

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Jana Pátková

**Koncepty literárního prostoru v slovenské próze
70. let 20. století**

slovakistika

vedoucí práce – Doc. PhDr. Rudolf Chmel, DrSc.

2005

„Prohlašuji, že jsem disertační práci vykonala samostatně s využitím
uvedených pramenů a literatury.“

Jana Holková

Děkuji svému školiteli Doc. PhDr. Rudolfu Chmelovi, DrSc. za cenné rady v průběhu celého studia. Zároveň bych ráda poděkovala své kolegyni PhDr. Mire Nábělkové, CSc. za trpělivé čtení mých textů.

OBSAH:

I. ÚVODNÍ HLEDÁNÍ DEFINICE A SMYSLU „LITERÁRNÍ TOPOLOGIE“	3
1. <i>Základní topologické pojmy</i>	3
2. <i>Postavení vybraných próz v dobovém kontextu sedmdesátých let</i>	8
2.1. Výběr prozaických textů a způsob jejich analýzy	8
2.2. Časové vymezení próz.....	10
II. KRAJINA JAKO PALIMPSEST V DUŠKOVÝCH PRÓZÁCH STRECHA DOMU	12
1. <i>Topos domu</i>	14
1.1. Dům a čas.....	15
1.2. Návrat do dětství a rodinná paměť.....	18
2. <i>Topos cesty</i>	20
2.1. Cesta jako obraz chlapcovy nezralosti.....	21
2.2. Historická paměť	23
3. <i>Krajina jako palimpsest</i>	23
3.1. Horizontální krajina	24
3.2. Vertikální krajina	25
4. <i>Závěr</i>	25
III. METAMORFÓZY HRANICE V BALLEKOVĚ JUŽNEJ POŠTE	27
1. <i>Horizontální podoby hranice</i>	28
1.1. Předřazený topos labyrintu: prostor bez hranic	29
1.2. Hranice geografická a etická.....	32
1.3. Hranice viděná dětskýma očima: doba poznávání.....	34
1.4. Místa přechodu (brána, dveře, práh): doba konfrontace.....	37
2. <i>Vertikální podoby hranice</i>	41
2.1. Topos věže: doba zasvěcení.....	42
2.2. Přebývání ve výškách	44
2.3. Topos sklepa	44
3. <i>Cesta domů</i>	45
IV. HORIZONTÁLNÍ A VERTIKÁLNÍ POUŤ V RAKÚSOVĚ DEBUTU ŽOBRÁCI	47
1. <i>Ke kompozičně-topologickým souvislostem novely</i>	47
1.1. Vnější prostor jako obraz světa.....	51
1.2. Vnitřní prostor jako obraz duše	58
2. <i>Prostor v slově - slovo v prostoru</i>	62
2.1. Dichotomie promluv: monolog a dialog.....	62
2.2. Imperativ iluze	64
2.3. Nulový morfém jako brána komunikace	66
3. <i>Závěr</i>	66
V. KONVERGENTNÍ A DIVERGENTNÍ PROSTOR JAKO UKAZATEL CHARAKTERU VINY	68
1. <i>Divergentní prostor jako ukazatel osobní viny</i>	69
1.1. Model horizontálního členění prostoru.....	69
1.2. Model vertikálního členění prostoru jako obraz snění.....	79
2. <i>Konvergentní prostor jako ukazatel vědomého provinění</i>	85
2.1. Horizontální členění prostoru	86
2.2. Vertikální členění prostoru	90
3. <i>Závěr</i>	93
VI. MOTIV CESTY V BALCOVÝCH HUSLÍCH S LABUTÍM KRKOM.....	95
1. <i>Tuláci: otevřený prostor</i>	96
1.1. Cizincem mezi svými.....	97
1.2. Topos cesty: spirála	99

2. <i>Muzikanti: uzavřený prostor</i>	103
2.1. Topos cesty: linie.....	105
2.2. Osada.....	107
2.3. Krčma.....	110
2.4. Topos domu.....	111
3. <i>Závěr</i>	112
VII. ZÁVĚR.....	114
1. <i>Prostorová analýza</i>	115
1.1. Topos domu jako obraz domova.....	115
1.2. Doma na cestě.....	117
1.3. Život na periferii.....	117
2. <i>Rovina tematická</i>	118
2.1. Dílčí iniciace.....	118
2.2. Motiv dětství.....	119
3. <i>Narativní postupy</i>	120
3.1. Typ vypravěče.....	120
3.2. Destrukce příběhu.....	121
4. <i>Na závěr</i>	121
TABULKA	123
THE CONCEPTS OF LITERARY SPACE IN THE SLOVAK PROSE OF THE 70S OF THE 20TH CENTURY	124
PRAMENY:	126
LITERATURA:	127

I. Úvodní hledání definice a smyslu „literární topologie“

Při zpětném sledování odborných diskusí na téma literárního prostoru nám nemůže v současnosti ujít jejich jistá terminologická nekompaktnost a z toho vyplývající i závislost na interdisciplinárních zdrojích. S tímto fenoménem se setkáme rovněž v uvažování o prostoru a krajině v celé řadě dalších vědních oborů, např. v historii, archeologii nebo etnologii. V souvislosti s hledáním funkce a sémantiky prostoru, krajiny a jednotlivých míst napomáhají tyto odkazy za hranice ryze literárního prostředí zpřesnit interpretační výraz a odkrýt důležité souvislosti textu s mimoliterární skutečností. Soubor pěti interpretačních studií se bude zabývat rozličnými koncepty domova a jeho odlišnými prostorovými konkretizacemi v oficiálně vydávané próze sedmdesátých let minulého století na Slovensku. V souvislosti s konkrétními analýzami je třeba věnovat pozornost i samotnému jazyku interpretace, proto je nevyhnutné v úvodu specifikovat a hierarchizovat použitý terminologický aparát.

1. Základní topologické pojmy

Ačkoli se literární teorie v posledním desetiletí snaží splatit dlouhotrvající dluh vůči plnohodnotnému zkoumání literární topologie v uměleckém díle, vedle např. narativních postupů, poetiky postavy ad., přesto nelze než konstatovat, že dosud nebylo vytvořeno její paradigma v takové podobě, aby obstálo v rámci literární teorie jako samostatná kategorie. Odhlédneme-li od starších příruček¹, které se vesměs nedostatečně (pokud vůbec) věnovaly problematice literárního prostoru, zůstává v českém prostředí jako jediný reprezentativní výběr uvažování o funkci prostoru v literárním díle rozsáhlá tvorba Daniely Hodrové², studie ze sborníku *Kultura a místo*³ z roku 2001 a

¹ Viz např. heslo „Prostor“ v *Slovníku literární teorie* (red. Štěpán Vlašín). Praha: Československý spisovatel 1977, s. 300.

² Viz teoretické knihy D. Hodrové: *Místa s tajemstvím* (1994) a *Poetika míst* (1997), které se věnují zejména literárnímu prostoru, ale i knihy, které bezprostředně předcházely a dotýkají se i problému prostoru v literárním díle: *Hledání románu* (1989) a *Román zasvěcení* (1993).

nedávno uveřejněná kapitola Zdeňka Hrbaty⁴ v knize Na cestě ke smyslu s důležitým podtitulem Poetika literárního díla 20. století. Výčet doplňuje ještě interpretační sonda⁵ do problematiky prostoru spjatého s určitým regionem, konkrétně se severní Moravou a Slezskem.

V českém i slovenském prostředí se zřejmě nejznámějším cizojazyčným textem, který by se věnoval poetice vnitřního prostoru, stala do slovenštiny přeložená Poetika priestoru⁶ Gastona Bachelarda. K těmto zdrojům můžeme přiřadit i Foucaultovu knihu Myšlení vnějšku⁷, která obsahuje z hlediska prostoru důležitou kapitolu o vnějším prostoru. Zatímco Bachelardův přístup k prostoru směřuje zejména k archetypální složce básnických obrazů spojených s místy (Hodrová, 1997, s. 13), (respektive na pozadí proměn literárního prostoru sleduje niterné proměny subjektu), tak Michel Foucault rozvíjí v kapitole O jiných prostorech složitou síť jednotlivých vztahových relací mezi konkrétním místem a okolním světem.

V pojmenování a uchopování míst, jež jsou součástí literárního zobrazování, zpředměťňování okolního světa, převládá značná terminologická nejednotnost. Čtenář se stává svědkem vzájemného prolínání a přeskupování jejich významů. V odborné literatuře se tak můžeme setkat s množstvím pojmů a rozmanitých topologických definic, mezi nimiž nejsou naznačeny hierarchické vztahy, dotýká se to zejména těchto základních kategorií: místo, prostor, topos, krajina nebo chronotop. Zpravidla se k těmto pojmům neváže neměnný systém významů, ale celá škála příbuzných sémantických rovin, jejichž charakter se utváří v závislosti na konkrétní realizaci prostorové situace

³ Viz Kultura a místo. Studie z komparatistiky. 3. Ed. Vladimír Svatoň, Anna Housková. Pardubice: Nakladatelství Mgr. Marie Mlejnkové 2001. 289 s.

⁴ Viz Hrbata, Zdeněk: Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: Na cestě ke smyslu : poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst 2005, s. 315-509.

⁵ Viz Urbanová, Svatava – Málková, Iva: Souřadnice míst. Ostrava: Ústav pro regionální studia 2003. 191 s.

⁶ Viz Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990. 356 s.

⁷ Viz Foucault, Michel: O jiných prostorech. In: Myšlení vnějšku. Praha: Herrmann & synové 1996, s. 71-86.

v textu. Důležitou roli totiž sehrává literární tradice, která směřuje k uchování paměti⁸ těchto konkrétních míst.

Na potřebu soustavného studia vybraných míst (míst přechodu) upozornil už v roce 1909 Arnold van Gennep, když definoval jejich funkci v životě člověka. Výchozím bodem veškerého jeho uvažování o rituálech je rozčlenění prostoru na dva základní protipóly: sakrální a profánní prostor. Oba jsou sice kvalitativně odlišné, ale nikoli neměnné. (Na tuto skutečnost najdeme řadu odkazů např. u D. Hodrové, ale i M. M. Bachtina.) Cesta z jednoho prostoru do druhého, respektive v této obecné rovině: z jedné společnosti (společenství) do druhé, není přímá. Oba světy jsou natolik neslučitelné, že je třeba na přechod mezi nimi několika mezifází, které jsou rovněž předmětem Gennepova detailního zkoumání. Přes množství příkladů (pocházejících z rozdílných kultur, ale i z odlišných časových úseků) se podařilo autorovi vymezit základní společné rysy rituálu a prokázat jejich magicko-náboženskou nebo sociální funkci. V našem případě se zdá být užitečné sledovat prostřednictvím Gennepovy typologie jednotlivých přechodových rituálů (zejména u iniciačních⁹ a pohřebních rituálů¹⁰) jejich schopnost utvářet základní (a u Gennepa neměnný) syžetový rámec, v jehož pojetí potom můžeme uvažovat o toposu dveří nebo brány, toposu vchodu a dalších. Takto vymezené toposy představují v dané práci nejmenší prostorovou část, kterou nelze už dále členit na menší topologické jednotky.

Počátky systematického uvažování o topologii literárního díla v českém a slovenském kontextu jsou svázány s řadou literárněvědných studií, které publikovala v průběhu devadesátých let Daniela Hodrová. Autorka klade stěžejní důraz na proměny místa v literární tradici, tudíž ještě neusiluje o zobrazení literárního prostoru jako samostatného literárně teoretického problému. Ve středu jejího zájmu se ocitá pojem toposu a místa: *„Právě historické vymezení toposu jako vracejícího se a zároveň proměňujícího se způsobu pojetí stylizace postavy nebo místa je nám blízké, v něm spatřujeme*

⁸ Viz základní literaturu týkající se literárního prostoru od Daniely Hodrové.

⁹ Viz kapitola věnovaná Ballekové Južnej pošte.

¹⁰ Viz v kapitole o Balcových Huslích s labutím krkom.

jeden z kořenů "poetiky míst".“ (Hodrová, 1997, s. 8). Výchozím pojmem je pro ni **místo** (nikoli prostor), k němuž má blízko i topos. Zatímco místo je u Hodrové úzce propojené s postavou, založené na vzájemných determinačních vztazích, tak **topos**¹¹ už odkazuje k tradici zobrazování místa, tedy k paměti. Pro Hodrovou je důležitý proces neustálého přehodnocování vžitě sémantiky těchto míst, která funguje jako paměť, respektive paradigmatická zásobárna významů těchto míst. Právě důraz na literární paměť povede k úvahám o následujícím přepisu ustálených prostorových konceptů v slovenské oficiálně vydávané próze sedmdesátých let. Fenomenologie literárního prostoru potom napomáhá k odhalení dobových konstruktů uvažování, které pochopitelně sahají za hranice ryze literárního.

Zcela odlišný přístup ke studiu míst zvolil Michel Foucault, který předpokládá, že nežijeme v prázdnu, ale uvnitř souboru vztahů, které definují umístění. Zajímají ho ovšem ze všech těchto míst jen ta místa, která mají vztah ke všem ostatním místům, a to takový, že zpochybňují, neutralizují nebo převracejí soubor vztahů, které označují, zrcadlí nebo reflektují (Foucault, 1996, s. 75). Tyto podoby vnějšího prostoru (tzv. heterotopie) podle Foucaulta tvoří konstantu jakéhokoliv lidského společenství. V rámci našeho uvažování o vybraných textech z oficiální produkce sedmdesátých let na Slovensku představuje studium Foucaultových heterotopií odhalení specifických uzavřených systémů, jež implicitně modelují prostory¹² ovládané mocí.

Jako zásadní se ukazuje hierarchizování prostoru v rámci pomocných bipolárních konstruktů jako vnitřního a vnějšího prostoru nebo jako opozice míst sakrálních a profánních. Je třeba upozornit na skutečnost, že v rámci vybraných textů byla všechna původně sakrální místa profanizována¹³. Definování rozmanitých podob vnitřního prostoru v sledovaných prózách má své opodstatnění. Zatímco vnější prostor se stává obrazem fyzické pouti člověka, tak vnitřní prostor odkazuje k nejintimnějšímu Já, k vertikální pouti

¹¹ V souvislosti s danou prací bude nahlíženo místo ve vztahu ke konkrétním realizacím, tedy jako narativní topos, topos cesty, dveří nebo brány, topos střechy či věže...

¹² Viz kapitola věnovaná Rakúsově novele *Zobráci*.

¹³ Např. topos věže v souboru próz Ladislava Balleka *Južná pošta*.

duše. Gaston Bachelard je autorem už zmiňované knihy věnované hledání intimního, šťastného prostoru. Pro Hodrovou je tento vnitřní prostor místem splynutí s Bohem, je tedy také prostorem štěstí, ale jiného druhu. Obě koncepce se však podstatně rozcházejí v přístupu k literárnímu textu. Literární text je pro ni vždy součástí určité literární tradice.

Nejproblematictější částí terminologického hledání je definování krajiny a poskytnutí předpokladů pro její využití při interpretaci textu. Můžeme vyjít ze dvou základních konstatování: v první řadě je krajina obrazem naší paměti a podruhé naše identita je do značné míry ukotvena právě v krajině. Z uvedeného plyne, že interpretací krajiny můžeme sledovat a odhalit minulost postavy, která je svými kořeny¹⁴ vázána ke konkrétnímu místu (nebo řadě míst) a jeho historii. Krajina poskytuje předpoklady pro naraci, skrývá v sobě řadu příběhů. Způsob, jakým se díváme na krajinu a jak o ní přemýšlíme, z ní utváří náš domov, vůči kterému se vymezujeme. Literární zobrazení krajiny v období sedmdesátých let je především pohledem na kulturní krajinu s konkrétní minulostí. Je místem utvářeným jak lidskou činností, tak vzpomínkami na prožité dětství. Krajina tak v sobě odráží konkrétní historii a kulturu s řadou příběhů, které napomáhají pochopit pozici subjektu v okolním světě. Nejčastěji se setkáme s dynamickým pojetím krajiny jako palimpsestu, který neustále otevírá nové životní příběhy a staré přemazává. Pochopit smysl krajiny znamená potom poznat i svoji minulost, putovat ke svému Já.

Jen na okraj práce je třeba ještě poznamenat, že ačkoli mělo Bachtinovo pojetí chronotopu¹⁵ zásadní vliv na další vývoj uvažování o prostoru, nebude mu v dané práci věnována větší pozornost z důvodu jeho značné terminologické rozkolísanosti. Škála pojmenování jednotlivých teoretických jevů chronotopem je u Bachtina velmi široká, zahrnuje nejen konkrétní místa (např. chronotop cesty, prahu...), ale i syžetová uskupení, určuje žánry a přejímá některé další funkce.

¹⁴ Viz kapitola věnovaná Duškovým prázám Strecha domu, v nichž se okolní krajina proměňuje v důvěrně známou krajinu dětství, která doprovází Chlapcovo zrání.

¹⁵ Viz Bachtin, Michail Michajlovič: Čas a chronotop v románu. In: Román jako dialog. Praha: Odeon 1980, s. 222-377.

2. Postavení vybraných próz v dobovém kontextu sedmdesátých let

Cílem předkládané práce bude především upozornit na některé ze základních paradigmatických principů modelování literárního prostoru v oficiálně vydávané slovenské próze sedmdesátých let. Některí autoři analyzovaných textů v průběhu sedmdesátých let teprve debutovali, v případě Dušana Duška nebo Stanislava Rakúse šlo o opožděný vstup do literatury. Oba už publikovali v literárních časopisech předchozího období šedesátých let, ale knižně vstoupili do literatury až v následující dekádě. V případě Duškových próz se to pochopitelně odrazilo i v jeho specifické poetice, protože jeho prozaický soubor představuje vesměs texty, které už byly publikovány v literárních časopisech. Naopak Stanislav Rakús debutoval novelou, která se výrazně odlišovala od tonality próz známých z literárních periodik konce šedesátých let. Zbývající autoři (Július Balco a Ladislav Ballek) zase patřili k spisovatelům, kteří měli potvrdit svůj úspěšný vstup do literatury v šedesátých letech. Ačkoli začátkem sedmdesátých let přestali publikovat někteří autoři a Vilém Marčok tvrdí, že doba „... uvolnila priestor často pre druho- a treťoradé talenty bez morálnych zábran. Postihnutých autorov, naopak, vohnala do situácie existenčného ohrozenia a nutnosti prispôsobovať sa za cenu väčších-menších kompromisov.“ (Marčok, 2004, s. 44), přesto máme před sebou prózy, které bezesporu patří – jak už bylo řečeno – k hodnotám daného období.

2.1. Výběr prozaických textů a způsob jejich analýzy

Analyzované texty představují reprezentativní výběr z oficiálně vydávané prozaické produkce na Slovensku v první dekádě tzv. normalizačního období. Důraz byl kladen nejen na estetickou hodnotu textů, ale zejména na možnost interpretace textu jako celku z hlediska topoanalýzy. Ačkoli jde vesměs o texty, které stály v průběhu sedmdesátých let na periferii literárního dění a

některé z nich dodnes nebyly dostatečně zhodnoceny¹⁶, přesto tento vzorek próz představuje trvalé umělecké hodnoty daného období, jak o nich s odstupem vypovídá dnešní literární historie¹⁷. Pokud byly vybrány k interpretaci dva texty od stejného autora (např. Rakúsův debut *Žobráci* a jeho pozdější prozaický soubor *Pieseň o studničnej vode*), bylo tak učiněno vzhledem k autorově modelování odlišných prostorových konstruktů, vypovídajících o zneužití kolektivní nebo osobní moci. Zajímavé by pochopitelně bylo rozšířit daný výběr próz i za hranice oficiálně vydávaných textů, např. interpretovat z prostorového hlediska tvorbu ineditní, ale tím by bylo výrazně překročeno vymezení dané práce. Navíc neoficiální produkce normalizačního období představuje natolik specifické téma v literární historii, že vyžaduje samostatný výzkum.

Při detailních analýzách jednotlivých textů se setkáme s následujícími tematicko-topologickými rysy, které byly vzhledem k interpretovaným prozaickým textům excerpovány z výše uvedených teorií, jež usilují o deskripci topologie literárního díla: topos domu (Bachelard, Hodrová) a cesty (Hodrová, Hrbata), horizontála a vertikála, otevřený a uzavřený prostor, vnitřní (Bachelard) a vnější (Foucault) prostor. V konkretizaci daných textů jim odpovídají tyto významy:

1. Prostorová analýza: topos domu zahrnuje celou řadu motivických celků: (krčma, věž, sklep, střecha) a topos cesty (vlak, linie, spirála), periferie, labyrint.
2. Rovina tematická: téma zasvěcení (místa přechodu: brána, dveře, práh) a motiv dětství (hranice).

Jakkoli se zdá, že text směřuje ke kategorickému vymezení těchto rysů, je třeba si uvědomit, že hodnota těchto prostorových entit není v literární tradici neměnná. Nejvýraznější je kvalitativní proměna toposu domu, (který přestává být pro člověka intimním prostorem a postupně ztrácí předpoklady pro

¹⁶ Týká se to především prozaických textů Stanislava Rakúse, kterým byla věnována minimální pozornost ať už literární kritikou nebo historií.

¹⁷ Viz např. Marčok, Viliam a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III*. Bratislava: Literárne informačné centrum 2004, 471 s.

označení domu jako domova) a toposu sklepa¹⁸. Všechny tyto rysy budou ještě předmětem rozsáhlejší interpretace.

