerovnovážnosťou vonkajšieho a vnútorného sveta v postave Anny Mútovej. Obrátený oidipovský komplex, jeho naznačenie ako dotyk na možný zvrat krízy, aký nastane vo chvíľach vrcholiaceho zúfalstva medzi matkou a synom, využíva telo, čo sklame, ale neoklame ducha, preto nechá postavu matky mučiť sa túžbou tela, vôľou dosiahnuť svoju latentnú, nivočiacu a zotročujúcu túžbu po pomste (nájsť v synovi svojho otca) a zhmotniť, uskutočniť svoj sen (vlastniť, získať majetok iného).

Annina túžba premenená do syna Šimona ju však poníži ešte väčšmi ako nezáujem dedinčanov o poslednú rozlúčku s jej mŕtvym otcom. Syn svojím trestajúcim nezáujmom ubíja vo svojej matke túžbu napraviť pôvodnú vinu (narodenie Ambróza) a nájsť synovo odpustenie (mať spoločný cieľ vo zveľadení majetku Gendúrovcov). Syn radšej nechá matku trápiť sa vášnivým zlom (nenávisť voči Gendúrovcom, nenávisť voči sedliakom), snom po majetku a seba týra Šimon snom i túžbou po nenarodenom synovi Ondrejovi, svojou vinou zo zbojníčenia na zvieratách susedov (železná guľa na reťazi) a svojou studenou a hluchou pomstou (odpor manželky Mikušky voči ťarchanej svatke) pykať za hriech. Za hriech bytia, čo

ním nemohol byť, veď prišiel nový život a nový človek, jeho brat (narodenie Ambróza, ukrojenie z majetku jedináčika Šimona). Syn, milovaný syn, ktorého si matka stotožnila so silou svojho mužného otca Múta, trestá matku za vinu (túžba tela) a ona iba nevládala byť tak veľmi sama a opustená, chcela si pripomenúť svoju krásu, silu ešte stále mladého tela a hodnotu cieľavedomej ženy a gazdiny. Synova necitlivosť voči milujúcej matke sa však paradoxne rozplynie v súlade s rečou tela, tou rečou, čo „prehovorila" po dotyku medzi slabou matkou a mocným synom, čím autor pripravil „priestor" na Anninu novú túžbu, ale už s menším záberom a výlučne egoistickou predstavou: Anna nebude sama, presťahuje sa do najvyššieho poschodia domu. Konečne bude Anna Mútová „hore", jej pomsta sa dokoná, bude nad všetkými. To oni – dedinčania – sa musia odteraz usilovať o rovnosť s ňou. Jej vina (smrť otca, poníženie, manželstvo z vypočítavosti a pre majetok, milovaný a nemilujúci syn, syn ako trest za hriech tela, poníženie neplodnou Šimonovou ženou) sa rozplynie v priestore jej výhry nad všetkými! Anna naplnila – aspoň v sne – svoj plán z pomsty, aby napokon predsa len ostala sama vo svojej starobe, slabosti a chorobe. Ostala sama, čím nič, čomu podriadila svoju vinu a pomstu, nezískalo na význame a na hodnote!

Rieka Potudaň (1937) Andreja Platonoviča Platonova si v kompozícii uchovala dominantnosť lineárnej časovej postupnosti v ústrednej príbehovej línii zo vzťahu dvoch, spoločensky nerovných ľudí, čo sa poznali ako deti: syna stolárskeho robotníka, Nikitu Firsova, ktorý sa vracia po skončení občianskej vojny domov a dcéry starej učiteľky, Ľuby, ktorá študuje za lekárku.

Literárny priestor v novele Rieka Potudaň má dve noetické a estetické „podložia", ktoré formujú postavu v jej osobnom, dramaticky navrstvovanom vedomí o seba samej (Nikita Firsov) a to tak, aby sa paralelne s fabulou vertikalizoval a aj gradoval konflikt z na prvý pohľad banálneho ľúbostného vzťahu slabého „muža" a „ silnej" ženy. Komorný ľúbostný príbeh sa otvára a po celý čas je sprostredkovávaný iba rozprávačom, ktorý sleduje líniu Nikitu (vnútorný monológ a komentáre).

Emócia (láska k žene v neerotickej, ale humanizujúcej polohe) má pozíciu dominujúceho fabulačného a kompozičného strategického prvku, odohráva sa nie na povrchu vzťahu postáv, ale „vo vnútri" ich citového vedomia a má hodnotu osobnostného, subjektívneho gesta muž a ženy, akým sa prejavuje sila žiť, keď iní už pomreli (na bojisku, od hladu a chorôb). Vlastne sa ním naznačuje rozporuplná odvaha hľadať, mať a vysloviť zmysel i spôsob, ako znova žiť pre niekoho a odčiniť tak vinu za to, že iní už takú (osudovú) možnosť nemajú, pretože nemali šťastie prežiť.

Láska v novele Rieka Potudaň zhmotňuje a personalizuje emóciu, stotožňuje ju s niekým, kto je hodnotou pre toho druhého sám osebe, nech už sú jeho situácia, pozícia a zámery akékoľvek. Aj preto, že sa v novele komunikuje tak, že sa mlčí medzi postavami (otec, Nikita, Ľuba) a koná sa len jedným smerom (Nikita v prospech Ľuby, otec v prospech Nikitu). A hoci sa takmer nehovorí, vždy je tak tomu iba pre strach z odpovede a možnej, ďalšej otázky, čo si bude žiadať odpoveď jasnú ako záväzné rozhodnutie. Zvlášť tie Nikitove otázky pre Ľubu ostávajú dlho nezodpovedané a potom už neskôr aj ním nevyslovované: v tom lepšom prípade sú nedopovedané už aj preto, lebo odpovede na ne by priniesli Nikitovi také poznanie, aké by mohlo vo svojej racionalite, (Ľubinej) krutosti, teda „pravde", znamenať zničenie jeho sna a túžby po inom, budúcom živote, aký doteraz poznal (plánujúci, mlčiaci, ale váhajúci Nikita vedľa neho živoriaca, pragmatická, ale aktívna Ľuba).

Pre A. P. Platonova je emócia v postave Nikitu osou, demiurgom akéhokoľvek jeho vnútorného podnetu a vonkajšej reakcie medzi tým, čo bolo a tým, čo by mohlo byť, alebo medzi tým, čo videl, prežil, pamätá si (vina, že prežil, vina, že ľúbi ženu, ktorej nie je rovný) a tým, čo si v strachu, bolesti, obavách vysníval (túžba žiť ináč a byť iný). Nikita Firsov, navonok najprostejší spomedzi prostých, žije dva životy paralelne. V horúčkovitých, chorobne sa týrajúcich a vracajúci sa snoch ten, ktorý označíme za život dovnútra, kde koná v súlade so svojím chlapčenským želaním ako romantická postava, čo má poslanie milovať. No Nikita má aj druhý život, v ktorom sa odcudzuje svojmu chlapčenskému snu a podriaďuje sa bolesti, utrpeniu, poníženiu a krutosti, svojej prežitej dospelosti bez perspektívy: oddáva sa masochizmu bolesti na sebe samom za to, že žije a nevie splniť Ľubino „normálne" želanie milovať ju a dať jej potomka. Firsov intuitívne tuší, že prerušenie komunikácie so svetom ľudí (prestane hovoriť na trhovisku, kde žije ako žobrák a ponižovaný človek bez mena) nemôže byť riešením, ako komunikovať s Ľubou a jej predstavou o živote. Nikita nemá odvahu byť človek s pamäťou na zlé a kruté „veci". Nikita nevie, čo má podstúpiť, aby sa očistil z viny, že žije, že chce byť šťastný, že miluje, že nevie veci svoje a okolo seba vrátiť do ich pôvodnej polohy, teda v súlade zo zákonom života v prírode. Nič sa nedá zmeniť tým, že sa uniká pred životom a človekom a tým, že sa niečo (voľačo, voľakto) vymaže z vôle a pamäti, ešte nezanikne a nezmení sa. Človek, teda ani Nikita Firsov, nemôže opustiť svoje Ja s pamäťou. Odstup, akým sa postava Nikitu Firsova pohybuje medzi snom (Nikita v sebe, pre Ľubu) a stretania sa so skutočnosťou (Nikita ponižovaný úradnou mocou, nehovoriaci, pretĺkajúci sa „nikto" bez Ľuby), zneistí ho v tom okamihu, keď sa

jeho sen o šťastnom živote stáva skutočnosťou, no nie z jeho vôle (Ľuba trvá na svadbe a tá sa uskutoční).

Konflikt reálneho a snového, detského a dospelého, krutého a nežného sa stáva dramatickou osou, po ktorej sa v pomalom rozprávačskom pohybe, po minimálnej dejovej akcii podporenej hľadaním podobenstiev v okolitom prírodnom teréne, ako ich materializovaný „odraz" a dôkaz o ich reálnosti, správnosti a pravdivosti, navodili predstavy o osobnostnej, ale predovšetkým spoločenskej nerovnosti medzi neškolovaným, robotným, obetavým, ale aj o šťastí snívajúcim vyslúžilým vojakom občianskej vojny Nikitom a vzdelanou, ale živoriacou, cieľavedomou študentkou medicíny Ľubou, čo ostala jeho chlapčenským, farebným snom o dokonalosti, kráse a výnimočnosti samého človeka i sveta, do ktorého ona patrila a patrí, nech sa vôkol nej čokoľvek zmení.

Harmónia predstavy, akú si postavy otca a syna Firsovcov vytvorili o matke a dcére (stará učiteľka a Ľuba), dokáže ochromiť ich silu uskutočniť svoj zámer, žiť s nimi ak jedna rodina. Skutočnosť, že postava mlčí, nemá silu a potrebu hovoriť, ju neparalyzuje, pretože jej sujet je sprostredkovaný rozprávačom, hoci hlas zvnútra ostáva latentne iba „tichý", a teda nezverejnený. Vlastne vždy bol taký, akýsi nevýrazný: najskôr dávno (obraz Ľuby – dievčatka), stal sa nedávno (Ľuba hladná a uzimená), alebo sa o ňom medzi dvoma – mlčiacimi – postavami nevie (otec a syn Firsovci o budúcnosti, Nikita a Ľuba o ich spoločnej budúcnosti).