2.2. Časové vymezení próz

Považuji za relevantní v souvislosti s daným textem ještě zdůvodnit vedle volby daných próz i výběr období, v kterém tyto texty vznikaly nebo případně byly vydány. Základní otázka, jež se nabízí, směřuje k obhajobě sledovaného časového úseku u daných próz. Vzorek těchto próz pochází z rozmezí let 1970 až 1979, zahrnují tedy první dekádu tzv. normalizačního období. Je třeba odpovědět na otázku, proč se předmětem interpretace prostoru nestaly texty z celého období normalizace. Záměrně byla vybrána jen první část normalizačního období, poněvadž poskytuje množství námětů pro některá (v našem případě i topologická) srovnání. Také Jenčíková se Zajacem v důležité studii z konce osmdesátých let upozorňují na kontinuální charakter literárního vývoje: „*Rok 1970 označil síce Ján Števček za nulový bod slovenskej literatúry, ale dôkladnejší výskum zrejme ukáže, že aj v sedemdesiatych a osemdesiatych rokoch sa pohybuje slovenská literatúra vcelku po predĺžených trajektóriách päťdesiatych a šesťdesiatych rokov...*“ (Jenčíková-Zajac, 1989, s. 51). Střet těchto dvou odlišných poetik (z let šedesátých a sedmdesátých) se ukazuje právě jako nejdramatičtější v první dekádě normalizace. Dokladem řečeného může být i rozpětí mezi poetikou šedesátých a zároveň už i sedmdesátých let v Duškově tvorbě ze začátku normalizace. Např. prostřednictvím toposu domu jako jednoho z distinktivních rysů daného období máme možnost sledovat jeho vývoj a proměny v rámci sedmdesátých let. Viliam Marčok v Dejinách slovenskej literatúry III. určil jako periodizační mezník normalizace rok 1976: „*Od roku 1976 sa začína politické zovretie literatúry, napriek tomu, že ďalej fungujú konsolidačné mechanizmy (stimulovanie angažovanej literatúry, inštitúty superlektorov a lektorov, ideologicky kádrujúca kritika atď.), postupne uvoľňovať.*“ (Marčok, 2004, s. 49). Sledování např. toposu domu

¹⁸ Viz kapitola věnovaná Ballekové Južnej pošte.

v osmdesátých letech by zřejmě nepřineslo už žádná další poznání. V prvním období (do roku 1975) představuje ještě domov stabilní hodnotu, pevnou emocionální svázanost postavy s toposem domu. Později už dochází k odloučení toposu domu od smyslu domova jako autentického prostoru pro život člověka a domov se přesouvá mimo prostor domu, na cestu. Topos domu tak vypovídá o principech fungování moci a strachu v reálné společnosti. Důležité je zjištění, že v literárním zobrazení prostoru sedmdesátých let chybí prostor domova jako odraz chybějícího autentického bytí. 2

Topologická analýza próz bude směřovat k odkrytí nebo alespoň zpochybnění některých mimovolně přebíraných dogmat, která se vztahují k uvažování o oficiálně vydávané literatuře sedmdesátých let.

II. Krajina jako palimpsest v Duškových prózách Strecha domu

Analýza prostorových vztahů v Duškových krátkých prózách, jež vyšly pod názvem Strecha domu až v roce 1972, odhaluje z hlediska fungování vnitřních principů literatury autorův opožděný vstup do literatury, který způsobil několik zajímavých anachronismů nejen v kontextu dané práce. Většina z těchto prozaických textů byla již publikována časopisecky během šedesátých let, a tudíž v sobě odráží i poetiku tohoto období, nesoucí se ve znamení nového přístupu k okolnímu světu, potažmo i nových prozaických postupů. Duškova prvotina tak vstupuje do zcela odlišné literární situace, než za jaké byla napsána, což se nakonec přihodilo i některým jeho vrstevníkům či starším kolegům. Začneme-li s tímto vědomím srovnávat Duškův knižní debut s vybranými prozaickými texty¹⁹ ze sedmdesátých let, dospějeme k některým důležitým kontrastním odhalením. Pro topoanalýzu daného textu, budou mít zásadní význam tyto tři klíčové motivy: dům – cesta – krajina (Kršáková), skrze které lze uchopit a rozkrýt smysl Duškových próz. Takto vymezená trojice prostorových vztahů předznamenává, že nepůjde o syntagmatické²⁰ odhalování interpretačních řetězců.

Na úvod je třeba upozornit na některé ze základních distinktivních rysů kratších prozaických útvarů, které vznikaly v průběhu sedmdesátých let. Otevírá se tak před námi systém kategorií, které mohou napomoci při vymezení konstantních a variabilních vlastností krátkých próz²¹ v sledovaném období. Rovin pro srovnání se nabízí celá řada²²: od roviny tematické (motiv dětství, problém narušení komunikace nebo motiv zasvěcení), přes narativní postupy (typ vypravěče, destrukce příběhu), až po analýzu prostoru (topos cesty a téma domova, perifernost). Právě díky těmto sledovaným hodnotám je

¹⁹ Viz prózy z následujících kapitol: Južná pošta (1974), Žobráci (1976), Pieseň o studničnej vode (1979), Husle s labutím krkom (1979).

²⁰ Také v dalších analyzovaných textech se ukazuje jako užitečnější paradigmatický přístup. Na vinně je především hybridnost žánru, oscilování jednotlivých částí mezi kapitolou a samostatným prozaickým celkem.

²¹ Záměrně je kladen důraz na kratší prozaické útvary, protože vesměs se bude prostorová analýza dotýkat povídky, novely nebo blíže žánrově nespecifikovaných velmi krátkých útvarů (např. črt).

²² Detailní analýzu viz v závěrečné kapitole.

možné označit vstup Dušana Duška do literatury až počátkem sedmdesátých let jako anachronický. Skutečně rozlišovací funkci ve vztahu k Duškově prvotině má z výše uvedených kategorií pouze téma domova a destrukce příběhu. Domov u Duška (narozdíl např. od próz Rakúse, Balleka nebo Balca) představuje stabilní hodnotu, pevnou emocionální svázanost postavy s toposem domu a okolní krajinou. Dům je intimním místem v tom bachelardovském²³ slova smyslu, je místem ochraňujícím naši důvěrnost (Bachelard); topos domu u Duška zásadním způsobem ochraňuje a uchovává rodinnou paměť. V tomto úhlu pohledu je Duškova Strecha domu jediným textem (v daném kontextu vybraných próz), v kterém topos domu koresponduje s intimním domovem a v kterém topos cesty není výrazem pro vyjádření alternativního, nomádskeho bytí postavy. Další podstatný rozdíl mezi Duškovou prvotinou a sledovanými texty nastává při charakterizování soudržnosti, respektive kompaktnosti syžetové linie a způsobu vyprávění. Z hlediska narativních postupů, autor zpravidla volí osobní způsob vyprávění, jen výjimečně se přiklání k vypravěčské strategii er-formy. S destrukcí narativních postupů a s fragmentarizací příběhu se tedy zásadně proměňuje i optika vyprávění, která souvisí s problémem autenticity příznačným pro předchozí období šedesátých let, jak na tuto skutečnost upozorňuje i Dana Kršáková v nedávno vydané monografii²⁴ věnované Dušanu Duškovi: „*Sujetová linia jeho próz je oslabená, celok sa skladá z drobných segmentov, fragmentov, epizód. Dušek komponuje tak, že prikladá a navrstvuje k sebe, neinterpretuje, ale pozoruje, neopisuje, ale vystihuje.*“ (Kršáková, 2002, s. 9). Autenticity dosahuje Dušek jiným způsobem, nikoli skrze rovinu tematickou nebo pomocí modelování alternativního prostoru pro existenci člověka (zpravidla periferie nebo topos cesty v sledovaných prózách ze sedmdesátých let), ale prostřednictvím destrukce příběhu a specifického (eliptického) způsobu vyprávění.

Naopak mezi ty konstantní rysy, které spojují Duškovu prvotinu s ostatními texty (zejména s Ballekovou Južnou poštou, částečně i s Balcovými Huslemi

²³ Viz Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990. 356 s.

²⁴ Viz Kršáková, Dana: Dušan Dušek. Bratislava: Kalligram 2002, 155 s.

s labutím krkom), patří např. věkové rozpětí hlavní postavy, vymezující se od pozorování malého chlapce až po úvahy dospívajícího muže. Dominantní je právě rozmezí mezi dětstvím a dospělostí, jež úzce souvisí u Duška s pocity bezmocnosti a bezradnosti, od postavy se očekává zásadní rozhodnutí, které však postava není schopna sama učinit. Topos cesty se stal jedním ze symbolů tohoto nezralého hledačství, cesta je potom zcela tradičně zobrazována jako důležitá analogie k osudu stěžejní postavy. V odkrývání prostorových vzájemných vztahů mezi postavou a domem nebo mezi postavou a obklopující krajinou lze nalézt už méně konstantních souvislostí. V tomto smyslu se opět potvrzuje Duškův anachronický vstup do literatury. Analogicky můžeme ještě snad sledovat topos domu nebo cesty, charakter a popis krajiny, ale s určitým omezením už smysl naznačené periferie. Kršáková už ve zmiňované monografii k tématu periferie poznamenává: „*Ide pritom o dvojité prenesenie pohľadu z centra na perifériu: v rovine témy (veľké dejiny – malé dejiny), aj v rovine literárneho priestoru (región autorovho detstva, konkrétne Záhorie, a ešte konkrétnejšie Šaštín, Piešťany).*“ (Kršáková, 2002, s. 138). Z uvedeného je patrné, že k topografickému zobrazení periferie se nevztahují specifické sémantické vrstvy provázané s periferií sociální, jako např. u Rakúse nebo Balca. Přesto tak máme před sebou rozsáhlou motivickou síť, která se objevuje i ve vybraných textech ze sedmdesátých let.

Z hlediska prostorové analýzy celého textu se ukazuje jako důležitý samotný pohyb subjektu v krajině. Ten je veden po velice přesně zdokumentovaných trajektoriích, které ačkoli se nacházejí ve stále stejné venkovské krajině, přesto se proměňují v časovém horizontu. Časový posun v krajině naznačují zejména senzuální změny ve vnímání a prožívání subjektu, jehož pout' krajinou potom připomíná odkrývání těch jakoby ztracených (přepsaných) rovin palimpsestu.

1. Topos domu

Synekdoha zaznívající v názvu ústřední povídky (Strecha domu), podle níž byl pojmenován celý soubor próz, odkazuje k jednomu z klíčových motivů

Duškovy knihy. Určité očekávání vyvolává i topologické pojmenování některých dalších kapitol: např. prozaické črty Dom. Na dominantě rodinného domu je např. vystavěna také vstupní próza Celé tie dni, v níž autor propojil topos domu s tématem paměti, vzpomínek. Časové hledisko utváří z příbytku starého otce symbolicky pojímaný dům s živou pamětí, s všední, až banální historií konkrétního rodu. Dům se tak ve vzpomínkách chlapce i v jeho vyprávění proměňuje v jakousi živou bytost svázanou s postavou starého otce.

1.1. Dům a čas

Jedním z nejpodstatnějších integrujících prvků Duškových próz je bezejmenná²⁵ postava chlapce, který v rozličných časových perspektivách nahlíží na minulost domu, který patřil starému otci. (Výjimku tvoří jen próza Jokor, která se sice nevztahuje k postavě chlapce, ale zapadá do celkového obrazu chlapeckého rozpolčení – v případě Jokra nepřírozeného, chorého - mezi dětstvím a dospělostí.) Jeho cesta napříč vzpomínkami do minulosti domu z něj utváří poutníka, který zároveň proniká do své vlastní historie i do minulosti své rodiny. Cesta do minulosti rozhodně nemá statický charakter, proměňuje se společně s narůstající jistotou a sebedůvěrou subjektu.

S postavou vypravěče-chlapce (zpravidla jde o personální vyprávění) úzce souvisí téma domova a topos domu, který se stal místem chlapcova dětství. V topologické charakteristice mu odpovídá bachelardovská podoba domu jako živé paměti (Bachelard, 1990), jinými slovy dům je důležitým místem pro chlapcovu identifikaci s okolním světem, podílí se na jeho přechodu ze světa dětství do dospělosti. V domě poznává svět starého otce, pro kterého se stává partnerem v komunikaci (v prózách Nocou do tichých dvorov a Slnečný dym v slnečnom tichu), úvodní próza Celé tie dni zase vypovídá o tělesném sblížení s dívkou, jež se odehraje právě v starootcovském domě (motiv erotického zasvěcení). Prostřednictvím domu také dospěje k závažnému rozhodnutí, jež

²⁵ K charakteristice obecného pojmenování viz: (Kršáková, 2002, s. 29) nebo (Hodrová, 2001).

mu umožní zahlédnout část své vlastní identity, chlapcova niterná nerozhodnost ale přetrvává i nadále.

Topoanalýzu domu v próze *Celé tie dni* můžeme sledovat už od vnějšího popisu nejbližšího okolí domu (cesta, les, brána, zahrada, střecha, dům) až k interiéru budovy samotné. V okolní krajině zanechává Duškův dům nerasmazatelnou stopu lidské přítomnosti (již z daleka je vidět jeho střecha) a přetváří tak přírodní prostor v kulturní krajinu, která poskytuje opěrné body pro chlapcovu existenci. Také v ústřední povídce *Střecha domu* starý dům doslova přerůstá okolní krajinu: „*Dom bol v kopci, na svahu a len preto čnela jeho nízka strecha nad stromami.*“ (Dušek, 1972, s. 73). Zatímco pro chlapce je okolní prostor důvěrně známou krajinou dětství²⁶, kterou by mohl projít i poslepu, tak pro dívku je dům jen zdánlivou jistotou, ústící v nepříjemné (ovšem pro čtenáře nekonkrétní, jen naznačené) pocity. V souvislosti s iniciační funkcí domu předkládá autor některá řešení, která se ukazují jako falešná. Nejprve si dívka v neznámém prostoru opakovaně²⁷ splete střechu hospodářských budov s domem: „...*keby sa díval dopredu, uvidel by v diaľke nad uschnutou trávou bránku do záhrady a za ňou vysokánsku bránu, ktorá mala dve železné závory, ...a napokon strechu – nie dom, ako si dievča zo začiatku myslelo (aj teraz sa ešte pomýlila), lebo toto bola strecha nad stajňami, dávno zbúranými...*“ (Dušek, 1972, s. 13). Důraz na překročení vstupních bran odkazuje k rovině důležitého erotického zasvěcení, na kterém se podílí dům jako živá bytost: „...*tak ako sa otvárajú brány do širokých dvorov, rozťahla rýchlo ruky...*“ (Dušek, 1972, s. 14). Kršáková upozorňuje v této souvislosti na překvapivě rurální charakter jejich tělesného splynutí: „(v metaforike jeho inak civilno-poetického podania sa ohlási tradičná rurálnosť: *vyzliekanie blúzky sa prirovnáva k otváraníu brán do širokých dvorov*)“ (Kršáková, 2002, s. 30). Tělesnost dívky se u Duška prolíná s konkrétností domu a právě tak jako můžeme sledovat synekdochický popis domu, také

²⁶ „*Nemusel sa však ani dívať: trafil by aj poslepiacky.*“ *„To nie je dom,“ povedal. „To je strecha.“* (Dušek, 1972, s. 13).

²⁷ „*Už vidím dom, povedala. Vidieť z neho vždy (zvýr. J.P.) len túto jeho strechu.*“ (Dušek, 1972, s. 12).

celé tie dni prirodzene vystriedan detailnim poznanim a ovladnutim

pozvolné odhalování dívky má podobný ráz: „ruky, tvár, oči, plece, jamky pod bradou...“. Podruhé prostřednictvím důvěrně známé vůně z dětství putuje chlapec do minulosti, iluzívnost této vzpomínky však vypovídá o nemožnosti návratu: „...nezmenený, len o niečo slabší (pach, pozn. J.P.)/(spomienka, predstava či pach starého dvora by toto nikdy nepripustili, nemohlo by sa to vôbec stať)“ (Dušek, 1972, s. 14). Chlapec na své pouti minulostí rekonstruuje ve vzpomínkách starou podobu domu, v níž zůstává inventář domu s několika kusy starého nábytku (postel, stůl, bedna na dřevo, sporák a umyvadlo) nezměněn. Jen čichové vjemy neomylně vedou ke zjištění, že došlo k jeho přepisu, dům se v časovém horizontu proměnil.

Základním pocitovým fenoménem Duškova debutu je jakýsi nedostatečně vysvětlený a pojmenovaný neklid, kterému podléhá zobrazení starého domu, krajiny i poznávání dalších postav a rozkrývání jejich vzájemných vztahů. V konkretizaci daných próz přerůstá chlapcův neklid v nevysvětlitelný strach. Nejstarší vzpomínky na starého otce a jeho dům ožívují dětský strach, který má ještě konkrétní podobu: „...na povale boli myši a v komínoch zasa škriatkovia. Malí. Neviditeľní.“ (Dušek, 1972, s. 16). Iracionalita výšky (půda, komíny) a nezbytné další rekvizity strachu: tma, prach a všudypřítomné tajemství probouzí u Duška dětské obavy, které se však s vývojem subjektu proměňují a chlapcův strach ztrácí svoji konkrétnost. Dětský strach z tmavých zákoutí je v próze *Celé tie dni* přirozeně vystřídán detailním poznáním a ovládnutím prostoru: „Chlapec išiel popamäti; zrazu sa rozsvietila lampa na stene...“ (Dušek, 1972, s. 19). Ovšem napětí a skrytý neklid lze vyčíst i z následujícího stříhu (přechod ze starootcovského domu ke strýci Antonovi), v němž okolní krajina²⁸ anticipuje chlapcovu bezradnost a neschopnost učinit konečné rozhodnutí. Celý nepokoj vstupní prózy ústí do závažného chlapcova odhodlání k rozhodujícímu činu: dům po starém otci neprodá. Starý dům má pro něj obrovskou hodnotu, poněvadž se zásadním způsobem podílel na utváření jeho vlastní identity. Proměna starootcovského domu v dům vzpomínek, to je primární důvod, proč chlapec nemůže ztratit starý dům a

²⁸ Např. „Aj zajace sú nepokojné.“ (Dušek, 1972, s. 17).

zároveň s ním i svoji paměť, potažmo identitu. Rozhodnutí má pouze dočasně detenzivní charakter, uvolnění netrvá dlouho a v rozhovoru s děvčetem se autor vrací k základní tonalitě textu: „*Čo urobíš?*“ *povedalo dievča.* / *Neviem.* / *Nepredáš ho?* / *Neviem.* *Asi áno.* / *Zajtra?* / *Neviem.* *Asi.* / *Zajtra?* / *Asi* ...“ (Dušek, 1972, s. 21). Stejný motiv rozhodování o prodeji domu najdeme i v próze *Strecha domu*, tentokrát jde o dům tety Kati, která se chce odstěhovat ke své sestře. Celá epizoda postrádá tenzi chlapcova rozhodování z prózy *Celé tie dni*. Skryté pocity obou bratrů naznačuje pouze nedostatek světla v domě, kontrastující s náhlým osvětlením celé místnosti: „*Pozrel som sa na brata. Aj on sa na mňa pozrel; akoby sme na okamih videli aj v tom šere dobre, akoby niekto na okamih prudko otvoril dvere a vpustil do kuchyne trochu svetla. Usmial sa.*“ (Dušek, 1972, s. 78). Osvobozující smích nedovoluje pokračovat v neklidném a pulzujícím plynutí textu. *skvělý*
fundel

Neklid doprovází i ústřední postavy dalších Duškových próz (většinou postava chlapce, místy nahlížená z bratrovy pozice). Nejvyhrocenější podobu má v próze *Od poludnia k pomalému večeru*, v níž dojde ke střetu chlapcovy citlivosti s nepochopitelným světem dospělých. Znepokojivý charakter textu neplyne z prostoru, ale z časových aspektů prózy, na něž upozornila už Kršáková (s. 33-34) ve své monografii. Svůj zájem soustředila zejména na adjektivum „pomalý“ z názvu prózy a jeho kontrastní funkci v textu, pomocí které autor anticipuje vzrůstající neklid dětského subjektu. Veškeré dílčí epizody nejen že stupňují chlapcovu nejistotu, ale zároveň i prohlubují neurčitost tohoto neklidu. Až v podvečer chlapcův neklid překvapivě ústí do nepříjemného zjištění, které má už konkrétní podobu: „*Potom som sa obzrel: zlosť a nenávisť, ktoré som zacítil, ma prekvapili...*“ (Dušek, 1972, s. 65).

1.2. Návrat do dětství a rodinná paměť

Dominantní téma chlapectví sice vykazuje Duškův debut mezi prozaické texty, jimiž v sedmdesátých letech někteří autoři zahájili svůj návrat k ověřeným jistotám dětství, ovšem tematizace vnitřní nejistoty a pochybností zase vrací *Strechu domu* k výpovědím usilujícím o autentické vidění a

prožívání okolního světa. Kršáková rovněž obhájí Duškovu Strechu domu, když k tomuto tématu poznamenává: „*Kým pre iných autorov bol únik do sveta detstva reakciou na obmedzenia po roku 1968, pre Duška vyplýval príklon k detstvu z jeho vlastného spôsobu nazerania, ako ho prezentoval už od polovice šesťdesiatych rokov.*“ (Kršáková, 2002, s. 38). Dušan Dušek dokazuje, že literární návrat k dětství ještě nemusí automaticky znamenat bezkonfliktní pohled na svět²⁹, v němž by složitost života byla obrušována dětskou optikou. Postava dětského vypravěče se u Duška stává rovnocenným partnerem pro svět dospělých, zejména v komunikaci se starým otcem, který plní funkci pomyslného učitele. Chlapcovo dětství nahlížené v mnoha časových řezech mapuje jeho vztah k nejbližším v rodině (bratr, otec a matka, starý otec a matka, strýc Anton, teta). Stěžejní je ovšem vztah ke starému otci, protože identita chlapce se mozaikovitě skládá právě ze vzpomínek na život starého otce a jeho dům.

Budeme-li v prozaickém souboru kromě jiného sledovat i jeho schopnost produkovat další významy na úrovni makrokompozičních vazeb³⁰, potom jako pendant k prozaické zkratce s jednoduchým názvem Dom funguje mikropříběh Kapela. Rovnocenným objektem personálního vyprávění je v obou prózách kromě starého otce i jeho dům. Počáteční popis prostoru napovídá, že čteme příběh stejného domu jako v úvodní próze Celé tie dni. Interiér domu („sporák, debna pri sporáku“) a směs různých pachů a vůní, typických pro starého otce, se tak staly důležitým konektorem mezi vstupní povídkou a oběma prózami. Atmosféra jednoho časového výseku ze života starého otce je totožná s celkovou tonalitou próz, směřující od hodnot proměnlivých k uchování těch trvalých, jak vypovídá i incipit prózy Kapela: „*Starý otec nezomrel.*“ (Dušek, 1972, s. 66). V širší introdukci se opakovaně připomíná starý dům a Dušek pokračuje ještě dál v modelování stabilních pilířů chlapcovy paměti: „...*nič sa nezmenilo.../Pod strechou bolo prítmie a tichý, zadúšajúci pach, ktorý*

²⁹ Jak se např. ukáže i v Ballekové knize Južná pošta. Perspektiva Janova pohledu na okolní svět není ryze dětská, malý Ján Jurkovič se stává důležitým partnerem v komunikaci dospělých.

³⁰ Další makrokompoziční vztahy bychom mohli hledat mezi prózami: Celé tie dni a Strecha domu nebo Nocou do tichých dvorov a prózou Ako sa bieli drevo...

sa odtiaľ nikdy nestratil, pretrvávajúci dni a mesiace – celé tie dni a celé tie dlhé zimy – a ostal mi v nose...“ (Dušek, 1972, s. 66). Starootcovský dům představuje v životě chlapce důležitou jistotu, díky které postava poznává své kořeny a minulost rodiny. Nejdůležitější funkcí domu je jeho schopnost uchovávat vzpomínky. V souvislosti s toposem domu můžeme dokonce konstatovat, že rodinná paměť je u Duška nadřazena té historické. Dana Kršáková v rámci sledování celého kontextu Duškových próz k tématu paměti poznamenává: *„Ak na začiatku bol jeho literárny svet poznačený individuálnym vedomím a individuálnou pamäťou, neskôr sa záber rozširuje a smeruje sa k postihnutiu rodinnej pamäti (ako časti pamäti historickej a kultúrnej).“* (Kršáková, 2002, s. 137). Paměť také prozrazuje bytostnou svázanost starého otce s prostorem domu. Začneme-li rozkrývat základní interpretační řetězec vztahující se k toposu domu (dům – starý otec – paměť), dojdeme k odhalení, že paměť utváří lidskou identitu a jen skrze ni lze podle Duška člověka poznat. Jak také naznačuje incipit důležité epizody Kapela, jenž zachycuje pohřeb starého otce, paměť má schopnost oživovat vzpomínku na naše nejbližší a uchovávat je tak neustále naživu. Epizoda rovněž dokumentuje provázanost postavy starého otce s prostorem domu.

2. Topos cesty

Dalším ze stěžejních analyzovaných prostorů je topos cesty, který se pokaždé v Duškově debutu vztahuje k bilancující postavě chlapce. Dokonce jeden z jeho prozaických textů byl explicitně nazván jako Cesta a otevřel tak otázku nejen jejího počátku a konce, ale především se ptá po smyslu cesty. Literární tradice pochopitelně nabízí bohatou škálu významů, které se k cestě obecně vztahují, ale v sledovaném období můžeme uvažovat jen o některých konkrétních sémantických rovinách. V kontextu vybraných próz ze sedmdesátých let představuje topos cesty důležitý fenomén pro zobrazení autentického bytí postavy. Jak bylo už výše zdůrazněno v části věnované toposu domu, intimní život postavy je u Duška úzce vázán na prostor domu, není tedy potřeba modelovat k tomuto účelu alternativní prostor cesty (jako

např. u Balca nebo částečně i u Rakúse). Duškova cesta tak znázorňuje především roztěkaný obraz chlapcových niterných pochybností, stala se obrazem jeho nezralosti.

2.1. Cesta jako obraz chlapcovy nezralosti

Motiv cesty zaujímá spolu s toposem domu a krajiny důležité místo při interpretaci Duškovy prvotiny jako celku, upozornila na to ve své monografii i Dana Kršáková: „*Motív cesty je potom chápaný dvojako: aj priestorovo (ako pohyb v krajine), aj abstraktne (na úrovni času: prítomnosť-minulosť). S motívom cesty súvisí moment hľadania sa subjektu (hľadanie samého seba).*“ (Kršáková, 2002, s. 39). Jako zásadní se jeví právě propojení prostorového hlediska s časovými řezy chlapcova vzpomínání. Topoanalýza cesty v Duškově prvotině totiž nevypovídá o cestě jako o místě překvapivých a náhodných setkání, protože trasa a intimní charakter jejich cesty jsou už předem dány (starootcovský dům). Chlapec s dívkou z úvodní prózy *Celé tie dni* jsou zastiženi na cestě, na kterou můžeme rovněž nahlížet ve dvou rovinách, poprvé jako na skutečnou horizontální pouť krajinou, podruhé jako na chlapcovo pomyslné putování časem. Společným cílem jejich pouti se má stát dům, v kterém kdysi bydlel starý otec, a ke kterému se vážou vzpomínky na prožité dětství.

Ačkoli operativní³¹ vstup³² přímo do středu vyprávění nedává příliš mnoho možností pro rozvíjení příběhu jako simultánního řetězení niterných pochodů subjektu, přesto autor buduje svůj výraz na asociativním kroužení mezi právě probíhající přítomností (cesta k domu) a dávno minulými událostmi, vztahujícími se k domu a starému otci. Autor se přímo soustředil na vytvoření atmosféry nejistoty a obav, která anticipuje chlapcovu budoucí nerozhodnost a strach z vlastního selhání. Cesta zachycuje určitý stav, není důležitý cíl cesty (ačkoli ho známe), cíl potvrzuje jen neklid subjektu. Těkavý a roztržitý popis

³¹ Viz Mikovu typologii: Miko, František: Výrazová struktúra textu. In: Text a štýl. Bratislava: Smena 1976, s. 35-110.

³² Incipit vstupní prózy: „*Chlapec sa obzrel, akoby tušil, že dievča ho chce predbehnúť.*“ (Dušek, 1972, s. 11).

cesty dokládá vnitřní neklid postavy (Kršáková), umocňovaný napětím mezi chlapcem a dívkou, jež vyústí v dívčino zklamání. Cesta k domu, na níž má dojít k sblížení s dívkou a k důležitému rozhodnutí o prodeji domu, se tak proměňuje v boj chlapce se sebou samým.

Charakter cesty ze stejnojmenné prózy Cesta se každým dalším pohybem chlapce a dívky přesně vymezenou krajinou vzdaluje nejistotě a pochybnostem z úvodní prózy. Ačkoli není zřejmé, zda jde o stejné protagonisty jako v próze Celé tie dni, průběh jejich cesty zůstává stejný: chlapec s dívkou se společně vydali na cestu, během které dochází k jejich vzájemnému poznávání. Totožný je i způsob rurálního prolínání popisu dívky s okolní krajinou. Z jejich vztahu už nevyzařuje zápas, který by způsoboval tenzi, naopak se zvětšuje klid a jistota subjektu: „...zachytil jej jasné slová, ktoré takto naozaj nik nepočul; napokon, nehneval sa za to na seba (zvýr. J.P.), lebo koniec predsa počul...“ (Dušek, 1972, s. 125). Cesta má své zjevné i skryté úseky v krajině, které analogicky souvisejí s obtížností najít a uhájit svoji vlastní pozici v okolním světě. V závěrečné próze můžeme sledovat důležitý posun ke zjemňování proměnných hodnot směrem k těm stabilním.

V próze Steblá, kmene se už v incipitu připojuje k toposu cesty důležitý motiv očí, který anticipuje situaci postavy, jež se ocitla na prahu dospělosti: „Toho roku som mal oči otvorené, aby som náhodou nepremeškal niečo, čo by sa mi mohlo neskôr zísť.“ (Dušek, 1972, s. 102). Cesta jako existenciální metafora se v krajině množí a symbolicky představuje křižovatku života, na které se postava musí rozhodnout, kterým směrem se vydá. Ačkoli přímé cesty v textu významně chybějí, přesto bloudění postav neprobíhá v krajině, ale jejich rozhodování je doprovázeno hrou světla a tmy. Konfliktní podobu cesty můžeme zase sledovat v kratší próze Od poludnia k pomalému večeru. Mezi starým otcem a jeho synem se cestou do lesa rozevře tichý spor, jehož svědkem se stane i chlapec: „Trvalo to dlho; a dlho sa nič nezmenilo – ešte aj v otcovej chôdzi akoby bol ten srd, neústupnosť, krátke kroky bez jediného znaku zmierenia.“ (Dušek, 1972, s. 54). Topos prahu potom předznamenává střet

dvou odlišných existenciálních světů, jejichž nesmiřitelnost citlivě vnímá i chlapec, i když jen skrze rozdílné senzuální vjemy.

2.2. Historická paměť

Paměť svázaná s toposem domu jako místem intimity jednoznačně promlouvá o rodinném prostředí. Budeme-li uvažovat o charakteru paměti, která se váže k toposu cesty, je třeba vzít v potaz její sociální funkci. Cesta je zejména místem sociální komunikace a setkávání s lidmi, dochází na ní k přesahu za hranice rodinného života. O charakteru paměti, vztahující se k cestě markantně vypovídá následující rozsáhlý citát ze vstupní prózy: „*Chodník sa tu tiahol úzkou uličkou, ukrytý v kukurici, a vytváral akúsi tichú, pokojnú hranicu nielen medzi dvoma poľami, ale aj medzi ľuďmi, ktorí tu kedysi presúvali kameň z boka na bok a ktorých chlapec nikdy nevidel, no počul o nich od starého otca, a preto tomu veril, lebo starý otec sa tu zjavil rovnako ako on – hoci jeho naozaj nik nečakal – a potom tu už zostal a videl týchto ľudí ináč, ako sa videli sami, a vedel o nich viac, ako si všetci mysleli, či aspoň v duchu pripustili.*“ (Dušek, 1972, s. 12). Vypravěč v citátu v první řadě prozrazuje chlapcovu citovou vazbu ke krajině, ke kterému chlapce poutá jeho rodová příslušnost. Rozevírá se celá historie dědičného trvání, v níž dominantní místo zaujímá vyprávění starého otce. Nenápadná cesta krajinou získává v textu platnost důležité metaforu, v níž dojde k prolnutí rodinné paměti s tou historickou. V Duškově pojetí se krajina proměňuje v cestu do naší paměti a vyprávění o její minulosti předávané z generace na generaci má schopnost mírnit chlapcovy pochybnosti.

3. Krajina jako palimpsest

Přirovnáním krajiny k palimpsestu se otevírá problém dvojího náhledu na ni: jednak jako na horizontální rekonstrukci krajiny (zaměřuje se na krajinu jako existenciální metaforu) a zároveň také můžeme sledovat krajinu v diachronním pojetí (vertikála). Okruh otázek potom směřuje ke krajině jako

fenoménu, svázanému s životem člověka. Ptáme se, jak se vytvářel v plynutí dějin *genius loci* a paměť konkrétní krajiny vůbec? V tomto pohledu zůstává příběh krajiny už navždycky neuzavřen, vždyť palimpsest má také dynamický ráz.

3.1. Horizontální krajina

Způsob, jakým se díváme na krajinu a jak o ní přemýšlíme, z ní utváří náš domov, vůči kterému se vymezujeme. Také z Duškovy krajiny můžeme vyčíst řadu těchto příběhů (v první řadě příběh chlapce a dívky, starého otce, tety Kati, otce...), protože je to místo, kde lidé prožívají svůj život. V horizontálním pojetí je krajina místem sociálního setkávání, protože veškerý společenský život se odehrává ve volné krajině. Její hierarchie vychází z přirozeně komponovaného prostředí. Lidé se setkávají v polích, u potoka, u kříže, procházejí lesem, ale dominantou Duškovy krajiny zůstává cesta. Přestože chybí přesné geografické ukotvení jeho próz, krajina je díky detailnímu popisu velice konkrétní. Její kompaktnost však narušuje přerývané vyprávění, jež odráží fragmentární, těkavé prožívání okolního světa. Vytváří se tak velice úzká vazba mezi tímto typem vypravěče (personální vyprávění nebo vyprávění pomocí *er-formy* na ději zainteresovaného vypravěče) a krajinou, zastoupenou toposem domu nebo cesty. Až časové hledisko proměňuje fragmentární prostor (produkcující neklid) v důvěrně známou krajinu, která poskytuje dětskému a později i dospívajícímu subjektu jistotu.

Na několika místech bylo už explicitně řečeno, že Duškova krajina je krajinou kulturní, což také dokazuje především vstupní povídka. Je místem utvářeným jak lidskou činností, tak vzpomínkami, které se časem proměňují v příběhy plynoucí vlastním životem. Krajina tak v sobě odráží konkrétní historii a kulturu s řadou příběhů, které napomáhají pochopit pozici subjektu v okolním světě.

3.2. Vertikální krajina

Diachronní pohled na krajinu má v časové perspektivě schopnost scelovat její smysl v nadosobní dějiny, v nichž nacházejí ovšem své místo i individuální příběhy Duškových postav. Kulturní krajina je potom nositelem jejich paměti v dvojím smyslu, vkládají do ní vzpomínky jak společenské, tak ty intimní. Právě z tohoto důvodu můžeme v obecné rovině uvažovat o tom, že je v krajině hluboce zakořeněna identita člověka. Sledujeme-li vertikální podobu krajiny, dešifrujeme, respektive skrze jednotlivé příběhy postav rekonstruueme krajinu v jejích jednotlivých etapách. Krajina tak produkuje mýtické příběhy, které obracejí naši pozornost k představě vnitřních, niterných krajin. Dokud nepochopíme smysl těchto příběhů a úlohu člověka v ní, je třeba uchovávat krajinu v nezměněné podobě.

4. Závěr

Tvorba debutujícího Dušana Duška byla ve známé bilancující studii³³ Slovenských pohľadov z roku 1989 zařazena po boku autorů, jako jsou Dušan Mitana, nebo např. Stanislav Rakús: „*Sústredenie pozornosti na tematizáciu histórie periferizovalo prínos iných prozaických koncepcií. Ide tu predovšetkým o Rakúsa, Mitana a Duška, tvorba ktorých sa v sedemdesiatych rokoch situovala kdesi mimo hlavného prúdu slovenskej prózy.*“ (Jenčíková-Zajac, 1989, s.63). Duškovým údělem se stalo právě ono rozpětí mezi poetikou šedesátých a zároveň už i sedmdesátých let. S předchozím obdobím spojuje Duškovu prvotinu zejména omezené existenciální poznání okolního světa zprostředkované pomocí zostřené vizuálnosti³⁴, skrze kterou zpravidla dětský subjekt (ale i chlapec na prahu dospělosti) mapuje obklopující prostor. Předmětem zobrazení se stal pouze prostor, který je součástí jeho osobní zkušenosti (vzpomínky na vyprávění starého otce...). Dobovým pocitem reflektovaným v literárních textech šedesátých let je hledání domova, jeho

³³ Viz Jenčíková, Eva - Zajac, Peter: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: Slovenské pohľady, 1989, roč. 105, č. 2, s. 45-71.

³⁴ Viz výše uvedený motiv očí.

tragické nenalézání a alternativní pobývání na cestě. V tomto úhlu pohledu je třeba konstatovat, že cesta se v Duškových prózách Strecha domu nestává takovýmto specifickým způsobem existence člověka. U Duška došlo k přetransformování dobového hledačství na nezbytné uchování si své vlastní kontinuity a pokračování v aktivním vytváření rodinné paměti.

V souvislosti s pamětí je třeba také analyzovat, zda došlo k nějakému zásadnímu posunu ve vývoji stěžejní postavy z Duškových próz. Po celou dobu jsme měli možnost sledovat různé formy chlapcovy nejistoty nahlížené v odlišných časových úsecích až po práh jeho dospělosti. V závěru Duškova prozaického souboru zůstává vývoj postavy nezavršen, jen jeho nejistota a pochybnosti byly zmírněny vědomím vlastní kontinuity.

III. Metamorfózy hranice v Ballekově Južnej pošte

Soubor próz Južná pošta (1974) zaujímá v Ballekově tvorbě už pevně dané místo po boku jeho rozsáhlejších prozaických celků Pomocník (1977) a Agáty (1981), v souvislosti s kterými můžeme mluvit o jisté interpretační nasycenosti. Z tohoto zorného úhlu je Južná pošta zpravidla vnímána jako jejich prolog, což vnáší disproporci do uvažování o ní; v neposlední řadě odvádí i pozornost k univerzálnějším problémům společným celé „palánkovské trilogii“, např. soužití různých národů nebo nejčastěji k tématu domova ad. Zákonitě se tak objevují interpretační roviny, které nebyly dosud dostatečně objasněny. Pozornost si zaslouží zejména takové, které vedou k interpretaci textu jako celku. Sekundární literatura respektuje žánrovou různorodost Ballekových próz v rámci jedné knihy, a tudíž preferuje řadu dílčích interpretačních možností³⁵, které však v závěru nevytvářejí jednolitý obraz, jenž by vypovídal např. o vztahu otce a syna nebo o dospívání Jána Jurkoviče.

V kontextu slovenské literatury sedmdesátých let vstupuje Južná pošta do důležité komunikační vazby s pojmy jako jsou domov, dětství, ale i svoboda. K těmto rovinám odkazuje také název celého souboru, protože Južná pošta je zejména metaforou lidské svobody a vzájemnosti, touhy překonat hranice států a vzdálenosti mezi lidmi. Do popředí se tak dostává hledisko modelování literárního prostoru, na jehož pozadí lze sledovat i vývoj a dospívání Jána Jurkoviče, opírající se o živelné poznávání okolního světa na jedné straně a o lásku rodičů na straně druhé. Volná kompozice Južnej pošty umožňuje uplatnit vedle paradigmatického přístupu, v němž je sledován daný jev napříč textem, i přístup syntagmatický, který těží z jisté míry nezávislosti jednotlivých novel/kapitol. Avšak preferování prostorového hlediska při interpretaci Južnej pošty vybízí k paradigmatickému uchopení, což ale znamená rezignovat na tlumočení významů jednotlivých částí souboru.

³⁵ Největší pozornost k sobě poutala novela Kraj za vinicami, např. viz Sabolová, Oľga: Ku kompozícii prózy Ladislava Balleka Kraj za vinicami. In: Studia academica slovacca. 32. Bratislava 2003, s. 53-62.

1. Horizontální podoby hranice

Krajina Ballekových próz je v plném rozsahu krajinou kulturní, do posledního místa prostoupená vypravěčovým citovým vztahem i obdivem k jihu; nezbyvá v ní místo pro severský pragmatismus, který by ocenil jižní krajinu jako časem už prověřené nejvhodnější místo pro existenci člověka. Respektive sever se objevuje jen jako krajina sněná i vysněná, z které kdysi rodina Jurkovičů odešla na jih. Na jihu je pro ně těžké žít, výjimkou je v rodině nejmladší Ján, protože se na jihu už narodil a ztotožnil se s jeho filosofií. K jihu odkazuje nejen název prozaického souboru, ale i řada vypravěčových promluv doprovázejících příběh: „*Na tmavom nebi sa ohýbali žlté blesky, akonáhle zanikli, ozval sa zvuk, ako keď plieskajú vo vetre veľké staré brány do južných dvorov, domov, starých južných mlynov, starých južných pôšt a veľkých konských maštali v starých južných majeroch.*“ (zvýr. J.P.) (Ballek, 1974, s. 54). Autor tak prostřednictvím obrazu jihu a atmosféry věčného léta vede čtenáře k smyslovému prožívání krajiny. Přesto není problémovou složkou titulního názvu jen odkaz k jihu, i když bereme v potaz jeho jistou příznakovost³⁶, ale i jeho druhý komponent „pošta“, který vědomě polemizuje s hlavní interpretační linií. Jestliže pošta slouží v textu jako metafora lidské svobody, potažmo má-li motiv poštovního holuba v próze Berlínský valčík symbolizovat překonávání hranic mezi státy či vzdáleností mezi lidmi, potom dochází k důležité tenzi mezi názvem celého prozaického souboru a jeho jednotlivými prózami. Řada z nich totiž odkazuje k hranici v mnoha jejích podobách: k geografické a etické hranici, k hranici nahlížené prostřednictvím dětského subjektu a v neposlední řadě i k hranici, kterou tvoří přechod z dětství do dospělosti. Ukazuje se sice, že z hlediska krajiny jsou státní hranice nedůležité, ovšem pro určení úlohy člověka v ní už nikoli. Na pozadí proměn vztahu subjektu k hranici lze dokumentovat i vývoj Jána Jurkoviče, odehrávající se v poměrně krátkém časovém úseku několika málo let.

³⁶ Viz Hochel, Igor: Južná pošta Ladislava Balleka. In: Literárne rozhľady. Zost. Valér Mikula, Peter Zajac, Bratislava: Smena 1986, s. 198-206.