Paralela medzi prírodným (tráva, rieka, listy, ľad, slnko) a spoločenským (proletári, červenoarmejec, sovietske Rusko), katastrofickým (občianska vojna, strata zmyslu života, smrť, zabíjanie, zámer zobrať si vlastný život) a harmonickým (osobné šťastie muža, čo prežil a pamätá si smrť iných, žiť v šťastnej rodine s deťmi, naplnené manželstvo so ženou svojich detských predstáv, práca s užitočným výsledkom), minulým (bieda, „vojnová robota", šedivé videnie prežitého) a budúcim (láska, žena, všetko, čo má zmysel pre ľudí) smeruje k jedinému, čo je vypovedané (Ľuba: „je ti smutno za mnou", s. 126), o čom sa z obáv a strachu mlčí (Nikita: „Budem čítať... začnem žiť ako treba a na Ľubu zabudnem, nebudem na ňu spomínať a myslieť. Veď čo je na nej také zvláštne – na svete sú takých milióny a sú aj lepšie! Ona nie je pekná!", s. 125).

Novela Rieka Potudaň je štúdiou jednostranne sprostredkovaného citového vzťahu muža a ženy. Vzťahu, ktorý oživí, formuje a nechá odznievať vo svojom intímnom čase (minulosť – prítomnosť) muž s túžbou po vznešenejšom a lepšom živote, čo má zmysel, aby bol aj náhradou za iné, vo vojne zničené života, no súčasne je to muž jednoduchý, vzdelaním nezaťažený, a predsa múdry „ vyslúžilý frontový vojak," ktorý vie všetko o smrti,

zabíjaní, bolesti, krutosti , ale takmer nič o sebe, teda o čase, čo mu ostáva a o tom, ako to bude ďalej, keď už tu musí byť, veď prežil.

Nikitu Firsova, nech to znie akokoľvek paradoxne, postupne ničia a paralyzujú útrapy nie z citu, ale z rozumu: „sledoval neznáme vidiny svojho rozumu, fungujúceho nezávisle na jeho vôli v stiahnutej, horúcej tiesňave hlavy" (s. 127). Andrej Platonov zakomponoval do postavy Nikitu Firsova životný a myšlienkový paradox, keď do dramatickej pozície v línii postavy a do jej dvoch podôb postavil voči sebe vedu a prírodu, poznanie a vnútorný „hlas" prirodzenosti ľudského tvora, teda rozum a sen, túžbu a bolesť. Nikita sa správa vo svojom vnútri, interiéri ako filozof vediaci o Nietzschem a Schopenahuerovi a vo svojom exteriéri ako učeň Rousseaua či Freuda. Mužská postava Nikitu Firsova natrvalo ostáva v priesečníku otázky, ako žiť? a na čo si možno od života vybrať zálohu?, keď všetko súvisí v jeho snoch, túžbach a želaniach s postavou ženy Ľuby. Minulosť, uplynulé, prežité, pamäť, spomienka, vytúžené a neuskutočnené – lenže to už budú vklady filozofie a stratégie autora, akými sa prekračuje línia príbehu Nikitu Firsova – súvisia s existenciálnou filozofiu bytia a života ako entít, v ktorých sa reaguje na krízy, na konce a začiatky, na skutočných ľudí, na pôvodnosť vecí a zákonov prírody, na hodnoty a mravy spoločnosti. Prostý, a predsa komplikovaný, prostomyseľný, no filozofujúci, pasívny, ale i tak vyhrávajúci Nikita Firsov nachádza riešenie v praobyčajnej, a predsa výnimočnej, čistej, netelesnej láske k žene. Presnejšie k sile zákona prírody na život, ktorého sa tak zľakne, o pokračovaní života v niekom inom, čo dube mať silu žiť, hoci intuitívne vie, cíti a poznáva, že všetko, po čom túži, už dávno má v sebe:

„Otec Nikitu Fiursova sa chcel pred niekoľkými rokmi so starou učiteľkou oženiť, ale skoro od tohto úmyslu upustil. Dvakrát k nej zobral so sebou na návštevu Nikitu, ktorý bol vtedy ešte chlapček a ten tam videl Ľubu, zádumčivé dievčatko, čo sedelo a čítalo knihy a cudzích hostí si nevšímalo. (...). V učiteľkinom byte, v oboch izbách i v kuchyni, stáli stoličky, na oknách viseli záclonky, v prvej izbe bolo piano a skriňa na šaty a v druhej, vzdialenejšej izbe boli postele, dve mäkké kreslá obtiahnuté červeným zamatom a bolo tam tiež na nástenných poličkách veľa kníh – zaiste úplné zobrané spisy. Otcovi a synovi sa toto zariadenie zdalo veľmi bohaté, nuž otec navštívil vdovu všetkého dva razy, a potom k nej prestal chodiť. Dokonca jej ani nestačil povedať, že by sa s ňou chcel oženiť" (s. 112).

Literárny priestor v Rieke Potudaň má dve podložia. Prvé označíme za historické, užšie za sovietske reálie 10. a 20. rokov 20. storočia, čo len rámcujúco vymedzuje príbeh tak, aby bol zrozumiteľný svojím dejinným, politickým a spoločenským kontextom *(„Nuž ako tam tí buržuji a kade-*

ti?", s. 111), ktorý sa len pripomenie, ale nevstupuje ani do sujetu, ba ani do príbehu v jeho ústrednej línii. Druhé podložie pomenujeme ako geografické a prírodné, aby sme naznačili vplyv voľného, slobodného, nikým neovládaného „ducha" krajiny a vedomia jednotlivca, čo nedokáže pomenovať svoj sen, ale trvá na jeho naplnení aj za cenu veľkej osobnej obety:

otec Firsov: „*Ak zaspal, začali mu hlavou víriť všelijaké myšlienky, premýšľal o zabudnutých veciach a srdce mu umárali spomienky na stratených synov i žiaľ za jednotvárne prežitým životom*" (s. 109)
„*Tráva opäť vyrástla na ubitých poľných cestách občianskej vojny, lebo vojna sa skončila. Vo svete, v guberniách, opäť nastalo ticho a nedostatok ľudí: niektorí padli v bojoch, mnohí si liečili rany a odpočívali u príbuzných, v dlhých snoch zabúdajúc na ťažkú vojnovú robotu, a podaktorí demobilizovaní sa ešte nestačili vrátiť domov a šli teraz v starých plášťoch, s poľnými kapsami, v mäkkej kukle alebo v baranici – šli po hustej, neznámej tráve, ktorú predtým nemali čas vnímať, ale je tiež celkom možné, že ju jednoducho udlávili pochodujúci a že proste nerástla. Šli so skamenenými, začudovanými srdciami, opäť spoznávali polia a dediny, rozkladajúce sa po oboch stranách cesty, duša sa im už od útrap vojny, od bolesti i od šťastia víťazstiev zmenila – šli teraz akoby prvý raz do života, smutne sa rozpamätúvali na seba, akí boli pred troma – štyrmi rokmi, lebo odvtedy sa už celkom zmenili: dospeli a zmúdreli, stali sa trpezlivejšími a pocítili v sebe veľkú svetovú nádej, ktorá sa teraz stala ideou ich zatiaľ ešte nedlhého života, čo do občianskej vojny nemal ešte dosť jasný cieľ a význam*" (s. 107),
rodisko: „*bola to mierne svahovitá náhorná rovina, dvíhajúca sa od brehov Potudane k ražným vyvýšeným poliam*" (s. 109),
mladí „akoby stáli na prahu večného šťastia" (s. 115),
„*veď vojna sa skončí, ale život ostane a o ten sa bolo treba starať už vopred*" (s. 119),
„*V očakávaní by tu azda vedel presedieť celý život až do smrti*" (s. 112),
Nikita: „*bál sa zastarieť do cudzieho smutného bóľu*" (s. 123),
Nikita: „*aká je šťastná rieka Potudaň, pretože plynie do mora a tá voda pod ľadom potečie popri brehoch ďalekých krajín, v ktorých teraz rastú kvety a spievajú vtáky*" (s. 129),
„*Ľuba opatrne, skoro nečujne plakala. Nikita vstal, ticho sa obliekol a vyšiel von*"
(s. 139),
Ľuba: „*Netrápiš sa, nie je ti ľúto, že musíš so mnou žiť? – Nikita: „Nie, netrápim sa (...). Už som si zvykol byť s tebou šťastný*" (s. 148).

Vina v prozaickom texte patrí do výbavy poetiky, noetiky a estetiky textu. Zvyčajne ňou disponuje postava alebo rozprávač. Jav vina sa stáva začiatkom problémov v texte, alebo sa dostavuje ako následok, či dôsledok po dokonaní činu s postihom pre jednu alebo viacero postáv. Charakter, druh, výraz a následky viny sú mnohoraké, dá sa povedať až individualizované, no vždy ovplyvnia žánrové vlastnosti prozaického textu preto, lebo vyjadrujú tak stratégiu autora, ako limitujú stratégiu textu.

Vina môže v kompozičnom pláne autora, pri organizovaní vnútorného napätia epického celku či pri segmentovaní jednotlivých zložiek sémantiky textu spúšťať celý rad iných činov s rozlične komponovanými následkami, aby boli odvislé od základného, prvotného činu a jeho dôsledku, ktorý sa vyjadruje vinou (po zločine a treste) na niekom (obeť), niečom (ďalší vývin udalostí) alebo na sebe. Vina je – obrazne – viditeľná a neviditeľná, možno ju spoločensky ohodnotiť výrokom súdu, alebo čo býva podstatne horšie, ostáva trvalou traumou vinníka či postihnutého ako morálny výrok (jeho znamenie inakosti).

Gendúrovci Stanislava Rakúsa a Rieka Potudaň Antona Platonoviča Platonova sú novely v zrkadlovom odraze dramatického, až osudového problému, ktorý si postava precizovala sama a pre seba. Pritom sa počíta s tými druhými: raz, aby ich postava stretala (smrť, samovražda otca – vidina krvavej škvrny), druhý raz, aby ich odmenila svojou starostlivosťou za život (pamäť sa na tých, čo neprežili). Smrť a láska, zločin a trest, pomsta a vina, telo a duch, obetovať sa a byť obeťou, to všetko sa v obidvoch textoch koná medzi mužskou a ženskou postavou. Aj pozícia mužskej a ženskej postavy je vkomponovná ako keby do sujetového odrazu v príbehu medzi obidvoma novelami: v Rakúsovej je strojcom viny a pomsty žena za zločin iného, ale sama sa stane obeťou jeho bumerangového efektu. V novele Platonova sa do viny za druhých transformuje muž, aby sa postupne stal sa obeťou vlastnej dobroty a pokory, nádeje a poznania. V obidvoch novelách sa vina stáva dominujúcim problémom života a smrti , súvislostí, čo prídu po poznaní príčin a ich následkov, teda až ako dôsledok po čine niekoho druhého či iného. V Rakúsovej novele zločin pripravuje ďalší zločin, trest sa premení na vymieranie rodiny v doslovnom (otec, svokor, muž syn) i obraznom (chorý syn, krutý syn) význame. V novele A. Platonova sa zločin zvonku (vojna) neočistí trestom na snoch a pocitoch týrajúceho sa jednotlivca (útek od milovanej ženy, mlčanie ako trest na sebe samom).