1.1. Předřazený topos labyrintu: prostor bez hranic

Vstupní a závěrečná próza (Hranice a Vonné hodiny) vytvářejí důležitý rámec k příběhu Jána Jurkoviče, v obecné rovině napomáhají pochopit, co znamená domov a jeho ztráta v životě člověka. Časové rozpětí mezi oběma texty odráží Janovu životní pout', jeho přechod z dětství do světa dospělosti, který se rozkládá do několika etap. Z tohoto hlediska můžeme číst Južnú poštu jako určitý typ vývojového románu, který absorboval prvky románu iniciačního. Incipit vstupní prózy souboru netypicky začíná vypravěčovým hlasem, který je graficky uzavřen v závorce: „(Táto príhoda sa stala v hodinách posledného leta, v suchú a dávnu jeseň spred tridsať rokov.)“ (Ballek, 1974, s. 9). Incipit koresponduje s tematickou tonalitou epilogu, v němž se už dospělý Ján Jurkovič vrací po letech do města na hranici, které bylo jeho domovem, kde prožil dětství, jež ho důležitým způsobem utvářelo. Výrazným konektorem mezi úvodní a následující prózou (Kraj za vinicami) je Domanického dopis adresovaný jeho otci, bývalému příteli Pavlu Jurkovičovi. Zmiňuje v něm i svůj ambivalentní postoj k hranici, s nímž se později ztotožní i Pavel Jurkovič.

Úvodní próza je tedy zároveň i prologem k životu Jána Jurkoviče, ačkoli v ní ještě nefiguruje. Postava Domanického syna dává tušit, že následující příběh se bude dotýkat malého „chlapce“: „Po Jánovi Domanickom ostal syn. Čo sa s ním stalo, keď sa tento príbeh skončil? Nechajme ho dorásť.“ (Ballek, 1974, s. 7). Čtenářovo očekávání překvapivě není naplněno, okolní svět je v příběhu nahlížen očima jiného chlapce. Respektive už Ivan Sulík v dobové recenzi³⁷ upozornil na to, že nejde o vyprávění bezprostřední – skrze postavu chlapce, ale máme před sebou vyprávění o chlapcovi. Nezodpovězenou otázkou zůstává, proč vypravěč uvedl syna Domanického do centra dění a vzápětí ho ponechal na periferii příběhu. Odpověď na předchozí otázku by mohl dát právě literární prostor.

³⁷ Viz: „...celý svet, videný z chlapčenskej perspektívy očami dospelého, akosi s odstupom času vševidiaceho autora...“ (Sulík, 1975, s. 125).

Dominantním prostorovým obrazem v úvodní próze kupodivu není hranice, ale kukuřičné pole ležící podél ní. Hranici zastihují tragické, a pro pokračování příběhu i relevantní události, jež se odehrají v kukuřici. Se službou na hranici jsou svázány poslední chvíle života Jána Domanického. Domanický se cestou k ní snaží pochopit jednání pašeráků a skrze jejich činy i celý poválečný svět, jenž se tragicky střetává právě na jižní hranici. Zde je třeba vidět zdroj jeho ambivalentního postoje k hranici, která dala příležitost zločinu. Příběh Domanického můžeme číst i na pozadí diskurzu detektivního románu, v němž idea porozumění mezi dvěma nesmiřitelnými tábory vzala za své (to je zároveň i důvod, proč přijíždí do Palánku Pavol Jurkovič).

Ballek modeluje kukuřičné pole jako symbolické místo, v němž se tragicky utkají dvě strany zákona (Kováč jako pašerák se strážníkem Domanickým). Celý výjev nese všechny důležité znaky profánního zasvěcení strážníka Domanického do tajemství Kováčových přechodů. Než se ale Domanický utká s Kováčem, autor třikrát anticipuje jeho smrt. Poprvé: epizoda začíná za specifických podmínek už skoro nočního času (odkazujících ostatně k tradici zobrazování uzavřeného prostoru): „*Bol bezmesačný večer, ...*“ (Ballek, 1974, s. 19). Veškeré události jsou teprve očekávány. Až těsně před jejich střetnutím, tedy v okamžiku, kdy situace zřetelně směřuje k souboji, symbolicky vychází i měsíc: „*Práve vyšiel mesiac.*“ (Ballek, 1974, s. 21). Podruhé: ačkoli se příběh odehrává výlučně na jihu, který je neustále aktualizován, objevuje se v textu zmínka o severu, který tenzivně odkazuje k smrti: „*Rozhodol sa prejsť na líku, za ktorou už ležala hranica, severná časť jeho úseku.*“ (Ballek, 1974, s. 19). Nejdůležitější anticipací je zobrazení nebezpečného protivníka (Vojtecha Kováče) jako člověka-monstra: „*Bol to diabol, pašerák prvej triedy, nepolapiteľný lotor.*“ (Ballek, 1974, s. 19-20). Kováč zcela v souladu s narativním toposem má všechny důležité atributy monstra (Hodrová³⁸): převlek³⁹, rysy dvojnictví⁴⁰ a ovládá prostor labyrintu.

³⁸ Viz: Hodrová, Daniela: Místa s tajemstvím. Praha: KLP 1994, 211 s.

³⁹ „*Váš manžel prechádza v čiernom obleku, s čiernou maskou z pančuchy na tvári, v čiernych rukaviciach...*“ (Ballek, 1974, s. 11)

Domanického smrti předchází průnik do kukuřičného pole, jež v sobě skrývá důmyslný labyrint chodeb: „*Ležal (pes, pozn. J.P.) s rozpáraným bruchom na prázdnom a vychodenom chodníku, ktorý sa kľukatil pomedzi rafinovane vysekanú kukuricu. Až teraz Domanický pochopil, prečo pašeráka nemohli chytiť...*“ (Ballek, 1974, s. 21). K jeho atributům patří tajemství, je v něm přítomný chaos i řád zároveň. Pro Domanického je labyrint chaosem, nebezpečným místem, v němž bloudí, a jehož smysl zpočátku nechápe. Do uzavřeného prostoru labyrintu nevstoupil dobrovolně: „*Bežal kukuricou s odporom ako po špinavej studenej vode a nenávistne zatínal zuby.*“ (Ballek, 1974, s. 20). V okamžiku, kdy poznává jeho řád, umírá, aniž by někomu mohl předat svoji zkušenost. Naproti tomu Kováč je pevnou součástí toposu (jako k tradici odkazující člověk-monstrum) a požívá veškerých jeho výhod. Jen on zná přesné uspořádání labyrintu, protože ho pravděpodobně i vytvořil.

Labyrint je prostorem, jenž nepozná hranic, je to jakési místo „bezhraničí“. Síť chodeb a cest se může uvnitř kukuřičného labyrintu nekonečně množovat a prostupovat. Kukuřičné pole s labyrintem cest kontrastuje v sémantické rovině s hranicí, jež na jihu představuje přesné hodnotové kritérium. V Južnej pošte má labyrint dvojí funkci. Už Eliade⁴¹ upozornil na jeho poslání: „...*současně je dějištěm zasvěcení a místem, kde se pohřbívali mrtví*“ (Eliade, 1998, s. 146). S obdobnou charakteristikou se setkáme i u Hodrové v souvislosti s vymezením prostoru zasvěcení. V první řadě je tedy kukuřičné pole místem, které vede k určitému druhu poznání. Charakter poznání se proměňuje v závislosti na postavě, která do kukuřičného pole proniká. Např. pro Jána Jurkoviče je útěk do kukuřičného pole obrazem touhy po poznání neznámého a odhalení tajemství. Labyrint je ale také spjatý se smrtí, v kukuřičném poli neumírá jen Domanický a jeho pes. V próze Kraj za vinicami se z kukuřice vynoří i Němci, kteří chladnokrevně zabijí Vlada. Zároveň však kukuřičné pole poskytuje i úkryt a ochranu před nimi.

⁴⁰ Kováčovi se podařilo zdvojit svoji identitu: nechal se pro strážníky zastupovat někým z vesnice a předstíral tak, že je doma, ale ve skutečnosti nebo zároveň byl na hranici. Můžeme tak uvažovat o motivu dvojnictví.

⁴¹ Viz: Eliade, Mircea: *Mýty, sny a mystéria*. Praha: Oikoumenh 1998, 195 s.

Labyrintem jiného druhu je i další specifické místo bez hranic: obraz pouště, jenž je neoddělitelnou součástí otcova snění. Poušť rovněž postrádá pevné orientační body a je v Ballekově próze Kraj za vinicami modelována jako prostor snění a návratu ke kořenům. Jeho funkce se formuje prostřednictvím přímých promluv v rozhovoru Janova otce s matkou: „*Potom som zatúžil žiť na púšti.*“ / „*Strašne teraz túžim kráčať po nejakom nekonečnom priestore.*“ / „*Čo by si tam, preboha, robil?*“ / „*Nič. Spomínal by som a sníval.*“ / „*Na tej púšti by som robil to, čo musí urobiť každý muž v mojom veku: premýšľať o svojom otcovi. Doteraz som skoro vždy myslel len na matku, lebo jemu som až doteraz nerozumel.*“ (Ballek, 1974, s. 57). Jako v každém iniciačním prostoru, i na poušti dochází k zásadnímu poznání. Obraz pouště se uzavírá až v explicitu celého prozaického souboru, kdy se už dospělý Ján Jurkovič vrací do Palánku⁴² a životním obloukem poznání i k matce: „*Strhol sa: Niekde vonku mokla postavička jeho matky.*“ (Ballek, 1974, s. 200). Matka, ač po celou dobu v pasivní roli, měla zásadní vliv na Janovo dospívání.

1.2. Hranice geografická a etická

S představou hranice se vynořuje i otázka jejího charakteru. V Ballekově textu je hranice propojená nejen s bojem o přežití, ale i s hledáním systému hodnot. Vedle střetů na vnější hranici se odehrává i boj vnitřní, svědčí o tom i plurál v názvu rámcující prózy „Hranice“. Dvojitá podoba hranice se tedy stala důležitým leitmotivem celého prozaického souboru: hranice vnější (geografická) a vnitřní (etická). Hranice má v horizontální rovině profánní (nerituální) charakter, protože zde ještě nemá doprovázet chlapcovo „zrání“, ale položit východisko pro uvažování o okolním světě. Její charakter se proměňuje až ve spojení s vertikálním rozměrem (viz topos věže). Hranice od počátku v textu zastává výraznou epickou funkci, která později (od následující prózy Kraj za vinicami) vypovídá o provázanosti hraničního místa-línie s postavou chlapce. Tento záměr byl už výše zmíněn, ale nebyl dosud dostatečně

⁴² Viz metafora vracející se vody: „*Pomyslel si: Vracia sa voda, ktorá odišla k moru.*“ (Ballek, 1974, s. 200).

objasněn. V souvislosti s proměnou hranice půjde o hledání neuralgických bodů jeho života, které se podílely v dětství na formování budoucnosti. Základy této dvojdomosti sahají až k prologu s příznačným názvem Hranice, do níž (vývojově) ještě nedorostla postava Jána Jurkoviče. Jeho příběh se začne odehrávat až v souvislosti s objevováním geografické hranice, těsně před přestěhováním celé rodiny na jih.

Jižní hranice představuje v rámci prózy ve srovnání s její severní podobou zejména etický problém: „...*tu nepašujú chudobní, ako to bolo i je na severnej hranici.*“ (Ballek, 1974, s. 11), protože jak na jihu tak i na severu každý ví, kde začíná už cizí krajina, geografická hranice je zřejmá. Domanický intenzivněji vnímá hranici jako místo střetu zločinu se spravedlností, jako místo vnitřního sváru svědomí s neočekávanou empatií k postiženým (Kováčova rodina). Zdá se, že vnější hranice má schopnost proměňovat a posouvat hranice hodnot.

Předurčenost Domanického jako protihráče ke Kováčovi (tedy k monstru) naznačuje jeho obývání domu na periferii města. V souvislosti s toposem domu dochází k přenosu epické funkce z Domanického na další postavu, která se váže k prostoru osamocenému domu. Literární prostor se stává určujícím, zcela v souladu s jeho sémantickou funkcí se vdova po Domanickém přesouvá mimo dům, zákonitě tedy i na periferii příběhu. Jeho roli přebírá Pavol Jurkovič: „*Elena Domanická (potom Martonová) odišla so synom bývať na stanicu a do osamelej vily sa nast'ahoval nový správca: Pavol Jurkovič, Domanického splužiak z gymnázia a jeho rodák.*“ (Ballek, 1974, s. 7). Pokud je role pronásledovatele kategorií, která čeká na své naplnění, potom text odkazuje k obecnějším principům fungování světa. Ve čtenáři postupně narůstá přesvědčení, že je svědkem souboje dvou entit, asketického a hédonického principu. Právě tak jako Domanický, i Jurkovičova rodina přichází ze severu k jižní hranici, kde se musí vypořádat s odlišnou krajinou, zvyky i lidmi. K dalšímu střetu obou principů dochází v souvislosti s malým chlapcem. Otec svádí boj o jeho správný vývoj: „*Musím porozmýšľať o otcovej a svojej minulosti, lebo mám synov. Všimol som si, že sa k nim správam podľa iste*

tradície, ktorá však nepochádza od matky. ...Vychovávam synov podľa návodu svojho otca, len sa vyhýbam istým chybám.“ (Ballek, 1974, s. 57). Vztah otce a syna je jedním z dominantních témat Ballekovy Južnej pošty, v níž otec doprovází syna na cestě k dospělosti.

1.3. Hranice viděná dětskýma očima: doba poznávání

Jednočlenný incipit prózy *Kraj za vinicami*⁴³ vzbuzuje velkou pozornost, nejen z důvodů syntaktických, ale i sémantických, protože otevírá řadu očekávaných tematických kontextů. V první řadě incipit plní funkci falešného konektoru, jen zdánlivě odkazujícího na explicit předchozí rámcující prózy, v němž se předpokládá pokračování příběhu o malém chlapci: *„Nechajme ho dorásť.“* (Ballek, 1974, s. 7). Postava chlapce z *Kraje za vinicami* není totožná se synem Domanického z explicitu prózy *Hranice*. Nekonkrétní pojmenování v úvodu prózy (chlapec, ale i brat, otec, matka) má zřejmě odkazovat k rodině Domanického. Podobností mezi oběma rodinami je explicitně napovězeno vícero. K Domanickému odkazuje i smrt psa Kazana, který právě tak jako pes Domanického zemřel na hranici. Čtenář je tak utvrzován v představě, že by mohlo jít o tutéž rodinu, jen snad v jiném časovém horizontu. Až když vypravěč tematicky uvede do textu konkrétního chlapce, dojde k uvolnění napětí: *„Ján Jurkovič žil štvrtý rok, býval vo vidieckych kúpeľoch, ...“* (Ballek, 1974, s. 26). Na rozmanitost tematických konotací slova „chlapec“ upozornila ve své studii i Sabolová⁴⁴: *„Je to koncentrovaný textovo pomenovací fókus, tematická dominanta s nepriamymi asociáciami na motív detstva, časovej kontinuity, rodiny, s alúziami na detské „odkrývanie“ neznámeho (zvýr. J.P.).“* (Sabolová, 2003, s. 57).

Ve vyznačené části citátu je jako by mimochodem upozorňováno na jednu z důležitých funkcí hranice v próze *Kraj za vinicami*. Hranice má v představách čtyřletého Jána Jurkoviče příchut' tajemství, odděluje známé od neznámého, a tedy i bezpečný prostor domova od cizího kraje, z kterého jde

⁴³ Incipit: *„Chlapec.“* (Ballek, 1974, s. 25).

⁴⁴ Viz: citace už výše uvedená.

strach a nejistota. Už samotný název v sobě skrývá zvědavost dětského subjektu. Jednoho dne se čtyřletý Ján rozhodne, že prozkoumá tajemný kraj za vinicemi, o kterém se doma neustále mluví v souvislosti s brzkým stěhováním celé rodiny blíž k hranici, do Palánku. Hraniční čára v Janových představách nekoresponduje s geografickou hranicí, ale vede kdesi mezi vinicemi, za které už nesahá jeho zkušenost: „*Všade vidím, a tam nie.*“ (Ballek, 1974, s. 30). Odděluje tak bezpečný prostor domova, který se shoduje s toposem domu a nejbližšího okolí (zahrada), od neznámého kraje za vinicemi. Janův útěk za vinici souvisí s objevováním a poznáváním okolního světa, ovšem k průniku do cizího kraje nedojde: „*Celkom jasne si uvedomil, že stojí v prudkej horúčave, medzi vinicami, kus od domu. ...priestor pred ním zmodrel a rozťahol sa do nekonečna. V tento obraz natrvalo uveril.*“ (Ballek, 1974, s. 52). V Ballekově Južnej pošte nelze dojít k poznání pomocí horizontálního putování krajinou. A tak Janova pout' končí návratem domů a domov představuje u Balleka hodnotu, jež se zásadně podílí na utváření identity člověka. Je to poznání, ke kterému došel nejen Ján svým útekem, ale i jeho otec v jedné ze svých existenciálních promluv: „*Urobil som chybu. Ak raz neostaneš doma, neostaneš nikde.*“ (Ballek, 1974, s. 31). K domovu se váže další důležitá konstanta, jež se podílí na utváření jeho vědomí, a tou je paměť.

Paměť má u Balleka topografickou podobu, váže se na už zmiňované vypravěčovo zalíbení v jihu („južné dvory, južné mlyny, južné pošty...“), které propojuje se smyslovým vnímáním prostoru. Zároveň má paměť schopnost utvářet charakter člověka. To je důvod, proč otec po přestálém nebezpečí věnuje veškerou energii synům, kterým vypráví pohádky a příběhy. Otcovo vyprávění má ochrannou funkci, umocňuje v nich paměť svých synů: „*Vždy, keď sa človek dostane do biedy, a vždy, keď mu začne na ničom veľmi záležať, začne sa neobyčajne dobre rozpamätávať.*“ (Ballek, 1974, s. 60). S obdobnou funkcí vyprávění se setkáme v textech založených na rámcovém vyprávění⁴⁵: vyprávění má ochraňovat život posluchače. Veškerá otcova starostlivost i pochybnosti se vztahují právě k výchově synů, a to s jednoznačným záměrem,

⁴⁵ Doklady můžeme čerpat ze světové tradice: Dekameron, Příběhy tisíce a jedné noci...

chce, aby z nich vyrostli lidé s podobným systémem hodnot, který on sám uctívá: „*Máte dobrý zvyk, pán Jurkovič, pýtať sa syna, čo robil včera. Bude mať dobrú pamäť, pevné zdravie a čisté svedomie. Aj vás si bude pamätať.*“ (Ballek, 1974, s. 120). Formálně neprobíhá vyprávění bezprostředně, ale vypravěč odkazuje na čas, který otec tráví se svými syny vyprávěním příběhů.

Čas vyprávění vztahující se k Janovu zrání začíná (v souladu s dobou poznávání) na jaře: „*Bol máj, čas skorých južných horúčav.*“ (Ballek, 1974, s. 26). Vlastně můžeme říci, že celý čas vyprávění nepřekročí zimu, ustrnul v jakémsi věčně slunečném období, kdesi mezi květnem a pozdním létem-podzimem. Zima je zmiňována pouze dvakrát, pokaždé v souvislosti s bezprostředním ohrožením života. Válka jako obraz hrůzy je svázána s chladnou zimou, chlapcův strach spojuje i příběh zdánlivě mrtvého Mandarína se zimou v próze Vodné hodiny. Není však součástí aktuálního pásma vyprávění, dokonce i její obraz je dost nejasný a rozplývá se v Mandarínových snech. Pokud Hodrová v knize Hledání románu tvrdí⁴⁶, že zima se objevuje v textu jako roční doba nezasvěcení, potom můžeme uvažovat o příznakovosti věčného léta u Balleka jako obrazu předčasného zasvěcení. K této rovině odkazuje i vypravěč v Kraji za vinicami: „*Ján Jurkovič žil štvrtý rok, býval vo vidieckych kúpeľoch, kde sa darilo hroznu, ovociu a kukurici, starcom, tabaku a slnečniciam a kde rýchlo dozrievali zmysly, tekvice a malé deti (zvýr. J.P.).*“ (Ballek, 1974, s. 26).

První etapa Janova života se uzavírá odchodem Jurkovičovy rodiny do Palánku. Dosavadní objevování neznámého prostoru bylo jen přípravou na přechod do nového domova. Přesun do dalšího vývojového stupně nesignalizuje věk postavy, ale proměna prostoru. Obrat ve vnímání okolního světa je naznačen Janovým překvapivým nezájmem o krajinu, kterou míjejí cestou do Palánku: „*Radšej sa pozeraj, tadiaľto ideš prvý raz, tu ned'aleko išla stará hranica, o chvíľu ju prejdeme.*“ / „*Už som to videl,*“ povedal chlapec a spokojne zaspal.“ (Ballek, 1974, s. 66). Vědomí konce jedné etapy života je

⁴⁶ „*Tam, kde zasvěcení chybí, trvá v románu jakási jediná roční doba (zima v Kafkově zámku)/(zima jako roční doba nezasvěcení).*“ (Hodrová, 1989, s. 194-195).

explicitně vyjádřeno préteritem v Janově otázce: „*Ocko, prečo som nemohol ostať tam, kde som bol (zvýr. J.P.) malým chlapcom?!*“ (Ballek, 1974, s. 67). Překročením staré geografické hranice nechává za sebou klid a jistotu domova, kterou může přinést jen dětství. Cizí město v něm vyvolává neklid, nastává pro něj období konfrontace s lidmi, na prahu mezi dětstvím a dospíváním.