Obidvaja autori využili psychologické prieniky do postavy, obdarili ju hlbokým dramatickým priestorom, v ktorom vnútorný svet postavy kon-

trastuje s jej svetom vonkajším. Postava žije v dvoch mravných piestoroch, žije v dvoch reálnych, možných svetoch, ale nie je v pozícii schizofrénneho reflektovania seba a svojho sna. Vnútorný svet postavy formuje prírodný naturel, vášeň, túžba, výrazné a prirodzené ľudské emócie, vôľa nájsť pokračovanie seba a za seba v potomstve, raz ako výrok o sile a majetnosti rodu (Gendúrovci), druhý raz ako nádej na čistý, šťastný a voči sebe láskavý spôsob života (Rieka Potudaň).

Vina v Rakúsovej novele a v novele A. Platonova naznačuje hodnoty vedomia a podvedomia, ich vzájomnú komunikáciu i výlučnosť. Vertikálne utvára predstavu o vnútornom svete mnohých alebo o jedinej otázke, kde odpoveď sa nestáva zárukou na správne riešenie osobnej drámy. Vina v prozaickom texte ostáva výzvou na prehru, pretože očistiť svoje vnútorné Ja od pamäti so zlom a potlačiť vlastnú túžbu vykonať zlo (trest) je silná a prekonať ju, oslabiť ju, môže znova len smrť. Možnosť, ako ju podstúpiť „v obraze i bez neho", však dokáže taký jednotlivec, ktorý sa nezrieka empírie reality ani v literárne koncentrovanom „svete". A to podstúpila aj Rakúsova Anna Mútova – Gendúrová, ale aj Nikita Firsov z novely A. P. Platonova: prehrali seba v spore s vlastnými snami, aby sa ich vina neumenšila, len si vybrala iný objekt: v Gendúrovcoch je ním prvorodený Simon, syn Anny Mútovej, čo sa tak podobá mŕtvemu otcovi, ktorého sa rozhodla Anna pomstiť a v Rieke Potudaň ide o manželku Ľubu, lenže je už iná, ako tá , čo si ju od chlapčenských rokov chránil vo svojich predstavách Nikita Firsov. Annina túžba pomstiť sa za nenaplnený sen bola taká silná, že jej obetovala všetko pekné a ženské, čo jej príroda nadelila a chcela jej dať ako dar do života. Nikitove predstavy sú také intenzívne, že keď sa konfrontovali so skutočnosťou, už sa Nikita vedel Ľuby sám spontánne vzdať, zrazu nebola taká krásna, ako si ju zapamätal a taká výnimočná, ako očakával. Vina nakoniec dobehne zločin, čo ju vyvolal a opustí v najťažšej chvíli toho, kto ju v sebe nosil a zdokonaľoval. Vina bola, je a ostáva vždy iba druhou stranou trestu a útočí na vedomie i svedomie jednotlivca ako dedičný hriech, podľa Calderona: "*ako vina samého dedičného bytia.*"

Text a téma alebo Andrej Platonov a Ján Milčák

V kultúrnych dejinách Slovanov (nielen), vo zvykoch a mravoch, v ich ľudovej slovesnosti a v duchovnej i umeleckej literatúre a v rodine zohráva dominantnú rolu matka. Pragmatizmus života a empíria človeka naznačuje, že sa na tom nič v poslaní Matky nemení a nezmení. Aj preto sa

možno dovolávať jej miesta pri utvorení, činnosti, udržiavaní a (seba)záchove rodu. Rovnako si možno pripomenúť jej kultúrny, duchovný a mravný mýtus, čo sa naplnil v symbole či v stotožnení sa s predobrazom absolútna vo svete ľudí (jeho skutočný začiatok a koniec, zmysel a hodnota) a v živote jednotlivca. Napokon sa Matka udržiava v existenciálnom, mravnom, emotívnom vedomí človeka spontánne ako výraz hodnoty sui generis, alebo ako tá, čo sa vliala do svojich detí a stala sa večná, lebo sa stotožnila prostredníctvom svojich detí a ich detí s časom uplynulým, uplývajúcim a budúcim.

Matka stotožnená s časom, dejmi, ľudstvom, ale aj príčinou a následkom činov ľudstva patrí v umení medzi jeho leitmotívy. Možnosť, schopnosť, naliehavosť spôsobov v umení na vyjadrenie navrstvovaného obsahu (od existenciálneho po mravný) leitomotívu Matka poskytuje, ba v istých súvislostiach stupňujúcej sa krízy (akútneho ohrozenia) ľudstva až vyzýva na svoju aktualizáciu v role monumentu (idey, témy, problému, postavy). To on dokáže, v súlade so stratégiou autora a filozofiou umeleckého artefaktu osloviť, zastaviť, podnietiť doslova všetkých, aby začali hľadať odpovede na otázky, ktoré (za všetkých v konkrétnej situácii) vyslovuje umelec.

Za také hraničné okolnosti, ktoré vylučujú ľahostajnosť jednotlivca možno považovať smrť, nech má svoj obraz v smrti detí alebo v čakaní na deti. Matka (= začiatok) tak stojí v pozícii voči svojej „protihráčke" Smrti (= koniec), lebo jedna i druhá do svojho priestoru vniesli to, čo im patrí obidvom, človeka, nech je v role „môj" manžel, brat, syn, dcéra alebo v „role" neznámy a známy.

Do takto ohraničeného priestoru vo vedomí a emóciách matky sa dostali aj protagonistky v krátkych prózach Jána Milčáka (List dcére po Vianociach roku 19...) a Andreja Platonova (Matka).

Próza Jána Milčáka List dcére po Vianociach roku 19... je miniatúrna svojím rozsahom (30 viet), ale rozsiahla svojou výpoveďou a jej dosahmi. Najskôr i preto zostáva kompozične otvorená: „Ak by si sa rozhodla prísť, zaklopaj na okno, navečer sa zatváram. Tvoja matka" (s. 52).

Medzi oslovenie „Milá Malvína" a ukončenie prózy – listu „Tvoja matka" sa pomestia vyčerpávajúce „správy" o Malvíne („Malvínka": bola si opitá, dobre si zarobíš, môžeš utratiť), jej synovi Valentovi (je v poriadku, vyrástol, nespomenul ťa ani raz, dám ho do učenia), nebohom Matejovi (podobizeň vojaka v neobyčajne namaľovanej záhrade), o Františke, čo sa nasťahovala do domu s morušou aj s mužom (nie je dobrý človek, bitkár, sedel), ale aj o Matke.

List, ktorý píše matka svojej dcére je na jednej strane náhradou za ich nejestvujúcu verbálnu, emotívnu, rodinnú, osobnú komunikáciu, ale na druhej strane kondenzovane, stroho, úsporne, ale v úplnosti priamej výpovede a jednoznačného pomenovania stavu i situácie sa prekrýva so sociálnou skutočnosťou matky a jej dcéry, navyše možno z nej odvodiť subjektívne asociácie o matke, dcére, Valentovi, o spôsobe ich života a o vzťahovej „skutočnosti" takej, akú ju medzi sebou vytvorili.

List zastupuje sociálny portrét svojej pisateľky (Tvoja matka), jeho citovú uzavretosť, nie však plochosť, jej absenciu ilúzie o všetkých a všetkom, jej vyrovnanosť so všetkým, čo je i príde, jej strohosť a ostražitosť voči všetkému, čo sa opakuje v jej živote, ako keby išlo o nehybnosť (Malvína nechodí), hoci čas plynie, a predsa je v liste (po Vianociach v ktoromkoľvek roku, ktorý začína dvojčíslom 19...) uchovaná aj *„skutočnosť nevedomého želania"* (Caudwell, 1979, s. 310). Matka čaká („zaklopaj na okno") a list (kto vie koľký, lebo i rok je neupresnený, teda ani na tento nedostane odpoveď od Malvínky. teda ani jeho obsah sa nemení), ako keby nenápadne varoval svojho adresáta: *„Zavše sa bojím, že už skončím. Nad ránom ma zadúša"* (s. 52).

Milčákova próza ťaží z paradoxu, z toho zvláštneho „priestoru" medzi skutočnosťou, v akej matka žije (*„Bojím sa po večeroch vyjsť..."*) a citom, aký v sebe stráži k svojej dcére (*„Dávaj si pozor na zdravie"*), medzi jej utajeným snom (želanie, aby dcéra prišla, kým zomrie) a skutočnosťou, že je sama (*„Cez sviatky som počúvala rádio"*) a musí plniť dvojrolu starej matky (*„dám ho do učenia"*) a matky (syn Valent ťa ani raz nespomenul).

Matka J. Milčáka je zo sveta, kde sa viac mlčí, dohovára sa tichom, posunkami a nerepce sa, pretože *„minulosť zatemňuje budúcnosť"* (Šklovskij, 1973, s. 351). Vyzerá to tak, že medzi matkou a jej dcérou zostalo z minulosti tajomstvo, ktoré zatemnilo, určilo a podmienilo ich vzťahy. Až sa zdá, ako keby autor počítal so schopnosťou „odkrývať" v jeho naračnom svete (list = monológ, ale aj vnútorný dialóg) tie medziľudské situácii, ktoré zastupujú zovšeobecňujúce momenty reálneho videnia (Šklovskij, 1973, s. 350) skutočnosti.