1.4. Místa přechodu (brána, dveře, práh): doba konfrontace

Po příjezdu do Palánku se v souladu s další životní etapou proměňuje charakter hranice v Janově vnímání. Ten už zcela ztratil zájem o geografickou hranici, která oddělovala v krajině domácí od cizího, známé od neznámého, je zasypán řadou nových podnětů, s nimiž se postupně seznamuje. Janův svět je už obsáhlejší, nezahrnuje jen dům se zahradou, ale i město a nejbližší okolí. Své místo v něm mají i dospělí, v konfrontaci s kterými hledá postava své místo v okolním světě. Subjekt jako by byl nakročen mezi dětstvím a dospíváním. Ján Jurkovič je v plném slova smyslu postavou, která se vydala na cestu a spěje k zasvěcení, je postavou, kterou lze označit jako adepta-Jána/Januse. Není náhodné, že chlapcovo křestní jméno Ján v souladu s podobou hraničního prostoru odkazuje k symbolice boha Januse⁴⁷. Charakter chlapcova zasvěcení pochopitelně nemá sakrální základ, v poválečném světě se odvíjí Jurkovičův příběh na pozadí poznávání okolního světa a přijmutí přirozené role v něm. Jeho setrvávání na pomezí dokumentuje i podoba literárního prostoru, respektive charakter hranice, kterou nejčastěji tvoří dveře a práh v domě, rozličné brány a branky ve městě. Arnold van Gennep k místům přechodu poznamenává: „...*dveře jsou mezi mezi cizím světem a světem domácím, ... „překročit práh“ tedy znamená připojit se k nějakému novému světu.*“ (Gennep, 1996, s. 27). Odhlédneme-li od této obecně pojímané roviny přechodu, vynoří se hraniční prostor ve své konkrétnosti: „*dveře značí hranici mezi dvěma životními obdobími, takže projít jimi znamená vyjít ze světa dětství a vstoupit do světa dospívání.*“ (Gennep, 1996, s. 62).

⁴⁷ „*Adept jako ten, který vchází, se podobá bohu Ianovi se dvěma tvářemi, bohu vchodů a východů: jedna tvář hledí dosud ven a druhá už dovnitř.*“ (Hodrová, 1993, s. 144).

Janova situace je zřejmá, už vzdálen dětství, ale přesto ještě nevpouštěn do světa dospělých, se sveřepě pokouší navázat s nimi kontakt. Konfrontační období Janova života zahrnuje nejrozsáhlejší část vyprávění a rozprostírá se do několika etap. V chronologii vyprávění jim odpovídají prózy: Južná pošta (setkání s Žigem), Berlínský valčík (konfrontace s bratrem) a Vodné hodiny (přátelství s Mandarínem). V epizodách je malý Ján buď seznamován s podstatnými rysy už toho druhého světa nebo teprve hledá důvody pro vstup mezi dospělé. V první z uvedených próz poznává neřesti světa dospělých a je tímto „velkým“ světem zastrašován, v druhé srovnává své vlastnosti s naturelem svého bratra, a v příběhu s Mandarínem je svědkem jednoho osudu, v němž člověk uvíznul mezi dětstvím a dospělostí.

Próza Južná pošta, potažmo tedy i další Janova životní etapa, začíná chlapcovým setkáním s Žigmundem Bodnárem, starým pošťákem. V souvislosti s ním se opět aktualizuje otázka střetu dvou principů, asketického a hédonického. Začíná boj o Janovu budoucnost. Ján coby adept je doprovázen Žigovou smyslovostí a lehkomyšlností na jedné straně a otcovým smyslem pro odříkání a spravedlnost na straně druhé: *„Jána v tom roku školili dvaja rozdielni ľudia. Otec ho učil, že človek musí žiť tak, aby ľudia ešte raz uverili v spravodlivosť, a starý poštár ho zasa krmil tak pečenou slaninou, klobásou, surovou šunkou, ako aj tými najhrubšími oplzlosťami.“* (Ballek, 1974, s. 72). V první fázi konfrontace s cizím prostorem je malý Ján bičem vykázán ze světa dospělých. Rituálně se vše odehraje v bráně domu, na pomezí mezi dětstvím a dospělostí: *„Prihnal sa s vozom k bráne domu, a keď zazrel vo vchode Jána, zakričal: „Zasran, ihlíí, ideš do matere!“ A zahnal sa bičom. Ján sa stiahol za bránu.“* (Ballek, 1974, s. 75). Konfrontace s Žigou končí pro Jána deziluzívně jako první setkání s nespravedlností, pro kterou nebylo v jeho dosavadním ryze dětském světě místo: *„Nemohol pochopiť, prečo jeho, malého chlapca, urazil ten starý muž v čižmách. Urazil ho úplne bez príčiny.“* (Ballek, 1974, s. 76). Důležitá je sémantická provázanost hraničního místa (topos brány) s učiněným

poznáním. I v následujících situacích, jež se odehrají v hraničních (pomezích) místech, se nezmění závažnost kladených otázek pro postavu Jána Jurkoviče.

V próze Berlínský valčík už nepokračuje konfrontační boj mezi Jánem a postavami z cizího světa, ale pětiletý Ján je seznamován se sebou samým prostřednictvím hlubšího poznávání rodinného prostředí. Pomocníkem, který by chlapce provázel na cestě k dospělosti, není tentokrát lidská bytost, ale holub s nezvykle rudým peřím. Už jeho vstup do vyprávění je příznakový: holub přiletěl v noci, když shořel Deákův hostinec. Vyvolenost udává i jeho červená barva, jež je zpravidla vnímána jako barva související se zasvěcením: „*Barvou adepta zasvěcení je pak barva červená, ...*“ (Hodrová, 1993, s. 147). Provázanost chlapce s Džinem naznačuje i modelování literárního prostoru, oba vyhledávají v otevřeném prostoru místo, kde by se mohli skrýt (topos střechy) a kde by mohli pozorovat svět z výšky (vertikální rozměr). Tušená vertikála i ochranné stříšky jsou podstatnými atributy, jež doprovázejí adepta na cestě k poznání. Obojí totiž umožňuje nerušené pozorování okolí. Zejména topos střechy k sobě poutá zaslouženou pozornost. Jedním z rysů adepta je soustavné vymezení prostoru v otevřené krajině. Jakmile se malý Ján přesouvá do role pozorovatele, vždycky je chráněn v otevřeném prostoru stříškou studny (s. 93) či verandy (s. 95), koženou stříškou na povozu cestou do Palánku (s. 66) nebo alespoň korunou stromu (s. 59). Vertikála zase předznamenává zejména chlapcův duchovní vývoj, a spolu s toposem střechy je důležitou spojnicí mezi Jánem Jurkovičem a podivuhodným Džinem, který vyhledává totožná zátíší.

V próze Berlínský valčík fungují místa přechodu jako kulminační body prózy, anticipují změny ve vývoji a v utváření sourozeneckého vztahu obou bratrů. Mezi prvním a posledním uvedením toposu dveří nebo brány ve vyprávění urazil malý Ján důležitou cestu od konfrontačních – ještě dětských - střetů s bratrem Pavlem až k porozumění a toleranci. Zároveň se stupňuje i naléhavost Janových otázek, s každou položenou otázkou se přibližuje světu dospělých. Topos dveří zahrnuje okruh otázek majících ještě sebevymežující

charakter. První tázání jsou věnována matce, Ján se v nich vymezuje vůči bratru Pavlovi: „*Medzi dvojími dverami do kuchyne sa opýtal: "Som hlúpejší ako Pavol?"*“ (Ballek, 1974, s. 94) nebo nechává nahlédnout do svých citů a myšlenek: „*Potom, keď otec odišiel, chlapec medzi dvermi kuchyne vyhlásil: "Mám svojho otca rád. A vieme sa aj porozprávať."/ "A nehneval sa na holuba?"* opýtala sa matka od umývacieho stola./“*Nie. Správal som sa ako muž.*““ (Ballek, 1974, s. 98). Položené otázky naznačují i chlapcovo hledání rovnováhy ve vztahu k rodičům. Okruh otázek, vztahující se k toposu dveří, se uzavírá Janovým sněním o vlastní zralosti. V tento okamžik se konkretizuje i Janova představa o dospělosti, je úzce svázána se schopností komunikovat, s touhou být rodičům rovnocenným partnerem v komunikaci: „*V chodbe sa odohrávali rozhovory, ktoré mohli počuť len spoza dverí. ...Jána mučilo pomyslenie, že ešte potrvá, kým aj on zasadne s rodičmi a povedie rozhovory. Sníval: vystúpi z dverí ako dospelý, sadne si k rodičom,...*“ (Ballek, 1974, s. 113-114).

Dosavadní místa přechodu měla pro oba bratry konfrontační ráz, až topos hřbitovní brány přináší změnu do jejich sourozeneckého soupeření. Napětí mezi bratry plyne z rozdílných povah, které je dokumentováno na pozadí jejich vztahu k Džinovi. Zatímco pro Pavla je Džin zdrojem pro obchodování, Ján díky Džinovi sní o dalekých krajích. Pátrání po zmizelém holubovi dovede oba rozhádané bratry k bráně hřbitova, za kterou je pohřben společně s jejich vrstevníkem Ďulou i Džin. Brána hřbitova k sobě poutá odlišné sémantické vrstvy než topos dveří, odděluje zcela tradičně život od světa mrtvých. Až setkání se smrtí oba bratry spojí: „*O chvíľu ich plavé hlavy zmizli za bránou vchodu. Ako dva plamienky jednej a tej istej sviečky.*“ (Ballek, 1974, s. 148).

Další postavou, která zanechá otisk v chlapcově paměti je starý Mandarín. Topos brány v próze Vodné hodiny odděluje prostor staré pošty, kterou Mandarín obývá, od okolního světa. Ohraničený prostor Mandarínova domova je místem věčného, ustrnulého dětství (nebo bláznovství), tak ji charakterizuje i vypravěč: „*Ak by vstúpil do miestnosti dospelý, musel by si uvedomiť, že sa*

ocitol v izbe blázna, prinajmenšom výstredného človeka, to sa len Jánovi mohlo zdať, že ju obýva malý chlapec.“ (Ballek, 1974, s. 158-159). Třileté přátelství mezi Jánem a grófem Mandarínem je udáváno rytmem „vodních hodin“, které ještě zvýrazňují Mandarínovu jinakost. Mandarínovi odměřují hodiny jiný čas než ostatním lidem v Palánku, je to opět člověk ze sociálního okraje společnosti. Odlišuje se nejen svým vzhledem, obýváním staré polorozbořené pošty, výstředním, leckdy až nepochopitelným chováním, ale především jazykem, oscilujícím mezi promluvou dítěte a šílence. Tenzivní jinakost grófa Mandarína si uvědomuje i malý Ján: *„tento dospelý človek sa nespráva ako ostatní ľudia. Zamrzelo ho to, tento muž bol ako dieťa, ale mocnejší ako on...“* (Ballek, 1974, s. 157). Gróf Mandarín je člověk bez minulosti, který pravděpodobně za války ztratil rodinu a s ní i paměť, tedy důležitou část své identity. Mandarín už nemůže přejít ze stávajícího životního stadia (právě tak sociálního statusu) do dalšího. Arnold van Gennep popisuje pomezí rituál (1996, s. 170), v němž člověk uvízne mezi dvěma světy, přičemž nepatří ani do jednoho z nich. Typickým příkladem je podle Gennepa levitace, kdy se člověk nachází ve zvláštním stavu, někde mezi životem a smrtí. Právě v zimě se odehraje epizoda analogická s výše popsáním Gennepovým pomezím rituálem, v této části vyprávění Ján přivolá k Mandarínovi lékaře, protože se obává o grófovo zdraví: *„Bdel s otvorenými očami, nejavil známky jasného vedomia. Lekár vyhlásil, že je zdravý ako orech a že je akoby v jogistickom spánku...“* (Ballek, 1974, s. 169). Epizoda s Mandarínem je pro malého Jána varováním před ustrnutím mezi dětstvím a dospělostí, explicitně mu říká, že je třeba dospět. Zároveň touto epizodou končí pro Jána i období konfrontace s dospělými.

2. Vertikální podoby hranice

Název prózy Dlhé leto vymezuje důležitý časový úsek v životě Jána Jurkoviče. Jak bylo už naznačeno v části věnované době jeho poznávání okolního světa, léto je roční dobou, v níž dojde k zasvěcení. Přívlastek „dlhý“ v titulu prózy způsobuje tenzi, která vrhá stín i na moment zasvěcení. Malý Ján

teprve skončil třetí třídu a jeho hry by měly zůstat ještě dětskými, proto nelze očekávat bezprostřední iniciaci, půjde o předčasně učiněné poznání.

Hranice v této Jurkovičově životní etapě už neslouží k orientaci v horizontálním prostoru, ale proměňuje se v magický průchod do jiného světa: topos dveří odděluje vnější svět od vnitřního, v němž dojde k dílčímu zasvěcení.

2.1. Topos věže: doba zasvěcení

Ballek modeluje obraz kostelní věže jako místo tajemné a symbolické. Topos věže je zpravidla zpodobován v literární tradici jako iniciační místo. Podle Daniely Hodrové je „...v těchto světských příbězích výstup do věže cestou k identitě, k sobě, byť nemá duchovní rozměr...“ (Hodrová, 1997, s. 203). Proto není pro Jána Jurkoviče vstup do věže jen zakončením dobrodružné plavby po vodě, ale především rituální zkouškou jeho fyzických i duševních sil, na jejímž konci by měl zaslouženě získat rovnoprávné místo v dětském kolektivu. Sama zkouška má symbolický význam, spočívá v polapení holuba, který hnízdí vysoko ve věži kostela. Návratný motiv holuba vybízí k hledání souvislostí s Džinem z prózy *Berlínský valčík*, na jehož funkci bylo už upozorněno ve spojitosti s Janovou cestou k zasvěcení. Na tomto místě je třeba připomenout i otázku z úvodní části, která se ptala po charakteru poznání souvisejícího s motivem holuba. Nejdůležitější se zdá být jeho schopnost překlenovat (u Balleka zejména komunikační) vzdálenosti mezi lidmi, tato jeho funkce koresponduje s Janovou představou dospělosti jako partnerství v mezilidské komunikaci.

V souvislosti s Janovou cestou do věže můžeme sledovat řadu signálů, které anticipují samu iniciaci a zároveň i čtenáři napovídají, že se stane svědkem rituálního zasvěcení (i když jen dílčího). Schematická posloupnost dějových sekvencí vyjádřená podobou vertikálního prostoru je následující: topos dveří – výstup – pád. Symbolicky třikrát musí Ján Jurkovič překonat vlastní strach, než se dostane do samotné kopule věže k holubímu hnízdu. Tak jako Domanický vstupuje do labyrintu v rámcující próze z úvodu knihy, rovněž i malý Ján

proniká do iniciačního prostoru jakoby mimochodem, souhrou okolností, které mu nejsou příliš nakloněny: „*Dubová brána do kostola bola roztvorená, jeho však zaujímali žlté dvere do veže. Prial si, aby neboli otvorené.*“ (Ballek, 1974, s. 179). Nejprve prochází subjekt dveřmi věže a vstupuje do tmy, strach ho žene stále výš do věže. Prostor, který vede do nitra věže, je zobrazen shodně s místy iniciace⁴⁸ jako spirála, po jejímž okraji se Ján posouvá: „*Vstal, vydal sa do tmy, pridržoval sa drapľavej steny, zadržané, mäkké, preto chlpaté schody viedli jednotaj doprava, mohli sa prehnúť ako papier...*“ (Ballek, 1974, s. 181). Celkem dvakrát musí Ján překonat hranici ve věži, tu druhou doprovází všudypřítomná snová atmosféra: „*Vľavo svietil otvor do veže, po schodoch a cez hustú clonu rozvíreného prachu vstúpil dnu.*“ (Ballek, 1974, s. 181). Na této druhé hranici Ján ještě dětsky sní o hrdinství, kterým získá vážnost na člunu Admirála Flinta. Až třetí zkouška má v sobě vážnost boje o vlastní život, odehraje se v nejužším místě kostelní věže a souvisí už se získáním holuba: „*Veža sa zužovala, tmavla, vetráky ostali dolu pod ním.*“ (Ballek, 1974, s. 183). Po získání holuba se věž mění v jakýsi živý organismus („*věž se pohnula, srdce zvonu udeřilo...*“), v Janovi vyvolává halucinační stav, v němž padá do propasti věže. Ve skutečnosti nevědomky sestupuje stále níže k otvoru ve zdi, kterým se dostává mimo místo iniciace.

Subjekt v další fázi prochází symbolickou očistou, která ho uvede do klidového stavu kontrastujícího s předchozí vypjatou atmosférou ve věži: „*povyzliekal sa donaha, spustil sa do vody, klesol až na piesčité dno, prevrátil sa na brucho a nechal sa vynášať na hladinu. Nad teplou a pokojnou vodou preletovali komáre... Prúd vody čistil rany, od tela oddeľoval krvavé pásiky, na ktoré poľovali obratné ihličky zelených rýb. Bolelo ho celé telo.*“ (Ballek, 1974, s. 184). Klid mu umožní konat, vyřknout a později i zhmotnit slova, kterými se loučí se světem dětství: „*Eugen Polomský, Dezider Varga a Pavol Jurkovič klamú mladších!!!*“ (...) „*Už sa nebudem kamarátiť!*“ (Ballek, 1974, s. 186-

⁴⁸ „*Adeptova cesta opisuje kruh, jehož linie klesající a stoupající zprvu prochází vrcholy trojúhelníka (...), později jej opouští a krouží v kruzích stále sevřenějších kolem božského středu, nekonečně se mu přibližujíc.*“ (Hodrová, 1993, s. 203).

187). V Jánovi zůstává už napořád nedětský smutek, který mu otevírá cestu do světa dospělosti.

2.2. Přebývání ve výškách

Vertikální prostor u Balleka disponuje mnohem širší symbolickou bází; kromě iniciační sémantiky, rovněž anticipuje sociální status postav, jež prostor obývají. Vertikála je v tomto pohledu spjata se skutečným okrajem společnosti. Všichni ti, kteří se vzdalují pragmatickému životu ve společnosti, symbolicky pobývají na střeších, terasách nebo alespoň bydlí pod vysokými komíny. Vertikála tak akceptuje jinakost postav, popírá logiku racionálního života v societě. Malý Ján se setkává v próze *Berlínský valčík* s cikány a žebráky na terase, která se rozkládá vysoko nad náměstím. Obě skupiny představují v Jánových očích obraz nespoutanosti, věčného tuláctví, ale i muzikálnosti: „Z terasy teraz doliehali cigánske melódie, husle, mandolíny a harmoniky žobrákov. (...) Na ľavej strane strechy boli rozložení žobráci. Vyhrávali šlágre poslednej vojny...“ (Ballek, 1974, s. 116). Jejich svázanost s vertikálou vychází z přirozeného základu, protože obě skupiny mají mimořádný sklon k snění. Hrozbou je naopak vertikála pro snílky ze společnosti, která obývá horizontální prostor a žije tak zapojena do každodenního sociálního života. Transparentním příkladem je smrt strážníka Jozefa Gondy z úvodní prózy *Hranice*, v níž si podvedený Gonda skokem z mlýnského komína vezme život. Jeho výstup na komín a následný pád není spojen se sněním, ale je už projevem nastupujícího šílenství.

2.3. Topos sklepa

Vertikála bývá zpravidla zobrazována jako protiklad výšky a hloubky, oba protiklady pak k sobě vážou kontrastní sémantiku, kterou bychom mohli shrnout do protikladu mezi nebem a infernem⁴⁹. Topos sklepa v Ballekově

⁴⁹ Gaston Bachelard k topoanalýze vertikály říká: „Vertikálnosť zabezpečuje polarita pivnice a podkrovia. Znaky tejto polarity sú také hlboké, že svojim spôsobom otvárajú dve veľmi odlišné línie

próze Kraj za vinicami k sobě váže ambivalentní významy. Od začátku je veškerá pozornost zaměřena na prostor snění, v souvislosti s návratným motivem holuba na pohyb vzhůru, samotný let. Až v okamžiku nebezpečí a bezprostředního ohrožení života se do popředí dostává prostor sklepa. Jeho funkce v textu je podmíněna narativním vybočením z aktuálního pásma vyprávění. Jedna z podob hranice iniciovala vzpomínku na průběh války. Dveře v ní oddělují sklep od nebezpečí válečného světa venku, sklep se stává jakýmsi dobrovolným vězením pro obyvatele městečka a váže k sobě netradičně i pozitivní významy. Systém hodnot během války devalvoval natolik, že okolní svět sám je zobrazován jako peklo na zemi. Ve sklepe se střetávají dva póly chování, strach provokuje na jedné straně k násilí a na straně druhé ke zbožnosti. Pointou této dějové digrese je smrt raněného, který náhle vpadne do uzavřeného prostoru sklepa a ohlašuje konec skrývání a útěku do podzemí. Postava raněného muže opět úzce souvisí s výchovou malého Jána. Umírající muž sám sebe nazývá jako „chlapce“ a neustále hledá svoji matku: „*V každej vidí svoju matku, šepkala matka a triasli sa jej pery. Hovorí, že je ešte chlapec, aby mu pomohli.*“ (Ballek, 1974, s. 41). Ján se vrací k obrazu své matky až jako dospělý muž, když v závěrečné próze Vonné hodiny čeká na matku.