List ako súbor najnovších oznamov o obyvateľoch a prostredí, kde (tvoja!) matka žije pre konkrétneho adresáta (dcéra Malvína), ktorému nie je potrebné objasňovať spomínané jednotlivosti do detailov, vystačí iba náznak, ďalej ako pár žičlivých príkazov pre adresáta, aby sa staral o seba a nakoniec i želaní pisateľky, nech dcéra príde, lebo ju čakajú, napovedá nielen o čase (uplývajúci ako tok a neupresnený dátumom v živote matky, jej blížiaca sa smrť, jej choroba) a o situácii pisateľky (osamelá Tvoja matka), ale aj o jej túžbe očistiť dcéru i seba „spod" tajomstva minulosti a

zrušiť tým, že sa naplnení jej sen (Malvínka prišla), pretože sa spojí napísané slovo v liste (volanie) so skutočnosťou (nebyť sama, byť matkou).

Jednosmerná úspornosť aj priamosť Milčákovej vety sa nezachycuje o sociálny kontext adresátky (dcéra) a pisateľky (matka) „Listu," hoci je „vytrhnutý" z verifikovateľného času (roku 19..) a tým aj univerzálny v plynúcom čase (z minulosti do budúcnosti), predsa je do maxima nasýtená čírym citovým, mravným, existenciálnym a typovým vybavením postavy (Tvoja matka), v ktorej sa syntetizuje hodnotová a príčinná jednota textu. V Milčákovej próze sa nehovorí o láske matky k dieťaťu, a predsa sa vypovedá o láske, o emocionálnej skutočnosti takým spôsobom, že sa paralelne „rozbiehajú" výpovede s dvoma plánmi, dvoma tóninami, dvoma významami... Ako keby úkony mlčať, vidieť, čakať (matka) sa mali stať priesečníkom a mohli želanie dočkať sa premeniť na realitu, ktorá už neťaží nikoho (matka, Malvína, Valent) tajomstvom z minulosti a minulosti.

Matka v próze Andreja Platonova má svoje meno: Mária Vasilievna, jej priestor možno pomenovať geograficky na miesto pri mitrofanievskej hradskej a subjektívne na rumy po vybombardovanom domu, kde je aj pohrebisko po výbuchu granátu, tam sú aj dvaja jej synovia (Matvej a Vasilij), ale hrob dcéry Nataše, je nevedno kde: *„Kde je teraz, kde, jej zabitá dcéra?"* (s. 250). Deti Márie Vasilievny majú svoje mená, ale aj počet rokov, ktoré prežili, hoci ich matka sa pýta aj po ich smrti: *„Ale teraz čo, teraz ste umreli, – kde je váš život, čo ste neprežili, ktože ho prežije namiesto vás"* (s. 249).

Matka Mária Vasilievna má svoju fyzickú podobu: *„Na svojom putovaní stretávala nepriateľov, ale tej starej ženy sa ani nedotkli. Zarážajúci bol pre nich pohľad na užialenú starenu, hrozili sa ľudskosti na jej tvári a nevšímali si ju – nech si len zomrie sama od seba. V živote býva také matné svetlo na tvárach ľudí, ktorého sa ľaká zver i zlý človek. A takých ľudí nikto nedokáže zahubiť, nemožno sa k nim priblížiť"* (s. 245).

Matka Mária Vasilievna má svoj cieľ: *„Musela uvidieť svoj dom, kde prežila celý život, aj miesto, kde v boji a na popravisku umreli jej deti"* (s. 245). Chce byť s nimi, tak zostane na pohrebisku: bude s nimi a možno ich bude počuť, ochráni ich svojím telom pred zimou, dá ich smrti ľudský rozmer, veď ich do zeme zatláčal tank (s. 248).

Aj Platonovova matka je zvnútornená svojou bolesťou, putovaním, hľadaním, je bez sĺz, ale ubitá skutočnosťou, ktorá ju neobalila nijakým tajomstvom (je vojna, bombarduje sa, krajina je plná nepriateľov) pred svojou krutosťou. Matka Mária Vasilievna splynula s časom udalosti (vojna zabíja bez výberu), stala sa spojivom medzi hrobom (*„mŕtve miesto"*) a smrťou, kam odišli jej deti a pôjde aj ona: *„Poznala svoj údel, vedela, že*

jej prichodí umrieť, ale duša sa s tým nechcela zmieriť. Veď ak ona umrie, kto zachová pamiatku na jej deti, kto ich bude opatrovať vo svojej láske, keď jej srdce tiež prestane dýchať" (s. 246).

Matka A. Platonova je z rodu veľkých a večných matiek v literatúre, ktorá bez gesta, pátosu, verbálneho ruchu vôkol seba rieši rovnako večné deje ľudstva: „*Sama som teraz ani mŕtva...*" (s. 247). Jednoduchá, prostá a ruská matka vidí, cíti, počuje, dotýka sa, rozumie skutočnosti, ale aj predvída budúcnosť, preto sa usiluje pomenovať a materializovať seba v čase, čo uplynul. Keď tak chce vykonať, musí matka Mária Vasilievna hovoriť so sebou o svojich deťoch, lebo v nich žila a bude žiť, pretože nič nekončí: „*Koľko srdca svojho som na vás strovila, koľko sa minulo mojej krvi, no vidno, málo bolo samotného môjho srdca a mojej krvi, raz už ste umreli, raz už som si svoje deti medzi živými neudržala a pred smrťou neochránila... Veď čo ony, deti moje, veď sa na svet neprosili. Sama som ich porodila, nech si žijú. A žiť sa na zemi vari ešte nedá, nič tu nie je pre deti prichystané: chystali už, chystali, ale nestihli...! Tuto žiť nesmú a inde nemali kde, – čo už teda my, matere, máme robiť? Samotnej mi už žiť vari ani nenačím!*" (s. 250)

Smrť sa stala prirodzeným naplnením želania matky, ktorá sa musela spojiť aj po smrti so svojimi deťmi: „*Spi v pokoji, – povedal červenoarmejec na rozlúčku, – neviem, čia si bola mať, ale bez teba som aj ja sirota*" (s. 251).

Platonovova próza Matka je ukončená bibliografickou informáciou, podľa ktorej ju autor napísal v roku 1943. Próza J. Milčáka vyšla v polovici deväťdesiatych rokov. Obidve prózy sa sústredili prostredníctvom narátora na vnútorný, detailizovaný, takmer statický svet – lebo zlo je dokonané – Matky. Tej matky, ktorá či má vo svojej blízkosti, alebo pričinením osudu ich stratila, zostáva večnou Matkou svojich detí. A to aj preto, lebo má sen o nich (byť v ich blízkosti) a má túžbu pre seba (nebyť osamelá).

Deti svoje matky milujú, hoci ich láska a cit k nim neraz býva utajený, hanblivý, nemý, zakríknutý. Možno i preto od svojich matiek „utečú." Jednoducho ich okolnosti, ktorým rozumejú iba deti svojich matiek ich donútia (tajomstvo, vojna) konať tak, aby sa nemohli vrátiť (smrť), alebo nenašli dosť síl na návrat (list) domov.

Láska matky k deťom a detí k matke má svoj rytmus, zákonitosti, príbeh i údel. I láska detí, čo sa spolu s nimi premieňa, dorastá, býva ako cesta, čo vedie dvoma smermi. Raz sa javí ako číra a priama, inokedy ako neprehľadná a zakľukatená.

Platonovova naračná nerýchla opisnosť, verbálna rozvážnosť, čo tvorí atmosféru vertikalizovanej tragédie, ktorú rozum protagonistky prijal, ale jej srdce (matky) ju odmietlo, pomalosť pohybu akcie a zmyslová presnosť aj detailnosť vizálneho i akustického záznamu, „nemého" prežívania konca cesty jedného života vrcholia v poznaní ubíjajúceho plynutia hrôzy z ďalšieho zániku života sa odráža v gnómickom uchopení „večnosti" života v deťoch a ich matkách. Platonovova próza Matka sa nevzpiera zvnútorneniu a komornosti prózy J. Milčáka List dcére po Vianociach roku 19.., jeho empirickej gnóme o neporušiteľnom prepojení zániku a okamihu zrodu nového života (Vianoce, dieťa, obeť za iných, pomoc ďalším, naplnenie želania), hoci sa to v Milčákovej próze koncentruje do priestorovo statického, uzavretého a nepatetického gesta odovzdaného čakania na premenu alebo aspoň na prijateľnú zmenu. Smrť ako osobné finále a súčasne aj akt uzavretia „procesu skutočnosti" jedného ľudského života zostala v obidvoch prózach v podloží, na ktorom nenáhlivým naračným spôsobom vznikli rozlične koncipované mravne, emotívne a psychologicky koncipované (jednosmerné) mikroštúdie o vzťahu (volaní) matky k svojmu neprítomnému dieťaťu. Andrej Platonov zvolil melancholické, filozofujúce rozprávanie z emotívne subtílne prepracovanej tragédie Matky nežijúcich detí. Ján Milčák sa sústredil na zovretú, dovnútra dramaticky vystupňovanú výpoveď o čakaní v Liste dcére po Vianociach roku 19...

Pre A. Platonova aj J. Milčáka sa postava matky stala javom, darom, zázrakom, ktorý do života potomkov kráča vo svojej mýtickej podobe večnej Matky. To ona, večná Matka, znova a znova, v rozličnom čase aj priestore vykračuje k novým ľuďom (večným deťom). Matka svoje deti nikdy neopustí a koná tak v súlade s posolstvom mravov, citu, estetiky a filozofie uchovaného života, ktoré sa naplnilo v osobitých autorských stratégiách A. Platonova a J. Milčáka. Prozaici vážnosť svojho zámeru zvýraznili aj tým, že ich postava poranenej, ubolenej matky uhýba pred plochosťou sentimentu a hluchých emócií. Nimi sa – aj umelecká literatúra – nie raz „obaľuje" pri aktualizovaní tejto témy a postavy možno aj preto, aby nemusela pátrať po premenách, aké naračný svet literatúry, – autorské projekty Antona Platonova, Jána Milčáka, – dokáže svojimi verbálnymi nuansami pomenuje, no skutočnosť sa pred nimi ostýcha.

Text a stratégia textu alebo Vemianin Kaverin a Stanislav Rakús

Také situácie v stratégii autora, keď sa do roly dominujúcej postavy v prozaickom texte dostáva zviera, súvisia vo vnútrotextovom priestore e-

pického celku predovšetkým s kompozíciou textu. Text má spravidla, vo vzťahu už nie k vertikále, teda k myšlienkovej štruktúre celku, ale k horizontále textu, k jeho tematickému a nazeraciemu kódu, modelovú a parabolickú „organizáciu" alebo poznávaciu ambíciu ich vzájomného priesečníka na vyjadrenie (príbehom, sémantikou) noetiky stratégie textu a stratégie autora.