3. Cesta domů

Graficky zvýrazněná poslední próza Ballekovej Južnej pošty tvoří z hlediska kompozice rámeček k příběhu o dospívání Jána Jurkoviče a tematicky uzavírá jeho pouť světem. Krajina, do které se vrací už dospělý Ján Jurkovič, není tou krajinou dětství, ke které ho vážou vzpomínky na starého Araba a jeho vonné hodiny, protože ani Ján už není malým dítětem. Syntetizující průnik horizontální krajiny s vertikálou v incipitu Vonných hodin anticipuje jeho návrat domů: „*Náhlil sa rovinou, po nebi sa klzali, vozili bociany, holuby a tmavé vtáky, bolo pravé poludnie, také svetlé ako jasné ohne modrých lúčů.*“

pre fenomenológiu obrazotvornosti. Takmer bez komentára môžeme naozaj stavať proti sebe racionálnosť strechy a iracionálnosť pivnice.“ (1990, s. 57-58).

(Ballek, 1974, s. 191). S návratem domů je spojena intenzivní vzpomínka na starého Araba, který mu kdysi vyprávěl o své životní pouti. Příběh starého Araba v sobě nese poselství, které má být pro Jána varováním před cizinectvím, z kterého už nevede cesta domů. Člověk se na cestách stává věčným tulákem, který ztrácí s domovem i svoji identitu, tak alespoň promlouvá zkušenost starého Araba: „*A som tu v cudzom kraji, chýba mi pokoj, stará dobrá skúsenosť moja i mojich predkov, chýba mi dávna istota a staré dobré vedomosti. (...) Stál som na tejto tvojej rovine ako celkom iný a úplne nový človek, úplne iná i pre mňa samého neznáma bytosť, neznámy človek, iný, cudzí, stratený...*“ (Ballek, 1974, s. 193). Ačkoli tajemný dům Hasana el Hubejšiho časem sešel, přesto tento prostor a Arabovy vonné hodiny stále iniciují v příchozích sny o dalekých neznámých krajích. Hranice mezi snem a skutečností se v próze Vonné hodiny stírá, vstupem do starého domu začíná Ján vzpomínat na své první setkání se starým Arabem a snít o dalekých krajích i návratu domů. Také Igor Hochel upozornil na skutečnost, že: „*Próza realizuje v rovine sna motívy úteku a odchodu.*“ (Hochel, 1986, s. 205). Prostor snění je doslova vystavěn na mýtických a pohádkových⁵⁰ základech. Igor Hochel odkazuje zejména k pohádce o Šípkové Růžence, důkazů bychom našli v textu celou řadu (např.: Ballek, 1974, s. 196-199).

S poutí do neznámých a nekonečných krajů kontrastuje topos cesty jako jediné konkrétní cesty, která přivádí tuláka domů. Návrat domů je u Balleka návratem do intimní krajiny, je návratem k sobě samému, protože úzce souvisí s hledáním vlastní identity. Obraz domova se v textu neustále vrací jako ta nejvyšší hodnota v životě člověka. Domov je kvalitou, ke které směřuje i vývoj Jána Jurkoviče: „*Náhlil sa k mestu a domov, cítil šťastie z návratu. Bolo také mocné aké ešte nikdy nezacítil.*“ (Ballek, 1974, s. 199).

⁵⁰ Viz Hochel, Igor: Južná pošta Ladislava Balleka. In: Literárne rozhľady. Zost. V. Mikula, P. Zajac. Bratislava: Smena 1986, s. 205.

IV. Horizontální a vertikální pouť v Rakúsově debutu *Žobráci*

Literární situace 70. let na Slovensku nebyla utvářena řadou generačních výpovědí, ale naopak méně či více nápadnými vstupy několika solitérů, kteří se tak podíleli na literárním obrazu doby. Nezaměnitelně se do literárních dějin zapsal debutující Stanislav Rakús, autor pohybující se zpočátku zejména na literární periferii. Navzdory „nepřívětivému“ období vznikl text, který bezesporu patří k trvalým hodnotám slovenské literatury. Už proto, že v celé Rakúsově dosavadní tvorbě má důležité místo tematizace prostoru periferie, zabydlování okraje společnosti, a s tím svázané sociální outsiderství postav. Ze života na periferii společnosti vyrůstá i Rakúsova prvotina *Žobráci* (1976). Její specifičnost pramení především z polemiky mezi svobodou a mocí, která se odehrává až na úrovni modelování a rozvíjení literárního prostoru.

Literárnímu prostoru u Rakúse se věnoval už František Všeticka. Jeho studie⁵¹ *Umelecká skutočnosť Rakúsovej prózy*, vztahující se pouze k nejrozsáhlejší próze daného souboru (Gendúrovci), se stane východiskem pro vytvoření základních hypotéz. Předmětem analýzy (zejména v následující kapitole) budou možnosti interpretace literárního prostoru u Rakúse, respektive srovnání dvou odlišných prostorových modelů, divergentního prostoru v próze Gendúrovci (nebo *Jasanica, Pieseň o studničnej vode*) a konvergentního v debutu *Žobráci* (ale i v prózách *Nôtik, Matka Dorota*).

1. Ke kompozičně-topologickým souvislostem novely

Prostor v Rakúsově debutu *Žobráci* poskytuje bohatě vrstvené sémantické roviny. Zatímco horizontálně rozčleněný vnější prostor novely vypovídá o uzavřenosti nebo otevřenosti společnosti, jež prostor obývá, tak vertikála prostoru tlumočí na pozadí symbolu domu stav duše lyrického subjektu. Postava Leba/Jána Bludoviče je spojujícím článkem mezi oběma prostory a časovou dimenzí, podobně jako římský bůh počátku a vstupu *Janus*. Zobrazení

⁵¹ Všeticka, František: *Umelecká skutočnosť Rakúsovej prózy*. In: *Kompoziciána*, Bratislava: Slovenský spisovateľ 1986, s. 135-140.

římského boha Januse se dvěma tvářemi, který ovládá vnější i vnitřní prostor a dívá se zároveň do minulosti i budoucnosti, je symbolickým klíčem k Lebově postavě.

Dalším nezanedbatelným klíčem může být i důkladná analýza incipitu, protože odkazuje nejen k rovině tematické, ale určuje i časoprostorové souvislosti textu a pozici vypravěče v něm. Nasycenost úvodní věty je obdivuhodná, uvědomíme-li si, že máme před sebou z formálního hlediska jednoduchou větu rozvitou pouze prostorovou (respektive časoprostorovou) parentezí: „*V tých časoch – za monarchie – sa v kraji potulovalo veľa žobrákov.*“ (Rakús, 1976, s. 7).

V zhuštěném incipitu se ozývá hlas vševědoucího vypravěče v narativně rozlehlém gestu, které je příznačné pro vyprávění pohádkových příběhů. „*Za těch časů*“, „*v době krále*“... tak a podobně je obvykle budována introdukce všech pohádek, dokonce se takovýto incipit stal jejich formální součástí natolik, že indikuje žánrový charakter textu. V Rakúsově novele ovšem není indikátorem pohádkového žánru, ale stává se prostředkem napětí mezi tenzivním a detenzivním rozvíjením a finálním řešením základního konfliktu, a v konečném důsledku s ním i polemizuje. Dramatičnost (tenzivnost) způsobuje právě konkrétnost časoprostorové vsuvky: „*-za monarchie-*“, která vstupuje do kontrastu s tektonikou pohádkových příběhů odehrávajících se v neurčitém čase i prostoru: „*v tých časoch...*“.

Jednou z Rakúsových předností, kterou mimochodem bohatě využívá, je schopnost maximálně využít mnohovrstevnatosti slova. Můžeme si to opět ověřit i v incipitu novely. Veškerou problémovost v ní soustředil do jediného slovesného vyjádření: „*potulovalo sa*“. Narativní forma (préteritum, objektivní er-forma: „*potulovali sa*“) upozorňuje sice čtenáře na přítomnost vypravěče, ale jeho deagentní podoba („*potulovalo sa*“) vytváří pnutí mezi jeho vševědoucností a osobní zainteresovaností. Dokazuje to i množství epitet v introdukci: „*vľúdni obyvatelia, nežnými hláskami...*“ (Rakús, 1976, s. 7).

Sloveso samotné má spoustu synonymních možností⁵², pro interpretaci tohoto textu je nejdůležitější variantou „blúdit“ nebo hovorovější „bludárit“. Volbou konkrétního slovesa autor otevírá další sémantickou rovinu, která bude ještě později předmětem detailnější analýzy. V okamžiku, kdy se výrazová složka začne přibližovat k sémantické, můžeme mluvit o ikonickém zobrazování okolního světa. Z tohoto pohledu je podstatná provázanost slovesa s pojmenováním stěžejních postav v textu, bratrů Bludovičových. V odkrývání složitého sémantického řetězce bychom mohli pokračovat ještě dál: dvě významové varianty slova *bludár* odkazují ke dvěma paralelně se rozvíjejícím narativním celkům. Pomocí výrazové složky můžeme tedy odkrýt bohatě strukturovanou tektoniku prózy, která vstupuje do komunikačního vztahu s žánrem kouzelné pohádky. Narozdíl od ní ale na sémanticky exponovaných místech v dané novele (tak jako u pohádky: ^{SINDE NE?} introdukce a finále) převládá problémovost. Kouzelná pohádka je budována zejména na tematickém rozvíjení i ukončení konfliktu⁵³ (Sabolová, 1999). Pouze incipit má tematické signály (vymezení postav: žebráci), které jsou v syntaktických vazbách narušovány a stávají se součástí problémového. Samotné substantivum „žobráci“ je tematické, ale ve spojení s adverbium „vel’a“ nastává pnutí, a to je už oblast problémového. Z tohoto důvodu můžeme tvrdit, že i v introdukci se ohlašuje více problémového oproti tematickému.

Záměrně rozsáhlejší a detailnější úvod má být svědectvím o tom, že čtenář má před sebou hutný incipit, na jehož základě může vytvářet hypotézy o tematických a problémových vrstvách textu. Problémová složka novely *Žobráci* se uzavírá ve finále. Na jeho základě můžeme odhalit vztah mezi novelou a kouzelnou pohádkou.

Finále novely, tedy její poslední odstavec, začíná větou, v níž kulminuje časová neurčitost: „*V jedno ráno mu (Lebovi, pozn. J.P.) ktosi vybil prakom oko.*“ (Rakús, 1976, s. 89). Během celého rozvíjení syžetu kontrastuje

⁵² SLEX 99 uvádí v hesle: túlat' sa: „1. chodiť bez cieľa, potulovať sa, ponevierať sa, potĺkať sa, blúdiť, hovor. bludárit': celé dopoludnie sa túlat', potulovať po meste; potulovať sa, potĺkať sa po dome; blúdi, bludári po hore, ...“

⁵³ Sabolová, Oľga: Kompozičné iniciály a kódy v čarodejných rozprávkach. In: Kompozičné a sémantické súvzťažnosti umeleckej prózy. Prešov: Vydavateľstvo – Náuka 1999, s. 47-58.

neurčitost s prostorovou i časovou konkrétností. Ve finále probíhá na úrovni kontrastu mezi osobním zájmenem „ja“, respektive „mu“ a neurčitými zájmeny „ktosi a kohosi“, jež zastupují všeobecný a blíže neurčený celek, který může čtenář jen vytušit: „*Videli to viacerí: ako ten kamienok letí a vráza žobrákovi do oka, ako žobrák schádza a spieva svoju nemú pieseň.*“ (Rakús, 1976, s. 89). Autor tu dokonce užil zájmena s vyšší mírou neurčitosti (za nižší stupeň neurčitosti bychom mohli považovat např.: zájmeno „niekto“), která ještě prohlubuje problémovou vrstvu mezi Lebem a okolním světem. Celková neurčitost a nedořečenost příběhu kontrastuje s jednoznačností a konkrétností pohádkového žánru.

Finále ústí do explicitu v podobě rozsáhlejší textové jednotky, v níž se završuje i Lebova pout: „*A tá kvílivá pieseň prinútila kohosi sa spýtať: „Prečo si mu vybil oko?“ „Mieril som na holuba,“ odpovedal on.*“ (Rakús, 1976, s. 89). Můžeme si být téměř jisti, že explicit bude nejen sémantickým vyústěním příběhu, ale i odkrytím jeho vnitřního smyslu. Zatímco pohádkový žánr ve finále tematicky spěje k didaktickému modelu (Sabolová, 1999), v němž je – lapidárně řečeno – potrestáno zlo a odměněno dobro, tedy ozřejmuje se v něm vnitřní smysl veškerého vývoje a konání postav, tak Rakús ve své novele tento smysl popírá. Tragické a banální propojuje s nahodilostí, která osudově zasahuje do jejich života. To je i poslání, které autor vložil do explicitu. Stěžejní postava novely – Leb – je během celé své pouti za bratrem odkázána na náhodu, která by mu prozradila, kde má hledat bratra. Zároveň od počátku o jeho životní cestě rozhoduje někdo jiný. Osud mu ale není nakloněn, a Leb přichází pozdě, do domu už mrtvého bratra. Navzdory tomu, že autor anticipuje Alfonzovu smrt hned v úvodní kapitole: „*No prišiel čas, keď chlapi v obláčikoch dymu zbadali, že holičovi vyšľahla z úst krv, ktorá dopadla na zem vo veľkom tichu.*“ (Rakús, 1976, s. 8), a jeho smrt je tedy tematickým, logickým a kompozičním završením příběhu, smrt sama ještě neozřejmuje smysl Lebovy cesty. Čtenář sice smrt očekává a vnímá ji jako osudovou nevyhnutnost, ale v pozadí zůstává skrytý problémový prvek. Alfonz umírá, aniž by poznal svoji totožnost, tu mu mohl zprostředkovat jen bratr Leb, který

je klíčem k prostoru jako celku i k jeho dílčím částem. Finále s explicitem v novele Žobráci má narozdíl od pohádkového žánru až do posledního okamžiku dynamický, tenzivní charakter, který je příznačný pro oblast problémového.

Vědomě obsírnější úvod naznačuje některé z interpretačních možností Rakúsovy prvotiny. K odhalení signalizovaných problémových oblastí v textu napomáhá zejména analýza kompozice spolu s časoprostorovým poznáním souvislostí. V incipitu se také ohlašuje nezanedbatelná vazba mezi výrazovou a významovou složkou Rakúsovy tvorby, která naznačuje mnohé z jeho autorské poetiky.

1.1. Vnější prostor jako obraz světa

Syžetový rytmus Rakúsovy novely Žobráci se opírá o složitě strukturovanou výstavbu textu, která vychází z binárně-opoziční kompozice. Autor jí podřídil i řazení všech osmi architektonických jednotek, tedy kapitol. Až s úzkostlivou pravidelností střídá a rozvíjí Lebův i Alfonzův příběh v sudých a lichých kapitolách, bez výraznějšího vzájemného průniku. Obě linie se setkávají jen výjimečně. Kromě jednoho ne zcela zřetelného, ale spíš náhodného setkání obou bratrů, dochází k prolnutí jejich příběhů až v kulminujících bodech prózy: zrození a smrt Alfonze. V druhé kapitole se narodí bratr Alfonz a zároveň v ní počíná i Lebova cesta, čtvrtá a šestá kapitola je už věnována tematickému rozvíjení konfliktu, Lebově cestě za ztraceným bratrem (za ztracenou identitou). Podobný smysl má i Alfonzova cesta, která je předčasně završena ve vesnici Biela Studňa. Také on chce nalézt domov a stát se součástí života ve vesnici. Skrze dar vypravěčství se podaří Alfonzovi na nějakou dobu obývat dům, v kterém ve třetí a páté kapitole vypráví iluzorní, neskutečné příběhy z dalekých krajů; získává tak status cizince. Právě do sedmé kapitoly vložil autor Alfonzovu smrt, vzniká tak napětí mezi druhou a sedmou jednotkou textu. Všetička by je zřejmě ve své teorii označil jako

„fokální kapitoly⁵⁴“, jejichž „epicentrem“ by se stalo zrození a smrt Alfonze, protože to je zároveň počátek i konec Lebovy cesty, stěžejního tématu novely. Liché kapitoly, jež se vztahují k Alfonzovi, mají otevřený charakter⁵⁵, který opět kontrastuje s uzavřeností sudých kapitol. Autor buduje binárně-opoziční charakter textu ve všech jeho vrstvách. Už Ján Zambor upozornil v recenzi⁵⁶ na „*netradičné sujetové ustrojenie. Binárnej organizácii postáv zodpovedá na rovine kompozície dvojpásmovosť.*“ (Zambor, 1977, s. 84). Zbývající úvodní a závěrečná kapitola tvoří anticipační rámec k celému příběhu. Mezi tyto dvě jednotky je vložena Lebova cesta za bratrem. Spojovacím článkem je graficky vyčleněný nápis na tabulce ze štítu domu:

„BLUDOVIČ ALFONZ
HOLIČ OBCE“

(Rakús, 1976, s. 8, 89).

Jeho umístěním v první kapitole autor jednak legitimizuje Lebovu cestu za bratrem, jinými slovy nápis je důležitým dokladem Alfonzovy existence, a v druhé rovině tak rovněž anticipuje i vyřešení konfliktu na úrovni tematické složky díla.

Makrokosmos příběhu podléhá dvěma motivačně diferencujícím principům: uzavřenému a otevřenému, ke kterým se váže bohatě strukturovaný vnitřní i vnější prostor. Ján Bludovič coby stěžejní postava novely žije jen vnitřním prostorem, který vstupuje do dramatického vztahu s prostorem vnějším, s tzv. heterotopiemi⁵⁷ (Foucault). Foucault rovněž říká: „*žijeme uvnitř souboru*

⁵⁴ „Fokálne kapitoly mávajú obvykle tie diela, ktoré sú vystavené na geometrickom pôdoryse, utvárajúcom sa okolo ohniskových bodov... Obe takto vytvárajú epicentrá obidvoch častí knihy.“ (Všetička, 1986, s. 34).

⁵⁵ Za otevřené kapitoly považuje Všetička ty architektonické jednotky, v nichž „*dej, který je v nich rozohratý, nie je dovršený, celá akcia zjavne a plynule presahuje do nasledujúcej kapitoly.*“ (Všetička, 1986, s. 35).

⁵⁶ Zambor, Ján: Stanislav Rakús: Žobráci. In: Romboid, 1977, č. 3, s. 83-85.

⁵⁷ Tzv. heterotopie vymezil Michel Foucault v opozici k utopiím: „...*tato místa jsou zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví, budu je nazývat, jako určitý protiklad vůči utopiím, heterotopie.*“ (Foucault, 1996, s. 76). Foucault, Michel: O jiných prostorech. In: Myšlení vnějšku. Praha 1996, s. 71-86.

vztahů, jež definují umístění,...“ (1996, s. 75). Soubor těchto vzájemných vztahů a jejich inklinování k otevřenosti či uzavřenosti můžeme rekonstruovat na pozadí změn uvnitř znakového systému: přejmenování postav a přijetí převleku indikuje podřízenost sociální skupiny, obývání domu a stylizace do mocenského postavení zase určuje nadřazenost v rámci systému. Rozhodování členů uzavřené i otevřené society, jež zabydlují jednotlivé heterotopie, je motivováno všeobecně přijatou normou. Vytvořený systém tak osudově zasahuje do života hlavního hrdiny, který v konečném důsledku nepatří k žádné z nich, protože jednotlivými vnějšími prostory jen prochází. Jeho pout' můžeme vymežit chronologicky v rámci vývoje syžetu:

tzv. pátým principem heterotopií, které „*vždy předpokládají systém otevření a uzavření*,...“ (Foucault, 1996, s. 83)

tzv. heterotopií úchylny (Foucault, 1996, s.78-79)

tzv. heterotopií, jejíž „rolí je vytvářet prostor iluze nebo ...kompenzace“ (Foucault, 1996, s. 84).

První dvě heterotopie mají při konkrétní realizaci v textu charakter uzavřeného systému, který lze prolomit jen za cenu ztráty osobní totožnosti. V okamžiku, kdy se žebrák (konkrétně Cyprián Bludovič a jeho rodina) rozhodne opustit svobodné tulácké cesty, střetává se s uzavřenou společností, která je ochotna přijmout celou rodinu pouze za cenu naprostého odosobnění a přizpůsobení. Vstupem do prostoru „Divadla divov“ ztrácí rod Bludovičů především osobní svobodu. Podle Foucaultovy „teorie o vnějším prostoru“, můžeme přiřadit Beideho „Divadlo divov“ k pátému principu heterotopie. Foucault uvádí: „*Bud'to je tu vstup vynucený, jako v případě vstupu do kasáren nebo věznic, nebo se jednotlivec musí podříditi rituálům a podstoupiti očištění. Abychom se dostali dovnitř, musíme mít určitou propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta.*“ (Foucault, 1996, s. 83). Bludovičovou „propustkou“ do Beideho uzavřené společnosti je přejmenování jeho dětí a přijetí převleku. Ve vývoji syžetu nastává první dynamický zvrát: postavy uvedené v druhé kapitole do děje ještě v téže kapitole umírají. Sama smrt nemá přirozený ráz, ale vytváří tragický protiklad k narození nejmladšího bratra Alfonze. Smrt je

anticipována ještě před jejich vstupem do Beideho společnosti: „*Budeme povrazolezci!*“ *zakričal radostne a matka Rozália pozrela k slnku, no vzápätí hlavu sklonila. Preskočila ju smrčka.*“ (Rakús, 1976, s. 11). Smrt se ohlašuje nejprve jako anticipace budoucího, poté jako tragická skutečnost a jako vzpomínka na tíživou minulost prochází už celým Lebovým životem, vstupuje do jeho snění o minulosti i budoucnosti zároveň a naplňuje tak jeho přítomnost.

Změna vlastního jména – jako jeden z typických projevů násilné adaptace – je výchozím krokem uniformizačního tlaku na rodinu Cypriána Bludoviče, který se rozhodl skoncovat s žebračtvím. Jeho děti přijímají nejen jméno, postrádající jakoukoli rodovou vazbu: „*Arnold Beide prijal Bludovičovcov vľúdne a rozdelil im úlohy: Cyprián bude prechádzať po lane s deťmi Annou, ktorá sa bude odteraz volať Ulda a Veronou, ktorá dostala meno Belerína.*“ (Rakús, 1976, s. 12), ale skrze něj zaujímají určitou roli v hierarchii společenství. Ta je dána buď výlučností, nebo naopak všedností jejich zevnějšku: „*Pri rozdeľovaní stál ticho v kúte Ján s malými, bojazlivými očami. Bol taký neforemný a pokrivený, taký zaujímavý ušatý nosatý, že Arnold Beide dlho naňho hľadel bez slova, onemel nad toľkou ošklivosťou. "Budeš sa volať Leb," vyriekol napokon, ale iba po dvoch týždňoch mu pridelil úlohu v hrôzostrašnom čísle Krvavý fantóm Georgín a kráska.*“ (Rakús, 1976, s. 13). Přejmenováním ztrácí jeho rodové jméno „Ján“ křesťanský (můžeme číst ve smyslu obecně etický, humánní) rozměr, tak jako jména jeho ostatních sourozenců: Anny a Verony⁵⁸. Etymologický význam jména Ján má původ v římské mytologii: *Janus* byl bohem každého začátku a vstupu, otvíral i uzavíral prostor. Bývá zobrazován se dvěma (výjimečně se čtyřmi) tvářemi,

⁵⁸ „*Anna (mj. jméno matky P. Marie)... Je to hebrejské Channá(h), "milost, milostná" (...patří jasně ke slovesu chánán "sklonil se, byl milostiv").*“ (Kopečný, 1991, s. 46-47). Důležitý je odkaz na novozákonní text. Ze stejného textu pochází i nejrozšířenější výklad jména Veronika, který je sice označován Františkem Kopečným za mylný, ale tato okolnost není považována – vzhledem k záměru textu – za rušivou. „*Falešný je výklad z nemožného spojení véra ikón, tj. "pravý obraz" ... Naráží se zde na legendu o roušce, kterou podala neznámá žena zkrvácenému Kristu na otření tváře a která věrně zachytila jeho obraz.*“ (Kopečný, 1991, s. 203).

kteřé jsou protikladně charakterizovány⁵⁹. Právě tak rodové jméno „Ján“ vypovídá o jeho vnitřních hodnotách. Doslova odvrácenou tváří jeho osobnosti je potom přidělené jméno „Leb“, které nemá žádnou hlubší vazbu k rodině, k níž patřil, kopíruje pouze jeho zevnějšek: „...*dali mi meno Leb, povedali, že sa lepšie hodí k môjmu výzoru, tak som teda Leb!*“ (Rakús, 1976, s. 32). Je to první z Rakúsových *nomen omen* (slovo „leb“ je zastaralý výraz pro označení lebky), které naplňují další sémantické role.

Zároveň přiřčením nové pozice se stává jejich vyzývavá odlišnost nepříznakovou, poněvadž přijutím převleku je završeno ztotožnění jedince s konvencemi uzavřeného systému: „...*namiesto žobráckych hábov svietili na jeho rodine pestrofarebné kacabajky.*“ (Rakús, 1976, s. 13). Dříve svobodná rodina Cypriána Bludoviče splynula s Beideho společností „Divadlo divov“. Po smrti matky Rozálie a později i Cypriána s Uldou a Belerínou, po zániku „Divadla divov“, je Leb z divadla vyhnán. Od té doby putuje Leb světem, aby našel svého ztraceného bratra. To ho také vyděluje od ostatních žebráků, protože jako jediný zná cíl své cesty a uchovává si tak skrze něj svoji svobodu.

Symbol lebky ho ovšem pronásleduje i po naplnění Beideho pomsty, jejímž vyvrcholením je Lebovo vyhoštění z „Divadla divov“. Leb je na základě svého zevnějšku vybrán mezi žebráky do Palejkova domu. Je mu přidělena další role. Proměnlivostí Lebových rolí a převleků (Krvavý fantóm Georgín a role hypnotizéra Ardínyho Rudolfa) prosvítá jedna důležitá konstanta: „role“ bratra. Ta má pochopitelně přirozený základ a postrádá tak všechny rysy nedobrovolného přijetí. Podstatné je, že se naplňuje mimo uzavřený prostor společenství (Lebovo snění na střeše domu). Znaková povaha jeho jména, budovaná v základní opozici Ján-Leb, podporuje rozčlenění vnějšího prostoru. Zatímco vlastní jméno Ján odkazuje k jeho vnitřní hodnotě, k lidskému rozměru, k člověku, který má rodinu i svoji minulost a vztahuje se k otevřenému prostoru, tak přezdívka Leb z něj vytváří monstrum bez

⁵⁹ „Janus je predsa boh každého začiatku, každého rozbehu, každého vstupu. Má dve tváre: zároveň hľadí dopredu i dozadu a vidí pri vstupe, čo je vonku i vnútri, a vo svoj sviatok, prvý deň v roku, má pred očami minulosť i budúcnosť. Ako strážca dverí pozoruje vstupujúcich i odchádzajúcich, dvere otvára i zatvára, v ruke drží kľúč...“ (Trencsényi-Waldapfel, 1976, s. 278). Z latinského ianua můžeme explicitně odvodit jeho funkci v textu: dveře, brána, vchod. Přeneseně: ten, kdo otvírá prostor.

minulosti i budoucnosti. Jako Jána ho oslovuje především matka, jméno je součástí intimního prostoru. Leb si to připamatovává ve snění na střeše domu, na cestě za tmy nebo je tak oslovován na prahu domu Františkem Kampou: „...a celkom na záver, pri odchode ho náhle oslovil menom Ján.“ (Rakús, 1976, s. 59). Všechna tato místa jsou součástí vnitřního prostoru.

Skupina žebráků soustředěná v domě okolo degradovaného žebráka Palejky je opět z rodu lidí z úplného okraje společnosti. Do postavení uzavřené společnosti se dostala až postupem času, když ztratila základní rysy svobody a volnosti. K její charakteristice přispívá i volba prostoru a vzájemné vztahy mezi postavami. Prostorem domu vládne strach, motiv očí přerůstá do atmosféry nedůvěry a špehování. Palejka neustále podezírá ostatní žebráky a sleduje je na tržišti i v domě, zda ho neokrádají. Přitom on sám je sledován ještě Františkem Kampou. Ve Foucaultově klasifikaci jí odpovídá heterotopie úchyvky: „tam se umísťujú jednotlivci, jejichž chování je odchylené vzhľadom k požadovaným prostriedkum či normám.“ (Foucault, 1996, s. 78). Žebrák Palejka kolem sebe záměrně soustředil lidi z okraje společnosti, aby měl nad kým uplatňovat svoji moc. Jeho výběr odlišných jedinců splňuje tak podmínku pro vytvoření dané heterotopie, v rámci ní potom přijímají postavy konkrétní roli.

Mezi podstatné atributy uzavřeného společenství patří: obývání domu, stylizace do mocensky určené sociální role (včetně neodmyslitelné volby převleku) a uplatňování moci nad druhými. Degradovaný žebrák Palejka natolik touží být někým zcela jiným, že si zakoupí převlek (nezbytný prostředek ztotožnění), který by mu umožnil proniknout do společnosti, kde vládne jiný – podle Palejky – normální, lidský řád. Ovšem neznalost konvencí společnosti a neztotožnění se s rolí boháče jsou příčinou jeho neúspěchu: „Palejka však necíti, že by mohol v nových šatách niekoho odpudzovať, naopak, v tomto hostinci pre lepších ľudí sa cíti ako skutočný pán.“ (Rakús, 1976, s. 34). Uplatňování moci skrývá za vyvolenost, za humánní poselství, na základě kterého rozhoduje o obyvatelích domu. Explicitně je pojmenována

sféra moci jen v náhodném odhalení: „*Tak čo, braček, našli ste už kupca na Leba?*“ (Rakús, 1976, s. 39).

Také v poslední Lebově epizodě, v níž hlavní postava obývá odlišný prostor, se kryje architektonická jednotka s vymezením konkrétního vnějšího prostoru, kterému odpovídá jeden z typů Foucaultových heterotopií. Prostor, v němž se pohybuje skupina žebráka Gbúrda, je mnohem členitější, tvoří ho tábor, jednotlivé cesty, dvory i les. Pomocí nich prorůstá do zalidněné krajiny. Jejich vzájemná blízkost posiluje v žebrácích iluzi svobody. Podle Foucaultovy typologie můžeme zahrnout tento prostor mezi poslední heterotopie (iluze nebo kompenzace), jejichž rolí „*je vytvářet prostor, který je jiný, jiný skutečný prostor, tak dokonalý, ...tak náležitě uspořádaný, jako je ten náš zaneřádný, špatně vybudovaný a neuspořádaný. Tento typ by nebyl heterotopií iluze, ale kompenzace...*“ (Foucault, 1996, s. 84). Autor pouze v tomto jediném případě staví okraj společnosti jako plnohodnotnou alternativu k životu v centru (domy, dvory). Z tohoto důvodu je třeba zařadit prostor obývaný Gbúrdovou skupinou k heterotopii kompenzace, i když se úzce váže na simulaci svobody: „*Nie sme žobráci,*“ *hovorieval hrdo Gbúrd nad praskajúcim ohňom, „sme ľudia, ktorým sa zhnusilo hľivieť pod strechou“...*“ (Rakús, 1976, s. 55). Zdánlivost svobody je tenzivním momentem v textu, naplňovaným skrze motiv očí a smrti. Ta je anticipována (a poté gradována) vypravěčským hlasem: „*Nikdy vopred nevedeli, ako ich prijmu obyvatelia, čo na nich čiha v cudzej obci.*“ (Rakús, 1976, s. 65). I tento prostor je ovládan špehováním, i když jednostranným. Žebráci spolu s Leopoldem Gbúrdem sledují Popelského (splývá ve vyprávění s Lepenským), který vyhledává soukromí v koutech a za stromy: „*A žobráci, ktorí si v letnej páľave povedali, že by nezaškodilo trochu si popozerať Lepenského...*“ (Rakús, 1976, s. 56).

Horizontální prostor je v novele široce koncipován. Hlavní postava putuje neurčitým krajem⁶⁰ a hledá svého bratra. S vývojem děje dochází ale k náhlému zúžení prostoru, Leb se ocitá na konci své pouti. Cílovým místem je dům bratra Alfonze, který odpovídá čisté formě heterotopie iluze. Rys těchto

⁶⁰ „*/Leb/ prebrázdil krajinu od východu slnka po západ a od juhu po sever...*“ (Rakús, 1976, s. 61).

heterotopií „spočívá v tom, že mají určitou funkci ve vztahu ke zbývajícimu prostoru. (...) Jejich rolí je vytvářet prostor iluze...” (Foucault, 1996, s. 84). Iluzornost Alfonzovy svobody je rozvíjena na tematické (žebrák-holič) i problémové (žebrák-vypravěč) ose prózy. Dramatičnost celého prostoru plyne z porušování jeho intimity, z napětí mezi obcí a Alfonzovým domem, které je neustále stupňováno. V okamžiku, kdy ho vesničané přijímají mezi sebe a na důkaz důvěrnosti mu darují tabulku s nápisem: Bludovič Alfonz holič obce, Alfonz už umírá. Vnitřní tenzivnost probíhá i mezi symbolem domu jako místem holičovy smrti a domem, který se měl stát jeho domovem.

1.2. Vnitřní prostor jako obraz duše

Zatímco horizontála představuje v novele fyzickou pouť světem, vertikála tlumočí stav duše lyrického subjektu. V našem případě se nedotýká celého symbolu domu, ale jen jeho prahu a výšek, tedy střechy, která je dominantou intimizace vnitřního prostoru.

Mezi nejpodstatnější v Bachelardově teorii patří právě symbol domu, protože „dom je pre fenomenologické štúdium hodnôt dôvernosti vútorného priestoru výsadnou skutočnosťou...” (Bachelard, 1990, 38). Bachelard dále pokračuje: „Dom je jadrom obrazov, aké poskytujú človeku dôvody alebo ilúzie stability.“ (Bachelard, 1990, s. 57). Bachelardovu typologii je třeba modifikovat. Důsledná binární kompozice textu prostupuje i symbolickou vrstvou: symbol domu má svoji opozici v motivu cesty. Jejich vzájemný vztah je kontrastně rozvíjen, jak v horizontální (předchozí část o heterotopiích) tak vertikální rovině. Vertikála postihuje charakter obou symbolů ve vztahu k Lebově snění. Postava Leba je rovněž spojujícím článkem mezi oběma prostory a časovou dimenzí, podobně jako římský bůh počátku a vstupu *Janus*.

Rakúsovy postavy z okraje společnosti vesměs hledají šťastný, intimní prostor, tedy domov, který by se mohl stát synonymem jejich osobní svobody. K symbolu domu se ale v Žobrácích váže negativní popis, který vyplývá z jeho vazby na uzavřený systém charakterizovaný násilím, narozdíl od Bachelardova pojetí domu, který ho popisuje „...ako priestor, ktorý má

zhustovať a ochraňovať dôvernosť.“ (Bachelard, 1990, s. 97). Bachelard dále pokračuje: „*A takto sa otvára, mimo akejkolvek racionality, pole snovosti.*“ (tamtéž). Teprve vertikální rozměr domu rozevívá prostor blízký Bachelardovu vnímání, protože intimizovaný obraz domu jako domova v celém textu citelně chybí. Z tohoto důvodu Leb v Palejkově domě sní mimo jeho prostor: „*Leb na streche vyberal škridlu... Pri tejto práci bludovičovské hroby prestávajú mlčať, otvárajú sa, Lebovi pokrvní sa vracajú do života.*“ (Rakús, 1976, s. 37). Vertikála prostoru snění se soustřeďuje ke střeše, tedy nejvyššímu místu, kde se probouzejí iluze. Střecha by tak vytvářela v daném pohledu hodnotovou opozici (svoboda-omezení) k domu. Vzájemnou korelaci mezi vnějším a vnitřním prostorem autor ještě jednou zdůrazňuje v uzavření Lebova snění: „*Vidina sa stráca, je hodinu pred polnocou, bludovičovské hroby sa zatvárajú. Leb schádza zo strechy.*“ (Rakús, 1976, s. 38). Stejnou funkci má i střecha Alfonzova domu: „*Vyššie mesiaca vychádzal Alfonz Bludovič na pôjd, pomedzi škáry strechy hľadel večerami na tichú krajinu. (...) Nikto po nej (po hradskej, pozn. J. P.) k Alfonzovi neprichádzal.*“ (Rakús, 1976, s. 82).

V dalším prostranství (tábor Leopolda Gbúrda a cesty) není intimita snění realizována skrze vertikálu, ale postavy si hledají vlastní důvěrný prostor v horizontálním rozčlenění, např. kouty (Július Stena Popelský⁶¹) nebo čekají na tmu, Lebovo snění v noci. S tou ovšem přicházejí pochybnosti, koncentrované do Lebovy modlitby k bratrovi: „*Neodháňaj ma od svojich dverí, brat Alfonz... Neodháňaj ma od svojho prahu...*“ (Rakús, 1976, s. 63). Také kouty jsou podle Bachelarda předobrazem domu, respektive v našem případě intimního prostoru, protože symbol domu tento rozměr nemá: „*...každý kút v dome, každý kútik v izbe, každý obmedzený priestor, do ktorého sa radi utúlime, schúlime do seba, je pre obrazotvornosť samotou, čiže zárodkom izby, zárodkom domu.*“ (Bachelard, 1990, s. 211).

Avšak Alfonzův dům jako jediný prostor v novele v sobě absorboval oba protichůdné motivy, život i smrt. Je místem, kde se sní o jiném životě a

⁶¹ „*Július Stena Popelský žil oddelene od ostatných za kdejakým stromom alebo kríkom. ...Niekedy zostal za stromom aj celé dopoludnie.*“ (Rakús, 1976, s. 56).

zároveň tak život (alespoň zpočátku) i dává, ale právě tak holičův dům asociuje hrobku a stává se tak symbolem smrti: „...*napravo i naľavo zatvorené dvere a niet toho, kto prvý siahne na kľučku. Radšej vylomiť pánty vlastným telom, v divokej bitke preletieť na čerstvý vzduch, snehu sa napit', hrýzt', kopat', ako bezmocne čakať, čo sa stane...*“ (Rakús, 1976, s. 79).

Na tematické úrovni prózy je Alfonzův život rozvíjen směrem do minulosti, kdy procházel světem jako žebrák nebo holič. Samotné téma je problematizováno až v konfrontaci s jeho vyprávěním, které se ukáže jako fiktivní. Ta část Alfonzova života, jež se dotýká minulého, může být charakterizována prvním rozměrem jeho příjmení: Etymologii slova „Bludovič“ bychom mohli odvozovat od „*bludára*⁶²“, tedy „*tuláka – bludára bez domova*“ a vztahovat ji především k Lebovi, který až do konce své pouti zůstal skutečným tulákem. Kromě něj uvádí slovníkové heslo i druhou sémantickou rovinu slova, tehdy mluví o kacíři, o někom, „*kto učí bludy*“. Tím autor určuje Alfonzovu realitu po příchodu do vesnice, v níž se žíví jako vypravěč neuvěřitelných příběhů. Dokonce je explicitně nazván „*bludárom*“: „*Nuž poznáme to lepšie ako on, bludár!*“ (Rakús, 1976, s. 81). Tragický konflikt vychází z napětí mezi rolí, kterou postava zastává (role žebráka) a rolí, kterou mu chce vnutit uzavřený systém (role lidového vypravěče). Postava Alfonze Bludoviče je stejnou obětí manipulace ze strany uzavřené society vesničanů jako jeho bratr. Také jeho identita je neúplná, chybí podstatná část jeho minulosti, kterou pro něj opatruje ve svých sněních bratr Ján. A tak i on prožívá krizi, poprvé jako žebrák: „*Keď si Alfonz Bludovič prvý raz jasnejšie uvedomil svoje jestvovanie, zistil, že je žobrák. S údivom pozoroval, ako žobre v úzkej uličke...*“ (Rakús, 1976, s. 16), později už jako žebrák-vypravěč ve společnosti, která mu vymezila neměnné místo ve své hierarchii.

Integrujícím prvkem novely je bezesporu postava Leba. Jako jediný prochází všemi modelovými prostory vnějšku (Foucault, 1996) a napříč nimi i vnitřním prostorem snění. Skrze ně putuje za svojí druhou polovičkou, aby

⁶² Krátky slovník slovenského jazyka (SLEX 99) uvádí v hesle: „*bludár -a m., 1. tulák: bludár bez domova, 2. kto učí bludy; cirk. kacír.*“

naplnil bratrovu i svoji identitu. (Tím by se uzavřely i dvě odlišné sémantické vrstvy slova „bludár“ v jednu.) Už v jeho noční modlitbě zazněla prosba, kterou by měl Alfonz vyplnit: „*Prijmi ma, brat Alfonz, do svojho príbytku a moju ošklivosť si nevšímaj. ...Neodháňaj ma od svojho prahu...*“ (Rakús, 1976, s. 63). Důraz na překročení prahu a otevření dveří v úplném závěru novely není náhodný: „*Zaklope na dvere a vstúpi dnu.*“ (Rakús, 1976, s. 89). Otevírá se mu prostor, v kterém očekával potvrzení smyslu svého života, prostor, který se měl stát jeho domovem. Potvrzení této hypotézy bychom našli v Genepově knize věnované přechodovým rituálům. Právě topos prahu je důležitým pomezím prostorem, jehož překročením se dostává člověk do jiného světa: „*Překročit práh tedy znamená pripojit se k nějakému novému světu.*“ (Genep, 1997, s. 27). Poté by měl následovat rituál přijetí (Genep, 1997). Namísto katarze se ale syžetová linie příběhu začne výrazně zužovat do tragického finále na střeše bratrova domu, kde je Leb nejprve sledován (tak jako v uzavřeném systému) a posléze i zraněn. Přichází tak o poslední kousek intimního prostoru. Tím se potvrzuje v úvodu vyřčená hypotéza o provázanosti katarzního momentu postavy s divergentním charakterem prostoru.

Čas aktuálního pásma novely je vymezen délkou Lebovy cesty za bratrem. Její obecná neurčitost a zahalenost je narušena jen ve dvou ale zásadních okamžicích, jež rámcují Lebovu pouť. Z výstavby a řazení jednotlivých architektonických jednotek novely můžeme předpokládat jejich zakomponování opět do tzv. fokálních kapitol. V druhé se čtenář dovídá, kdy zaniklo „Divadlo divov“: „*Písal sa rok 1872.*“ (Rakús, 1976, s. 15). Konkrétní datum vymezuje epicentrum kapitoly: v létě toho roku se narodil Alfonz. V sedmé kapitole se završuje jeho životní oblouk: „*na sklonku 28. januára 1911.*“ (Rakús, 1976, s. 82). Cyklus ročních období sjednocuje kompozici, ovlivňuje i život postav a pozadí jejich konání. Do času určovaného rytmem ročních období vstupuje Lebův osobní, lidský čas, v kterém počítá roky bratrova hledání.