Próza, ktorú označíme za text modelový (dominuje idea, „filozofia") a za text parabolický (dominuje fabula, „príbeh"), vystupuje ako priestor naratívneho sveta a následok narácie s priemetom niekoľkých rovín témy a problému tak do jednotlivých zložiek, ako aj do príbehového a významového celku (štruktúry) textu. Napokon ide o taký, primárne „príbehový" priemet fiktívneho sveta, ktorý sa nebráni tomu, aby vznikal buď aj ako reťazenie sémantickej gnómy (S. Rakús: Mačacia krajina), čo prostredníctvom horizontály svojho jednoduchého príbehu nie raz vzniká ako lineárne presúvanie sa postavy, alebo ako otváranie sa „deja" v literárnom čase, v tvare a pohybe postupného napájania sa kratších, vždy však neukončených sekvencií do „nového" celku s horizontálne rozširovaným príbehom (V. Kaverin: Verlioka). Príbeh ako štruktúra kauzálnej a svojím zmyslom naratívnej „logiky" vnútorne prepojených sekvencií sa však odvíja vždy od aktivity ústrednej postavy alebo od stratégie rozprávača, ak sa do tejto pozície v kompozícii textu autorský alebo er (on)-rozprávač dostane. Spoločne sú postava a rozprávač – v kompozícii textu – nasmerované do vertikály času (uplývanie vpred, presuny v priestore – hľadanie času v súvislostiach činov postavy), do sémantiky príbehu a do možných podobenstiev buď autora s poslaním rozprávača (stratégia autora), alebo postavy (stratégia textu) voči textu ako celku, ktorý vypovedá „o osude" postavy, o príbehu postavy, o postave v zložitých vzťahoch voči iným postavám alebo hmotným (predmety) i nehmotným (mystika, sci-fi...), či iným súčastiam natarívneho celku sveta v texte.

Keď sa v autorskom prozaickom texte dostane zviera v role dominujúcej a vlastne aj „textotvornej" postavy do takej kompozičnej situácie, že sa jej účinkovaním vo svete narácie – a ten môže byť vytvorený tak zo zvierat (J. Cíger-Hronský a iní), ako aj zo súžitia ľudí a zvierat (L. Caroll, G. Orwell a iní), – otvárajú v príbehu situácie, ktoré vedome „prekračujú" fikciu naratívneho sveta a majú schopnosť splynúť s univerzálnym poznaním, s fiktívnym kľúčom z empírie i „prevereného" poznania na objasňovanie podstaty a zmyslu či hodnoty vzťahu jednotlivca aj spoločenstva ľudí, alebo iných živých tvorov (možno aj so zámerom priameho podobenstva) k bytiu, k životu a k reálnej skutočnosti. Potom sa vždy pri interpretačných operáciách s textom, teda najmä s jeho genológiou, aktualizuje

najskôr, a predovšetkým odkaz na typologické zázemie ľudovej slovesnosti, zvlášť na žánrové spektrum rozprávky (V. Propp, 1971, s. 13–28, 91–116), ale aj na tradíciu autorskej bájky, napokon sa neobchádza ani kultúrna alúzia na (rozsiahly a dramatický príbeh) epos.

Autorovo rozhodnutie sa pre postavu z ríše zvierat má viacero nazeracích a kompozičných podmienok. Tie súvisia skutočne so stratégiou autora (zvlášť filozofia a estetiky) i stratégiou textu (predovšetkým poetika) v ich vzájomnom súznení. Už aj preto, lebo ide vo svete narácie, hoci aj postupmi paradoxu, o sfunkčnenie a humanizovanie, ale predovšetkým o civilizovanie vonkajších, všeobecne známych, a súčasne aj typických a neprenosných znakov z „anatómie" a pôvodnej prírodnej „kultúry" zvieraťa, ktoré vstupujú do sveta narácie a do fiktívneho príbehu ako statické či implantované. I tým sa prejavia vo sveta narácie predovšetkým ako sujetotvorné. No dovoľujú však i to, aby sa primárne počítalo aj s okamihom nevypočítateľnosti (dravosti, biologickosti či inak), ktorým môžu zareagovať, v nesúlade s kauzalitou práve svojej pôvodnej prírodnej „kultúry" v humanizovanom príbehu (čarodejná rozprávka, antropomorfizované rozprávanie) ako zver zo živej Prírody. Pravdaže, takéto podložie (možné, zakomponované) presunu aktualizácie sveta skutočnosti vo svete narácie predpokladá odklon autora od kompozičných a žánrových konvencií (autorskej) rozprávky.

Aktualizovanie zvieraťa v prozaickom texte má svoju kultúrnu, spoločenskú a umenovednú genológiu. Návraty k zvieraťu v slovesnom umení sa mnohokrát využili aj inovovali a rovnakým dielom sú aj interpretátormi objasnené vždy v tých súvislostiach, do akých ich „dostáva" stratégia autora (J. Cíger-Hronský – G. Orwell). Navyše genológia sa venuje v jednotlivých literárnych druhoch tým subžánrom, v ktorých sa s týmto prvkom počíta (V. Propp, 1971, J. Hvišč, 1973, C. Lévi-Strauss, 1993, T. Todorov, 2000).

Máme zámer, využiť pri objasňovaní stratégie postavy nielen postavu z ríše zvierat, ale aj takú postavu z ríše živočíchov, ktorá sa emancipuje v spoločenskom prostredí ľudí aj so všetkými jemu vlastnými prejavmi, ktoré ho vytvárajú a dotvárajú, ba navyše sa práve zviera, ako dominantná postava, stáva demiurgom kompozície epického celku (S. Rakús, V. Kaverin).

Skutočnosť, že literárna postava z Prírody zosúlaďuje aj tie postavy, ktoré do nej nepatria, však znamená i to, že sa autor rozhodol pre modelovú prózu s podobenstvom, ale aj s kódovaním výrazu a významu noriem sveta Prírody do mravnej inštrukcie sveta Človeka, ako keby išlo o zrkadlový efekt ľudského spoločenstva v spoločenstve zvierat (Stanislav Rakús,

Mačacia krajina, 1986). Inú príležitosť využil autor vtedy, keď pracuje s intertextovým pôdorysom, aby vytvoril, hoci komplikovanými presunmi v priestore, emotívny príbeh, kde vedľa postavy zvieraťa spoluvytvára príbeh a noetiku textu aj postava, prichádzajúca z magického priestoru neskutočna, navyše z hviezdneho prachu (Vemianin Kaverin, Verlioka, 1982 rus. originál, 1985 slov. preklad).

Zdá sa, že práve kultúra sa otvorila antickému veľkorysému chápaniu všetkého, čo s človekom súvisí ako globálny celok, kde skutočné a neskutočné spolu vytvárajú „normálny" celok. V ňom je potom všetko nielen prirodzené a pôvodné, ale aj možné, navyše bez toho, aby vznikla a priori a výlučne iba ilúzia či alúzia na svet rozprávky.

Spôsob ako, či s akým zámerom sa dostáva postava zvieraťa do prozaického textu, predznamenáva, ale aj limituje žáner, noetiku a „atmosféru" narácie v naratívnom svete konkrétneho epického celku. Táto súvislosť sa priamo odvíja od kategórie rozprávača a od intencionality textu. Spravidla sa aktualizuje protagonista z Prírody v príbehoch pre detského či mladého čitateľa. Zo žánrov, popri rozprávkach, sa najčastejšie smeruje do štruktúry dobrodružného, cestopisného alebo náučného príbehu, no a obísť by sa nemal ani „podtext" pointy, teda postupy humoru, grotesky, hyperboly aj iné nástroje a postupy magického (čarodejné) a mystického (ireálne, absurdné) vo verbálnom umení.

Mačacia krajina (pre čitateľov od deväť rokov, poviedková kniha) a Verlioka (román – rozprávka) sú prozaické texty, v ktorých sa a priori počíta s „nadhľadom", a hneď aj s takým, ktorý povedie v dvoch priamkach stratégiu textu tak, aby Mačacia krajina groteskným spôsobom modelovala podobenstvo sveta zvierat na zvykové a návykové kódy a mravné normy ľudskej spoločnosti, pritom podnetom na akýkoľvek „pohyb" v texte S. Rakúsa sa stala negácia („všetko naopak").

Verlioka už vo svojom podtitule problematizuje „vec" žánru tým, že V. Kaverin intelektualizuje a patetizuje všetko zo sveta ľudí, aby sa mohlo parodovať, ale aj humanizovať a emacipovať vo svete zvierat. Na obidvoch stranách sa „epicentrom" príbehu stáva kocúr (mačka), ale má viacero rozprávkových partnerov (hovoriacu ružu: H. Ch. Andersen, A. de Saint-Exupéry, D. Pastirčák a ďalší, kvety v črepoch a vázach, stolovú lampu, zrkadlo a iné predmety zo sveta ľudí, ktoré sa antopomorfizujú a prejavujú sa spôsobmi živých, v tomto prípade ľudských bytostí), aby bolo „jasné", že svet ľudí nie je opustený, osamelý, vyprázdnený, egoistický. Vlastne svet ľudí má zodpovednosť za všetko, čo sa dostalo do jeho blízkosti, čo si privlastnil, osvojil a je človekom akýmkoľvek spôsobom

poznamenané (šaty, auto, socha, šachy, nádoba s vodou, váza, skriňa, izba, okno, zrkadlo a iné).

Rakús svojho mačacieho protagonistu pomenoval exkluzívne, neprenosne, a súčasne aj onomasticky „príznakovo", pretože jeho Paniberko je takýto kocúr:

„Málo z toho, po čom kocúr Paniberko kedysi túžil, sa mu splnilo. Nestal sa ani cyklistickým pretekárom, ani spevákom tanečných piesní (...). Nevzali ho ani za bubeníka! Vraj nemá bubenícky sluch. Neskôr zatúžil po komínoch. Silou – mocou ich chcel opravovať, no nikto mu nevedel poradiť, kde sa za opravára vyučiť (...). Keď sa chcel stať pekárom, povedali mu, že pekárov je dosť a za čašníka ho nepriali, lebo kocúrovi Haršlovi, ktorý mal na starosti mačacích čašníkov, sa zdal Paniberko podľa vzoru veľmi nenásytný, obával sa, že čašník s takým vzorom polovičku z jedla, čo bude roznášať hosťom, poje sám. Napokon sa Paniberko stal obuvníkom. Dlho bol so svojím povolaním spokojný, no jedného dňa sa mu obuvníctvo začalo máliť. Zatúžil najmä po takých veciach, ktoré nemali s opravou topánok nič spoločné. Chcel vykonať nejaký mimoriadny mačací skutok. Najradšej by bol kohosi pomocou lana vyslobodil zo zajatia (...). Načo tam všelijaké výmysly, povedal si zrazu Paniberko. Dobrotou sa bude odteraz zaoberať, konaním tých najobyčajnejších dobrých skutkov, pomyslel si a až slzy mu vyleteli od dojatia pri tomto predsavzatí". (S. Rakús: Mačacia krajina, s. 7).

Expozícia Rakúsovho kaleidoskopu groteskných, emotívne a mravne vystužených, naivných, až „čistých" a bezbranných lapajstiev mladého kocúra s ponaučením, lebo nie je spokojný s tým, ako sa „veci," tie jeho, no i tie vôkol neho vyvíjajú, je razantná. Do prvej vety príbehu sa dostalo všetko, čo autor i jeho budúci čitateľ o postave kocúra Paniberka i o jeho mačacích „spoluhráčoch" vedia a budú využívať, sledovať, dešifrovať v kaleidoskope nápadov z jedinej veľkej, hoci z mozaiky poskladanej hry na dobro ako na gesto pre iných o Ja a nie dobro ako zmysel bytia, podstatu Ja, hodnotu Ja, čo má, práve preto, že ide iba o štylizované či patetické gesto na dobro, len smutnú, akúsi sanchopanzovskú pointu. No znova iba v gnóme z „akčnej", rozumej náučnej a výchovnej grotesky negatívnym príkladom (všimnime si Paniberkovu pomoc na železničnej stanici, uskladnenie uhlia v izbe s hudobným nástrojom, pomoc v čakárni na pohotovosti, oprava topánky a mnohé ďalšie), vlastne s nevyrieknutým povzdychom protagonistu: radšej som to nemal robiť a bol, či mal by som pokoj!

Všetko, čo S. Rakús uložil do stratégie svojej postavy kocúra Paniberka, obsahuje v sebe už prvá veta príbehu Ako chcel kocúr Paniberko robiť

dobré skutky na stanici (s. 7 – 22) takmer ako zaklínadlo: *„Málo z toho, po čom kocúr Paniberko kedysi túžil, sa mu splnilo" (s. 7).* A ešte čosi sa ukáže ako podstatné pre postavu aj jej autora: *„Paniberko žije sám, jeho príbuzní sa roztratili po celom mačacom svete"* (s. 49).

Príbeh kocúra Paniberka má už v prvej vete rozprávania o ňom a o jeho zložitej ceste neúspechu, neporozumenia, omylov (...) medzi mačacích spoluobčanov svoje viacnásobné kompozičné ohraničenie. Paniberkov príbeh sa konštruuje postupne z oblúka času (predminulý a minulý), z poznania (skepsa), z predstáv (túžba, málo sa splnilo), z nehrdinstva (miera: málo, meno kocúra: Paniberko), z omylov (izba – pivnica), čím sa konvencia o dobre s odmenou mení na rozprávanie o dobrom úmysle, a zlom následku.

Autor pozíciu svojho zvieracieho protagonistu umenšuje dvojnásobne: raz pri výbere „postoja" rozprávača, ktorý síce v príbehu napreduje gestami dobrej vôle, ale ponúka príklady negatívnych následkov na to, ako Paniberko znova a znova vyráža do sveta okolo seba, aby znova a znova nebol prijatý. Okolie neporozumie jeho činu, či dokonca jeho vôľa konať dobro, prehrá. Pritom ináč to v kompozícii nevyzerá ani pri jeho račej ceste „proti prúdu". Napokon ani iné mačacie postavy, popri Paniberkovi, nevynikajú čímsi iným, než je len dočasnosť, módnosť, gesto hry, predstavy a masky, na to, čoho ani niet: *„podľahol obyčajnému zrakovému klamu", „najem sa zmrzliny a som šťastný"* (s. 16).

Rakúsova mnohoznačná, preto aj situačná, typová, akčná, citová, verbálna groteska, ale tak isto aj grimasa či vedome deformovaný konvenčný žánrový útvar s negatívnym impulzom a s mravnou pointou má svoje podložie najskôr v emotívnom geste jednoznačného nedorozumenia, presunu či posunu komunikačného jadra medzi slovom a významom, vecou a jej uskutočnením, činom a jeho následkom, teda „jednoznačným" kódom a jeho „nejednoznačným" dekódovaním: *„lebo ani nevie, ako sa dobrý deň z niekoho robí"* (s. 17). Kocúr Paniberko v sérii svojich príbehov s inými mačkami má len dve možnosti: buď zachytí onomastický kľúč autorom uložený do mien svojich protihráčov (Šajmír, Firčuk, Bunkáš, Fiki, Brnčíčka, Čarpaň, Žužľa, Hajdár, Galamanda, Gapáč, Grumbľo, Kebenko, Kripolína, Chňapko, Paplaver, Zuzáň, Bubuňoovci, Penecíra a mnohé ďalšie), alebo sa vyrovná s mravnými sentenciami, ktoré sa samy stali predmetom grotesky počas Paniberkovho putovania spoločenskými cestami či len konvenčnými spoločenskými trasami po mačacom svete: nedal labku do ohňa (s. 23), boli do zlé dobré skutky (s. 49), kto druhému jamu kope (s. 91).

Maska, akou S. Rakús vyzbrojil svojho Paniberka, je maska so vstupenkou do podobenstiev na svet človeka a na pohyb v svete človeka: krásna škoda (s. 34), potešenie z nešťastia iného (s. 36) či pochvala za nešťastie spôsobené inému (s. 38), ale rovným dielom aj poznanie stavov po emóciách a o osamelých citoch vyhranených do slov, čo „znejú" ako príkaz bez odvolania: bolesť, zlosť, vŕšiť sa, nastrašiť, vyľakať (s. 20).

Rakúsovo mravné, bezbranné, či až romantické gesto: učím sa na zlom príklade, má patetické štylistické gesto. Odstup vykania sa javí ako výraz bezmocnosti, nie prejav úcty. Maska ako odev jednotlivca do davu sa mení na výkrik osamelosti, vyčlenenosti, bezprízornosti možno aj preto, že sa takmer všetko v príbehoch kocúra Paniberka odohráva medzi otáznikom (otázka) a výkričníkom (príkaz).

Kocúr Paniberko je emancipované zviera, literárna postava s kreativitou uloženou do onomastickej „schránky" svojej sémantiky, pretože ho možno prijať ako podobenstvo, ale aj ako symbol a výraz literárnej, fiktívnej, zrkadlovej projekcie skutočnosti, čo sa prejaví od romantického po realistické gesto, aktualizuje sa v metafore a expresii transformovaných myšlienkových programov s odkazmi na etiku a epistemológiu javov a prejavov: stav byť a proces žiť.

Maska v groteske Rakúsovho Paniberka má jednostranné zacielenie: nech je humor, karikatúra, hyperbola, irónia akokoľvek vystupňovaná a najrozličnejším smerom zacielená na všeobecné neduhy človeka a ním utvorenej spoločnosti, vždy sa v drobnohľade autorovej stratégie témy, problému a postavy ocitne ten, čo je pre svoju podstatu ustrojenia iný ako tí vôkol neho. Napokon je to ten, kto nechce byť, konať a žiť len pre seba, akosi len tak bez ozveny, tak hlucho a slepo voči času, priestoru, emóciám. Vlastne je to ten, kto svoju krízu slabého jedinca už spoznal, porozumel jej a teraz hľadá riešenie.

Kaverin svojho mačacieho protagonistu, kocúra Fila (Filip Sergejevič) zapojil do príbehu Verlioka ako kompozičnú inštrukciu na dvojpríbeh a dvojrolu. Raz ako „oko kamery" a komentátora exteriéru, teda toho, čo vidí vôkol seba a po druhý raz s poslaním rovnocenného spoluhráča (kocúr – vesmírny chlapec, zviera – človek, reálne jestvujúce stvorenie – magické stvorenie), ako príbehové alter ego, teda druhé Ja pre pubescenta, chlapca, vytúženého syna, ale v skutočnosti vesmírneho Vasiu.

Kompozičné využitie kocúra Fila v stratégii zložito rozvíjaného príbehu o démonovi Verliokovi určuje situácia a príhody, aké zažije v dome i na cestách chlapec Vasia. Vasiova línia v príbehu vzniká pomaly, postupne, naznačuje „veľký čas" predprípravy na to, aby prišiel a dramatický čas

na to, aby bol, pretože jeho akcie sa rozbiehajú v príbehu ako chaotická skladačka reálneho a fantastického, ale aj snového a absurdného takto:

„Platon Platonovič je bezdetný významný vedec, ktorý žije sám v krásnom dome plnom kníh a ďalekohľadov, v istý večer, keď sa mohutne ozýval vietor, pani zima prašťala, ohýbali sa americké javory v blízkosti jeho rozsiahleho domu: „počúval a neveril vlastným ušiam. Ale zrazu sa v polotmavej izbe začalo čosi skladať, spájať – nejasné kontúry hlavy, rúk a nôh, akoby sa ich niekto pokúšal nakresliť kriedou na čiernu tabuľu, plávajúcu vo vzduchu. Píšťalka ustavične spievala a človek by si mohol pomyslieť, že to všetko má na svedomí ona. V mesačnom svetle sa vírili zrniečka prachu. Obrysy štíhlej postavy boli čoraz zreteľnejšie, ale ešte vždy plávala vo vzduchu spolu so školskou tabuľou, akoby sa nemohla odhodlať oddeliť sa od nej. Ale podarilo sa: tabuľa zmizla a Platon Platonovič so zamierajúcim srdcom uvidel chlapca, pokojne stojaceho pri okne a trpezlivo čakajúceho, kým sa ho niekto opýta, odkiaľ sa vzal. Ale Platon Platonovič myslel na niečo iné: bál sa, že uspávací prášok predsa len zaúčinkoval a desil sa toho, že sa o chvíľu zobudí (...), ale pri obloku stál vysoký, ryšavý mládenec s belasými, široko posadenými očami“ (s. 11),

„Platon Platonovič vstal a pristúpil k obloku (...). V dome nebolo detí, ale detská izba bola. Prešlo pätnásť rokov odvtedy, ako neskúsená matrikárka darovala Platonovi Platonovičovi syna, pomenujúc ho Vasiom (...). Platon Platonovič si predstavil (...), že čaká na syna, ktorý sa zdržal na školskom večierku. Aké šťastie by bolo znepokojovať sa pre neho! A uspokojiť sa po jeho návrate! Vasia by mal vlasy dlhé po plecia – a nepovedal by mu ani jediné slovo výčitky. Dovolil by mu nosiť texasky a veľmi by sa nečudoval, keby si Vasia objednal zelené alebo fialové sako“ (s. 10).

Línia Vasiu sa stala dominantná pre príbeh Verlioka aj preto, lebo vyjadruje na jednej strane túžbu muža po synovi, ale na druhej strane otvára život na Zemi tomu „životu“, aký sa odohráva mimo jej gravitácie: hviezda, z ktorej príde Vasia (hviezda, na ktorej žije Malý princ), démon Verlioka, ktorý ničí, podrobuje, osvojuje si ľudí, manipuluje s nimi, ovláda ich (ruža a ovečka, ktoré si osvojili Malého princa), rozplynutie sa Vasiu po návrate z veľkej cesty za Verliokom a po všetkých útrapách, aké ľuďom nachystal a ktoré Vasia naprával a odrážal, až sa vyčerpala jeho energia, a preto musí odísť tam, odkiaľ sa vrátil (*„Neurobil si dobre. Spôsobí ti to bolesť. Budem vyzerať ako mŕtvy, a nebude to pravda (...). Pochop, je to veľmi ďaleko. Nemôžem vziať so sebou toto telo. Je veľmi ťažké“*, Malý princ, s. 108). Kaverinov Vasia má svoj príbeh pointovaný zložitejšie ako Malý princ. Aj Vasia má, tak ako Malý princ jediného skutočného nepriateľa, je ním Čas:

„Nuž čo, Vasia, – pokračovala Bohyňa osudu. Asi tušíš, prečo som za tebou zašla. Darovala som ti druhý život, lebo Verlioka sa mi už strašne zunoval. Pochop ma, nemohla som si nájsť ani jednu voľnú chvíľu, aby som s ním skoncovala. Od tých čias, ako si prišiel na svet, uplynul rok. Píšťalka mlčí, zrniečka prachu v mesačnom svetle sa nespájajú s akademickým tichom. A keďže je to tak (...), znamená to, že som splnil, čo mi bolo predurčené, áno? – spýtal sa Vasia. A ja sa budem musieť opäť rozlúčiť s milovanou zemou (...). Bolo by to veľmi smutné (...), nespravodlivé (...). Lebo ste zašli priďaleko. Naozaj: zrejme vaším pričinením som sa zoznámil s Kalinou, úprimne sme si obľúbili jeden druhého a to je predsa v dvadsiatom storočí veľmi vzácny, takmer výnimočný prípad (...). A Platon Platonovič? Ten jednoducho bezo mňa zomrie (...). Škótska ruža uschne od roztrpčenia, Kocúr zomrie na porážku a Tanistradedkovčania budú do konca svojich dní nosiť smútočné pásky."(s. 137).

V Exupéryho príbehu o odchode Malého princa na svoju hviezdu, o tom, že nijaké telo neváži a neznamená nič tam, kde všetko riadi a všetkých spája čistý cit a mravné vedomie, zodpovednosť za druhého, odkazuje rozprávač čitateľovi v záverečnej časti, ako keby vedel o čase budúcom, pretože ho pozná a dôvodí ním Bohyni osudu aj Kaverinov Vasia, toto: *„keď budete jedného dňa cestovať v Afrike po púšti. A keď tadiaľ náhodou budete prechádzať, naliehavo vás prosím, neponáhľajte sa, čakajte chvíľu presne pod hviezdou! Ak potom príde k vám dieťa, ak sa bude smiať, ak bude mať zlaté vlasy, ak nebude odpovedať, keď sa ho budete pýtať, ľahko uhádnete, kto to je. Buďte potom ku mne láskaví! Nenechajte ma takého zarmúteného: rýchlo mi napíšte, že sa vrátil...*" (Malý princ, s. 114).

Autor Kaverin využil postupy intertextuality: texty iných autorov, fakty literárnohistorického významu, geografické reálie, mapy astronomické aj geografické, transparentné odkazy na folklór – pieseň, rozprávka, – aktualizovanie postáv z iných literárnych textov, napokon aj aktualizáciu ako sémantický kontrapunkt medzi fiktívnym (neverifikovateľný v čase vydania Kaverinovho príbehu) a reálnym (verifikovateľný so „skutočnosťou" v Kaverinovej knihe).

V súlade s Kaverinovým chápaním intertextuality využíva autor aj rámcovanie svojho príbehu (*„ktorý ste si práve prečítali"*, s. 141) v príbehoch iných, napríklad ten o Bohyni osudu: *„o mne sa napísalo mnoho kníh"* (s. 140), zaradí žáner Poviedka (s. 17-18), v kontexte toho, čo bolo, čo sa všeobecne pozná, preto sa môže aktualizuovať ako podobenstvo na skutočnosť, sú spoločenské, historické a kultúrne mená: Alexander Macedónsky, Princezná Turandot, Sokrates, Júlia, Kristus, Giorgano Bruno, Lorenzo (s. 18, 72–73). Do textu Verlioka patrí aj poznámka

pod čiarou: *„autorkou tejto básne, ako aj všetkých nasledujúcich je Kaťa Kaverinová"* (s. 19) a podobne.

Akosi prirodzene do príbehu patrí v mozaike ďalších mikropríbehov, tých reálnych (sovietsky astronomický výskum v 60. rokoch), aj mystických (démon) premieňanie sa z hmotného (človek, papier, strom) na nehmotné (vietor, svetlo) či zbieranie peňazí, majetku, sústreďovanie moci v príbehu o Verliokovi, autorovo otvorenie textu komunikácii z druhej strany ním napísanej „knihy". Druhá strana – zastupuje ju anonymný čitateľ – predpokladá, či očakáva po dočítaní príbehu „svoje" pokračovanie, či jeho rozvinutie za hranicou autorského komponovania deja, akési svoje „rub a líce", lenže o tom autor nevie takmer nič, alebo vie len veľmi málo.

Aj preto rozprávač Verliokovho príbehu s Vasiom, kocúrom Filom, Šedou ružou, stolovou lampou (....):

oslovuje čitateľa (*„Neviem, aký názor máte na môjho kocúra Filipa Sergejeviča"*, s. 138),

vstupuje do rozhovoru s literárnou postavou (*„O mne už existuje povesť a možno sa nájdu ľudia, čo si ju so záujmom prečítajú. Prinútili ste ma naháňať Verlioku, a nevšimli ste si, ako som sa chtiac-nechtiac ocitol v literatúre a literatúra, s tým musíte súhlasiť, je nesmrteľná. A vôbec, to najzaujímavejšie sa iba začína. Urobili ste ma čarodejníkom – vari sa vám nežiada dozvedieť, ako to napokon vypálilo?"*, s. 139),

sporí sa s ďalšou literárnou postavou (*„Dokážem, že je možné oklamať vás. Nájdem tisíce presvedčivých príkladov, keď ste boli prinútená ustúpiť pred tou najobyčajnejšou statočnosťou a pred väčšmi než obyčajnou, ale úprimnou láskou"*, s. 140), aby parodoval tvorbu, text i literatúru,

pretože: *„A musel som sa veľmi dlho oháňať lopatou, aby som spod neho vydoloval príbeh, ktorý ste si práve prečítali"* (s. 141).

Kaverin komponuje intertextový príbeh azda aj preto, lebo do „deja" medzi realitou a absurditou, medzi literatúrou a skutočnosťou vkladá názory na to, čím sa život ohraničuje (Čas predsa nestojí, letí spolu s nami, s. 76, Čas urobí svoje, s. 138), vnútorne lomí a vháňa do krízy (*„Existuje zlo, ktoré sa nebojí toho, že ho nazvú pravým menom, lebo sa vie šikovne tvárit' ako dobro (...). Ale je aj iné zlo, obmedzené, založené na prázdnote, ploské a tupé. Ťažko je ho pochopiť, lebo je proti prírode"*, s. 73).

Maska Kaverinovho kocúra Filipa Sergejeviča má svoju kultúrnu genézu: jeden jej prameň patrí alúzii na romantickú grotesku E. A. T. Hoffmanna a druhý k poetike literárnej skupiny pomenovanej po jeho texte Serapionovi bratia (A. Morávková, s. 19). Kocúr V. Kaverina sa ničím nevzďaľuje od svojho literárnemu archetypu (dve roviny rozprávania, voľný pohyb v čase a priestore, partnerstvo kocúra a ľudskej literárnej postavy,

autobiografické prvky ľudskej literárnej postavy, hra o hre a hra na hru a ďalšie, konflikt s diablom a mágom v jednom, ukončovanie katastróf, ktoré doliehajú na jeho ľudského partnera, hyperbolizácia, súperenie so živlami, postavy „papierových" ľudí ako bábik, zlo ako šialentstvo). No tým, čím V. Kaverin aj so svojím kocúrom Filom vykročil za pravidlá Hoffmannovej romantickej grotesky v románe Pozoruhodné názory kocúra Mura (1820–1822), bude najskôr ponorné filozofovanie rozprávača i kocúra o živote ako o podmienke na bytie tela i ducha, kde sa človek musí riadiť svojím poznaním, vedou a mravnou čujnosť na zlo i dobro, múdrosť a hlúposť, na darované a obdarované. Už aj preto, že musí poznať a konfrontovať normy správania sa človeka v nekonvenčných situáciách života. No aj preto, lebo ich denne vo svojej individuálnej skutočnosti rieši a musí vyriešiť (osud, náhoda, zákon).

Maska kocúra Fila vznikla v „románe–rozprávke" Verlioka takým intertextovým postupom, ako sa komponuje Kaverinov príbeh na panoramatický výjav o „všetkom", čo človek vo svojich dejinách prežil, precítil a domyslel. Aj Kaverin voči civilizácii a prírode stavia mravy, city, ale aj bolesť, túžbu, krutosť, ktoré kocúr i Vasia musia prekonať. Kocúr preto, lebo súžitím s človekom sa naučil cítiť a myslieť ako človek a Vasia preto, lebo ľudským citom sa usiluje vzdorovať svojej dočasnosti.

Maska skrýva a klame. Za maskou sa rodí a tvaruje sa niekto iný. Za maskou sa možno vytratiť zo svojho Ja. Maskou sa možno dorozumieť s neznámym okolím a cudzou skutočnosťou. Maska fascinuje, priťahuje, aj navodzuje strach a znepokojuje, pretože vyvoláva najrozličnejšie motivované i pointované predstavy. Maska sa posmieva i vysmieva, postupne sa aj z nej smeruje ku groteske. Maska má tajomstvo. Maska si žiada odpoveď na otázku, čo je za ňou? (É. Souriau, s. 539–540).

Maska osebe vždy hrá nejakú hru: s tým, kto ju nosí, s tým, kto hľadá jej druhú tvár, s tým, čo nechce prijať jej tajomstvo, výsmech, des, magické vklínenie sa do skutočnosti.

Maska literárnej postavy kocúra má v stratégii autorov S. Rakúsa a V. Kaverina a v stratégii textov Mačacia krajina aj Verlioka rozličné využitie i kompozičné zapojenie.

Rakúsov kocúr Paniberko a jeho mačacie spoločenstvo napodobujú parabolou „svojho" sveta ľudí. Kocúr Paniberko aktualizuje zo sveta ľudí „človečenskú" absurditu dobra a poznanie osamelosti. Pri pointovaní každej akcie groteskou sa vyvažuje emocionálna správa, výkrik o tom, čím sa možno zachrániť pre život. Veď jednostranné dobro, hoci ako napodobovanie civilizovaného sveta, nie je riešením pre „to", čo sa má riadiť zákonmi a normami sveta Prírody.

Kaverinov kocúr Filip Sergejevič má dvojrolu postavy a rozprávača-komentátora, obete moci mystického sveta i demiurga pozitívneho riešenia pre človeka voči zlým silám. Kocúr Filip nenapodobuje človeka. On bol človekom utvorený ako jeho druhé Ja. Myslí, cíti, hovorí, zhodnocuje a pamätá si všetko, čo aj jeho „pán" Platon Platonovič a jeho ochranca Vasia. Ničím sa pritom nevzďaľuje od neskutočného Vasiu – skutočnému Vasiovi z hviezdneho prachu.

Kaverinov kocúr Filip Sergejevič sa dokázal postaviť proti zlu, lebo vedel prijať na seba tú časť ľudskej zodpovednosti za budúcnosť, akou si zapamätal (on – zviera) minulosť sám.

Rakúsov kocúr Paniberko „odráža" krízu ľudskej spoločnosti, nechá sa ňou ničiť, lebo sa chce podobať tomu, o čom predpokladá, že robí človeka človekom. Kaverinov kocúr Filip Sergejevič sa vzoprel času a kríze ľudského času tým, že sa odovzdal do služieb lásky, zodpovednosti, spolupatričnosti tých, čo žijú na Zemi, nech na ňu prišli odkiaľkoľvek (Vasia) a kedykoľvek (Verlioka), alebo sú na nej iba dočasne (Platon Platonovič). Aspoň tak, ako sa dá pochopiť v obsah a rozsah pojmu ľudský život.

Postava v prozaickom texte sa stáva príležitosťou pre autora na konštruovanie nazeracieho priestoru príbehu (Verlioka), aj na problémové otváranie témy (etika, morálka) a na tematizáciu problémovosti (typy, typológia, typovosť javov v kompozícii textu), noetiky skutočnosti prostredníctvom archetypu z „večnej" Prírody (mačkovitej) šelmy.

Literatúra:

CAMPBELL, J.: Mýty. Předmluvou opatřil Johnson E. Fairchild. Preklad V. Lechnýř. 1. vyd. Praha: Pragma 1998, s. 165 – 186.

CAUDWELL, CH.: Ilúzia a skutočnosť. Preložil D. Slobodník. 1. vydanie. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1979.

EXUPÉRY, de Saint, A.: Malý princ (s autorovými kresbami). Preložila E. Šmatláková. Vydanie v Mladých letách prvé. Bratislava: Mladé letá 1986, s. 108–109, 114.

FREUD, S.: Vybrané spisy I. Přednášky k úvodu do psychoanalýzy. Nová řada přednášek k úvodu do psychoanalyzy. Preložili J. Pechar, E. Wišňovsky. Praha: Státní zdravotnícke nakladatelství 1969.

GRYGAR, M.: Umění reportáže. 1. vyd. Praha 1961.

HVIŠČ, J.: Problémy literárnej genológie. 1. vyd. Bratislava: VEDA 1973, s. 29–34.

KAVERIN, V.: Verlioka. Román – rozprávka. Doslov Kaverinova hra na rozprávku a preklad Jozef Marušiak. 1. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ. Edícia Nová sovietska tvorba 1985. 145 s.

KLÁTIK, Z.: Vývin slovenského cestopisu. 1. vyd. Bratislava: VEDA 1968.

KLÁTIK, Z.: Ondrejovov mýtus o slobode. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1969.

KLÁTIK, Z.: Krajina plná detstva. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1971.

KLÁTIK, Z.: Svetová literatúra pre mládež. Profily a prehľady. 1. vyd. Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo 1978.

KON, I. S. a kol.: Etický slovník. Bratislava 1978.

KOPÁL, J.: Literatúra pre deti v procese. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1984.

KOVÁČIK, P.: Tvorivý pobyt. 1. vyd. Bratislava: Perfekt 2000.

MALÁ ENCYKLOPÉDIA SPISOVATEĽOV SVETA. Bratislava: Obzor 1978, s. 522.

MALITI, E.: Symbolizmus ako princíp videnia. 1. vydanie. Bratislava: VEDA 1996.

MIHINA, F.: Nietzsche – tragická vízia sveta? In: Nietzsche a súčasnosť. Vedecký redaktor V. Leško. Prešov: Filozofická fakulta. Univerzita Pavla Jozefa Šafárika 1994, s. 20–31.

MILČÁK, J.: Rosa canina. 1. vydanie. Levoča: Modrý Peter 1995. Próza List dcére po Vianociach roku 19..., s. 52.

MORÁVKOVÁ, A.: Pohádkové archetpy v Bulgakovově románu Mistr a Markétka. In: Svět literatury, 2000, 19, s. 18–22. (Vydáva Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Institut základů vzdělanosti UK a Kruh moderních filologů).

NAKONEČNÝ, M.: Lexikon psychologie. Praha 1995.

NIEDZILSKI, C.: O teoretycznoliterackich tradycjach prozy dokumentarnej. Podróż – powieść – repotraż). 1. vyd. Toruń 1966.

NOGE, J.: Literatúra v literatúre. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1988.

ONDREJOV, Ľ.: Príhody v divočine. 3. vyd. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1958.

PLATONOV, A.: Svetlo. Výber zostavil M. Heveši. Preložili J. Andričík, M. Heveši, I. Slimák, J. Zambor. 1. vydanie. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo. Edícia Lipa 1973.

POLIAK, J.: V službách detskej literatúry. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1983.

RAKÚS, S.: Pieseň o studničnej vode. 1. vyd. Bratislava: Smena 1976. (Gendúrovci, s. 51–97).

RAKÚS, S.: Mačacia krajina. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1988. [Časti: 1. Kocúr Paniberko: Ako chcel kocúr Paniberko robiť dobré skutky na stanici. Ako chcel Paniberko pomôcť s uhlím. Topánky pre mačku Galamandu. 2. A iní obyvatelia: Kto druhému jamu kope, sám do nej padne. O vzornom sprievodcovi Kebenkovi. Ako sa skúpy kocúr Penecír chválil svojou sporivosťou. Dobrodružné záľuby kocúra Radošovského. Mačacia krajina].

SIENKIEWICZ, H.: Púšťou a pralesom. Preložil M. Stano. 1. vyd. v Tranosciu. Liptovský Mikuláš: Tranoscius 1999.

SLIACKY, O. a kol.: Slovník slovenských spisovateľov pre deti a mládež. 2. doplnené a opravené vyd. Bratislava: Mladé letá 1978.

SLIACKY, O.: Dejiny slovenskej literatúry pre deti a mládež do roku 1945. 1. vyd. Bratislava: Mladé letá 1990.

SEDLÁK, J.: Osobnosti a diela vo svetovom realistickom románe. 1. vyd. Bratislava: SPN 1974.

SOURIAU, E.: Encyklopédia estetiky. Preklad Z. Hrbata a kolektív. 1. vyd. Praha: Victoria Publishing 1994.

STRAUSS-LÉVI, C.: Mýtus a význam. Preklad P. Vilikovský. 1. vyd. Bratislava: Archa 1993, s. 13–20.

STEFANYK, V.: Chýr. Preložil J. Andričík. Doslov Stefanykov prozaický svet S. Rakús (s. 141–152). 1. vyd. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo. Edícia Lipa 1976. (Basarabovci, s. 99–108).

ŠKLOVSKIJ, V.: Tetiva. O odlišnosti podôb. Preložil J. Klaučo. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1973.

TODOROV, T.: Poetika prózy. Preklad J. Pelán, L. Valentová. Doslov J. Pelán.

1. vyd. Praha: Triáda 2000, s. 23–77.

VAŠÁK, P.: Sci-fi ako druhá tvář reality. In: Slovenská literatúra, 30, 1983, 3, s. 245–246.

VLAŠÍN, Š. a kol.: Slovník literární teorie. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel 1977.

ŽEMBEROVÁ, V.: Realizácie prózy. 1. vyd. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa. Fakulta humanitných vied 1997, s. 9–22.

ŽEMBEROVÁ, V.: Autor a text. Súvislosti prózy a literárnej vedy. 1. vyd. Prešov 1999.

ŽEMBEROVÁ, V.: Nomen (omen) v kompozičnej stratégii autora. In: Problemy slovjanskoji onomastiky. Zbirnyk naukovych prac. Užhorod: Nacionaľna akademija nauk Ukrajiny. Užhorodskyj deržavnyj universitet 1999, s. 46–51.

ŽEMBEROVÁ, V.: Autorská rozprávka v deväťdesiatych rokoch. Miniatúry a reflexie. 1. vyd. Prešov: Náuka 2000, s. 21 – 34.

ŽEMBEROVÁ, V.: Text a kontext. Poetologické a estetickú súvislosti v autorskom texte. 1. vyd. Prešov 2001.

ŽEMBEROVÁ, V.: Kontinuita a kontext textu. Literárnohistorické a interpretačné prieniky do slovenskej literatúry dvoch storočí. 1. vyd. Prešov: Náuka 2004.