Zobrazení římského boha Januse se dvěma tvářemi, který ovládá vnější i vnitřní prostor a dívá se zároveň do minulosti i budoucnosti, je symbolickým

klíčem k Lebově postavě. V jeho osobě, respektive v jeho dvou tvářích „Leb-Ján“ se setkává minulost s budoucností. Zatímco Leb je determinován krvavou minulostí, Ján už proniká do budoucnosti, v níž se setkává s bratrem Alfonzem. Autor tak narušuje jeho negativní charakteristiku, vyplývající z přívlastku „jánusovský“, který je synonymem falešnosti, doslova znamená: „byť dvojtvárný, falošný“⁶³. Přesto se stala jeho dvojí tvář v novele zdrojem podezírání a pochybností ze strany uzavřeného systému. Téměř nikdo z ostatních postav neví, kdo skutečně je a zda doopravdy má bratra.

2. Prostor v slově - slovo v prostoru

Jednotlivé komunikační situace se v Žobrácích většinou vážou na konkrétní prostor, který promluvu buď otevírá (symbol cesty), nebo naopak uzavírá (symbol domu). Dokonce můžeme říci, že veškerá komunikace v novele je natolik spjata s jeho charakterem, že indikuje povahu rozmluv. Buď se představuje skrze dichotomii konkrétních promluv, jako monolog či dialog, anebo jako její absence. Nepřítomnost slova pak vystupuje jako Lebovo mlčení. Avšak veškeré podoby slova, včetně jeho nepřítomnosti, jsou významotvorné. Absence slova je tedy v Rakúsových prózách z hlediska sdělnosti rovnocenná samotnému slovu, respektive vytváří jakýsi jeho nulový morfém.

2.1. Dichotomie promluv: monolog a dialog

Bylo již řečeno, že prostor domu je místem, kde dochází k uplatňování moci, tedy k násilnému ztotožnění jedince s uzavřeným systémem, což má za následek ztrátu vlastní identity. Podle Zajace: „Každá homogenizácia, každé zjednocovanie, každé stotálňovanie vedie vždy nevyhnutne k istému násiliu.“ (Zajac, 1996, s. 45). Dále pokračuje: „Tam, kde sa moc chápe totalitne ako násilie, dialóg nikdy nevzniká.“ (Zajac, 1996, s. 47). Dialogická situace vzniká naopak tam, kde mohou vedle sebe existovat jak jevy stejnorodé tak i odlišné

⁶³ Citováno z Krátkého slovníku slovenského jazyka (SLEX 99).

(symbol cesty). Komunikační situace vztahující se k prostoru domu (zejména k domu žebráka Palejky) mají povahu osamocených monologických výpovědí, jež vesměs postrádají adresáta.

Charakteristika se vztahuje především k Palejkovým a Kampovým monologům, protože Leb zastává z hlediska komunikace s ostatními obyvateli domu zcela specifickou roli. V prostoru domu totiž téměř nepromlouvá, o jeho vnitřním životě a reakcích na okolní svět se dovídáme jen skrze komentáře vševědoucího vypravěče: „*Leb vnímal slovo po slove, no ničomu vtedy nerozumel, iba nezvyklé slová sa mu zarezávali do hlavy,...*“ (Rakús, 1976, s. 42). Oba komunikační systémy reagují při setkání s Lebovou mlčenlivostí odlišně. V monologickém systému Beideho „Divadla divov“ i Palejkovy společnosti žebráků působí Lebovo mlčení tenzivním dojmem, směřuje k pnutí, které vyvolává násilí: „*...udrel Leba päšťou. Leb spadol, zaliala ho krv. Potom ho Palejka v divom hneve kopal do tváre, tlkol a do tej bitky dal všetku svoju biedu...*“ (Rakús, 1976, s. 44-45). V dialogicky charakterizované skupině Leopolda Gbúrda přerůstá mlčení v revitalizační, obrodnou vlnu tvořivosti: „*...a keď Leb neodpovedal, sami si o ňom vymýšľali príbehy, ktoré Leba utešovali a povznášali.*“ (Rakús, 1976, s. 63). Symbolicky se jeho elementární lidské hodnoty transformují v šesté kapitole do katarzního účinku: „*...keď odchádza Leb, kto nám vody prinesie z prameňov a studní?*“ (Rakús, 1976, s. 69). V Bachelardově⁶⁴ interpretaci je voda „*přirozený symbol čistoty*“, který dává v „*mnohomluvné psychologii očisty ...přesné významy.*“ (Bachelard, 1997, s. 157). Lebovu čistotu podtrhuje v Žobrácích výběr obraznosti vztahující se k vodě: pramen je přírodním zdrojem a studna zase jakýmsi vnitřním potenciálem hluboko ukrytých hodnot. Lebova mlčenlivost je skutečně problémovým prvkem textu, jenž vstupuje do kontrastního vztahu s Alfonzovým vypravěčstvím. V první řadě tak autor skrze něj vytváří charakteristiku obou bratrů, na niž se v další rovině vážou dvě odlišné vrstvy vyprávění. Zatímco Leb je mlčenlivým tulákem (bludár-tulák), který je

⁶⁴ Bachelard, Gaston: Čistota a očista. Morálka vody. In: Voda a sny. Praha: Mladá fronta 1997, s. 157-175.

determinován svojí krvavou minulostí, tak jeho bratr Alfonz je člověkem bez minulosti, bez příběhu, který se živí právě jejich vyprávěním (bludár-„vypravěč“).

V dalším komentáři vypravěč popisuje Lebovu ošklivou a odlišnou tvář, která vyprovokovala změnu jeho jména Ján na Leb. Od této Lebovy příznačné vlastnosti je třeba oddělit přirozenou odlišnost, která stojí v opozici k tváři, která je zcela stejná. Tato opozice (odlišnost-stejnost) byla vymezena v Rakúsově eseji „Literárne korelácie tváre“: „*Odlišnosť ľudských tvári je až taká bytostná, prirodzená a samozrejmá, že za neštandardný musíme pokladať jej opak – rovnakosť, ba i podobnosť.*“ (Rakús, 1993, s. 32). Tvář v těchto krajních, netypických polohách působí jako determinující prvek komunikačních situací. Především ovlivňuje vztah mezi jedincem (Leb - odlišnost, Cyprián Bedie – motiv dvojnickví) a makrokosmem (např. příslušníci uzavřeného světa). Oba popsané jevy zapřičiňují absenci dialogu v uzavřeném systému a přímo jsou zdrojem násilí. Zcela jiný je jejich charakter v otevřeném systému (cesta), jehož se staly přirozenou součástí.

2.2. Imperativ iluze

Na několika místech v próze je zdůrazňována bytostná potřeba člověka prožívat zázraky nebo alespoň divy či neuvěřitelné podivuhodnosti, které jako by přinášely iluzi jiného světa. A zažívat právě zkušenost odlišného je základním nutkáním, které všechny žene do „Divadla divov“ nebo na tržiště, po kterém jsou roztroušeni žebráci, v druhé syžetové linii zase do domu Alfonze Bludoviče.

Alfonzovy nevšední příběhy se staly pro vesničany průnikem do jiného, tajemného světa. Jeho fiktivní příběhy doslova suplují nesnesitelnou realitu venkovského života. Z Alfonzova pohledu se ale stávají nezbytnou součástí jeho boje o přežití, poskytují mu ochranu. Usvědčení z klamu přichází až tehdy, když se zhmotnělá slova začnou odrážet v zrcadle: „*Aj kominára Kalafusa ste strihali?*“ *spytuje sa Sihla a ako sa spytuje podrobne sa v zrkadle prezerá, krásne to tam vidieť, každé slovo, ktoré vysloví.*“ (Rakús, 1976, s. 47).

Podle Foucaultovy typologie heterotopií patří zrcadlo na pomezí mezi utopie⁶⁵ a heterotopie. Ze všeho nejvíc je virtuálním prostorem (Foucault, 1996), do kterého se vesničané ve svých myslích po dobu vyprávění přesouvají. Pohled do zrcadla opět vrací do reality spojené „s celým prostorem, který je obklopuje, a absolutně neskutečným, neboť aby mohlo být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam.“ (Foucault, 1996, s. 77).

K iluzi odlišné zkušenosti vybízí i neologismus „*passekara*“, kterým František Kampa vzbuzuje nejprve zmatek, nejistotu a v konečné fázi potřebnou lítost: „*Passekara, passekara. A čo to znamená to passekara? pýtajú sa daktorí úbožiačikovia. Passekara, passekara, odpovedám. Netušil som, že ľudia budú mať viac porozumenia pre jediné slovo ako pre reč,...*“ (Rakús, 1976, s. 88). Kampova tautologická argumentace, v níž se pokouší vysvětlit výraz „*passekara*“ jím samým, vede k otázce, zda je to skutečně sémanticky prázdné slovo. Některé Rakúsovy přístupy k neologismům⁶⁶ nasvědčují tomu, že i za nesrozumitelným výrazem „*passekara*“ by se mohl skrývat konkrétní obsah. „*Paseka*“ je synonymem pro zmatek, chaos a křik, expresivním vyjádřením téhož je synonymum „*haravara*“. Podobně prostým připojením „-ra“ může být utvořeno i slovo „*passekara*“. Zcela nesrozumitelné slovo se tak stalo jasně čitelným znakem, vypovídajícím o míře Kampova „utrpení“. Kromě toho se nabízí ještě další interpretace. Právě tímto slovem/zaklínadlem, tak jako Leb svojí ošklivostí, se žebrák Kampa odlišuje od okolní společnosti. Genep by zřejmě nazval tento proces (vedle zmrzačení, které rovněž v této souvislosti cituje) jako běžný postup odlišování: „*Během většiny obřadů, (...), a zejména v pomezním období se užívá zvláštní řeč, která někdy obsahuje celý slovník pro obecnou společnost neznámý...*“ (Genep, 1997, s. 156).

⁶⁵ Foucault uvádí: „*Věřím, že někde mezi těmito utopiemi a těmito naprosto jinými místy, heterotopiemi, může být určitý druh smíšené, provázané zkušenosti, již je zrcadlo.*“ Dále pokračuje: „*Zrcadlo je koneckonců utopie, neboť je to umístění bez místa. V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem zrcadla...*“ (Foucault, 1996, s. 76).

⁶⁶ Například spojením dvou autosémantik: „*popíjať*“ („*píjan*“) a „*kapitán*“ vznikl neologismus „*popitán*“. „*Odbehnem do kajuty. Vreckovky nikde, všade len kefky, papieriky a popitán.*“ „*Popitán?*“ spýtal sa Burčík.“ (Rakús, 1976, s. 21).

2.3. Nulový morfém jako brána komunikace

Nulový morfém vyprávění se v Žobrácích prezentuje druhotně formou jeho absence, o které čtenáře informuje vševědoucí vypravěč a doplňuje tak Lebův hlas. Z hlediska sémantiky plní v textu stejný druh funkce jako monolog nebo dialog: vypovídá o uzavřenosti nebo otevřenosti prostoru a určuje charakter postavy (mlčenlivý Leb – vypravěč Alfonz)... Avšak navíc má tento nulový morfém vyprávění vztahující se k Lebovi i Alfonzovi ještě další specifickou roli: je počátkem oživení, revitalizuje duchovní síly v člověku.

Lebovo mlčení v textu se váže k uzavřenému prostoru domu i cesty a kontrastuje s jeho sněním o ztraceném bratrovi, jež probíhá mimo tyto symboly. Dokladů bychom našli celou řadu např. „*Leb vyšiel von, opravovat' strechu, slovka neprevravel.*“ (Rakús, 1976, s. 34). Až vnitřní prostor snění v něm oživuje utlumenou řeč, která přerůstá v modlitbu: „*Neodháňaj ma od svojich dverí, brat Alfonz, a vypočuj ma, lebo v tvojej prítomnosti mi z úst vychádzajú slová, ktoré som nikdy predtým nevyslovoval, jazyk sa mi, mlčanlivému rozväzuje.*“ (Rakús, 1976, s. 63). V otevřené skupině Leopolda Gbúrda působí Lebova mlčenlivost bezprostředně jako impulz k tvořivému fabulování.

Ambivalentní podobu slova k sobě váže sémantická vrstva Alfonzova příběhu. Vychází rovněž z tzv. nulového morfému komunikace a probouzí ve vesničanech dar vypravěčství: „*Čosi sa stalo, lebo sa rozprúdila debata ako nikdy predtým.*“ (Rakús, 1976, s. 80). Obyvatelé Bielej Studne tak v sobě opět našli schopnost vytvářet příběhy, fabulovat, i když za cenu Alfonzova odmlčení. Na jedné straně byla obnovena původní síla vyprávění, ale na straně druhé byl zase umlčen předcházející impulz.

3. Závěr

Na interpretaci dané novely je patrné, že literární prostor u Rakúse rozhodně nemá jen funkci scénického pozadí. Prostor je autorem vědomě budován jako polemika mezi svobodou a mocí. V závislosti na charakteru

moci, respektive viny je modelována i podoba prostoru. Tam, kde je nositelem zodpovědnosti kolektiv (v našem případě: Divadlo divov, skupina žebráka Palejky a Gbúrda, venkovský kolektiv), nemůže dojít ke katarzi hlavní postavy a prostor má vždy konvergentní charakter.

V. Konvergentní a divergentní prostor jako ukazatel charakteru viny

Z Rakúsových prozaických textů se stala pouze⁶⁷ novela Gendúrovci předmětem rozsáhlejší interpretace, respektive některé její prostorově-kompoziční aspekty. František Všetička ji ve výše jmenované studii⁶⁸ podrobil detailnější analýze, zejména z pohledu horizontálního rozvíjení prostoru a binárně-opozičního strukturování kompozice. Druhá složka jeho analýzy není v tomto okamžiku zajímavá, protože se dotýká pouze Rakúsovy dvojpásmovosti ve výstavbě kompozičních postupů, na niž bychom našli odkazy už v dobových recenzích⁶⁹. Všetičkův přínos (ale zároveň i omyl) spočívá ve vymezení prostoru dané novely v rámci vlastní typologie jako tzv. konvergentního prostoru⁷⁰. Všetička uvádí: „*Priestor novely sa navyše postupne zužuje: najprv sa odohráva v Blatnom a Prúčnej hore, potom v severnej a južnej izbe gendúrovského domu a nakoniec iba v prvej a druhej polovici severnej izby. Zužovanie priestoru pritom súvisí s vývinom deja, ktorý podobne ako jeho priestor – mieri do jedného tragického koncového bodu, ktorým je zánik rodu.*“ (Všetička, 1986, s. 138). Domnívám se (a jsou pro to i reálné předpoklady v textu, které budou cílem dokazování), že se Všetička právě ve vymezení daného prostoru jako konvergentního mylí. Na tomto pozadí můžeme vytvořit i základní hypotézy, protože předmětem analýzy budou možnosti interpretace literárního prostoru u Rakúse, respektive srovnání dvou odlišných prostorových modelů, divergentního prostoru v próze Gendúrovci, Jasanica nebo Pieseň o studničnej vode a konvergentního v prózách Nôtik a Matka Dorota, (ale i v debutu Žobráci).

⁶⁷ Teprve nedávno byla publikována analýza další z Rakúsových próz (Jasanica): Sabolová, Oľga: Kompozičné špecifiká v Rakúsovej poviedke Jasanica. In: SAS. 30. Bratislava: Stimul 2001, s. 260-269.

⁶⁸ Všetička, František: Umelecká skutočnosť Rakúsovej prózy. In: Kompoziciána. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986, s. 135-140.

⁶⁹ Zambor, Ján: Stanislav Rakús: Žobráci. In: Romboid, 1977, č. 3, s. 83-85.

⁷⁰ „*Konvergentný priestor je priestor, ktorý sa behom vyvíjajúceho deja postupne zbieha, zužuje. Použil ho ...Stanislav Rakús v novele Gendúrovci. ...Zužujúci sa priestor smeruje ...neodvratne do koncového bodu, ktorým je ...v Rakúsovej novele nepriaznivý osud rodu Gendúrovcov.*“ (Všetička, 1986, s. 33).

1. Divergentní prostor jako ukazatel osobní viny

1.1. Model horizontálního členění prostoru

1.1.1. Periferie

Prvotní místo v zobrazování literárního prostoru zaujímá představa domova. Způsobů, jak vyjádřit a prožít domov v textu najdeme v literární tradici nespočetně. V Rakúsových prózách ovšem domov buď významně chybí, anebo je představa domova budována na periferii společnosti. Horizontální/geografické umístění domova je zpravidla propojené se sociálním statusem postav, které prostor obývají. Důvody pro obývání okraje společnosti jsou různé, jedinou konstantou daných próz ovšem zůstává jinakost postav (Bačkaňa je označována jako čarodějnice; v Gombojově rodině se stane vražda; Anna Mútová je dcera sebevraha), jejich tragické vymezování vůči okolní společnosti. Prostor těchto tří próz (tedy i novely Gendúrovci) se postupně rozšiřuje a v katarzním okamžiku přerůstá v cestu do široce otevřeného světa.

S Všetickovou analýzou prostoru v próze Gendúrovci nelze než souhlasit až do okamžiku, kdy podle něj prostor i kompozice novely končí v nejužší prostorové perspektivě, tedy v severní místnosti rozdělené závěsem na dvě poloviny. Nedobrovolné vytěsnění jedné z postav na periferii domu vypovídá o hierarchizaci sociálního prostoru. Obývání periferie domu totiž zároveň znamená sociální smrt postavy. Z Rakúsova kvalitativního odlišení severu a jihu v předchozích textech už víme, že sever se vztahuje k archetypu smrti. Také poslední prostor určený Všetickou jako konečné místo je severní místnost. V té zemřel starý Gendúr, narodil se nechtěný Ambróz (který brzy umírá) a pomalu v ní dožívá i Anna Mútová. Místnost bezesporu od počátku anticipuje konec života, samu smrt; severní místnost je tedy obrazem hrobky. Domnívám se však, že Rakús rozvíjí narativní situaci ještě dál, vypovídá o tom nejen prostor, ale i sémantická vrstva finále.

Obsáhlejší komentář k repetičním principům v novele Gendúrovci směřuje k vymezení schematického modelu Rakúsových próz, na jehož základě

můžeme vyvrátit Všetického tvrzení o konečné fázi konvergentního prostoru v dané próze. Schéma se týká povídek, v nichž příběh směřuje ke katarzi:

1. determinace postavy v minulosti a tragický vliv na život hrdiny
2. pád na dno
3. katarze.

V novele Gendúrovci by jednotlivým fázím modelu odpovídaly tyto dějové sekvence: 1. smrt Šimona Múta; vynucený odchod Anny z Blatné (z místa smrti a zahanbení) do místa, kde si má všechno vynahradiť; nastává Annin boj o přežití; 2. narození nechtěného syna Ambróze a ztráta prvorozeného syna Šimona; 3. Šimonovo putování krajinou za ztraceným bratrem Ambrózem.

Zatímco v bodech 1 a 2 se prostor skutečně zužuje (Všeticka, 1986), tak ve třetí fázi dochází zase k jeho otevírání. Nasvědčuje tomu i sémantická vrstva, jež se k němu vztahuje: „*Šimon chodí po domoch a rozdáva plody gendúrovského rozhojnenia: "Tu máte jablká a hrušky, jedzte, moji drahí! Najedzte sa a hľadajte Ambróza. Ochráň ma, Ondrej!..."*“ (Rakús, 1979, s. 97). Katarzní moment je totiž v Rakúsových prózách soustředěný právě v explicitu a vždy rozevřívá prostor (Pieseň o studničnej vode, Gendúrovci, Jasanica), protože ten obvykle symbolizuje i zásadní zlom ve vnitřním vývoji postavy. Jak napovídá incipit novely, jeho explicitní vyjádření najdeme i v prostorovém zpodobení: „*Ten mládenec z kúta dedinských veselíc bol Šimon Gendúr. Ticho stál v rohu krčmy, nepodobný príčnohorským parobkom, zvrťajúcim sa v rýchľom tanci.*“ (Rakús, 1979, s. 51). Kontrast mezi Šimonem Gendúrem a ostatními (opět venkovským kolektivem) doprovází a významově podtrhuje horizontální rozdělení prostoru. Šimon Gendúr sice patří k rakúsovským postavám z okraje společnosti, ale zároveň je to člověk, který touží obývat prostor centra. Zárodek spalující touhy můžeme vyčíst z jeho snění v koutě⁷¹ průčnohorské krčmy. Kromě bachelardovské interpretace odkazuje citát právě k rozšiřování prostoru: výchozím bodem je v incipitu uvedený „kout“, který

⁷¹ Bachelard charakterizuje kout v domě: „...každý kútik v izbe, každý obmedzený priestor, do ktorého sa radi utúlime, schúľime do seba, je pre obrazotvornosť samotou, čiže zárodokom izby, zárodokom domu.“ (Bachelard, 1990, s. 211).

vstupuje do komunikační vazby s finále, v kterém se vydává Šimon na očistnou cestu.

V primárním incipitu, jímž začíná ústřední novela, která dala název celému souboru, se ohlašuje formou anticipace problémová složka textu. Čtenář je náhle uveden do konkrétního časoprostoru Markyho ulice: „*NA JOZEFA roku 1901 začali hrkotat po Markyho ulici konské povozy, furmani už od samého rána privázali na voľné priestranstvo pri Gombojovej chalupe ťažké fúry piesku, tehál, vápna a cementu, po furmanoch prišli murári, vykopali základy a za dva roky postavili dom, ktorý sa odlišoval od všetkých ostatných domov v ulici.*“ (Rakús, 1979, s. 31). Zdánlivě neproblémový vstup, založený na rytmu stavebních prací, přerůstá v závěrečných slovech incipitu v otevřenou předzvěst konfliktu. Jeho těžiště vězí v charakteristice domu, v níž ho autor explicitně vymezuje vůči „*Gombojovej chal upe*“ a rovněž i v rámci celého prozaického textu. Jejich kontrastní střet proniká do kompoziční výstavby: zatímco tragické události vztahující se k chalupě Jozefa Gomboje naplňují retrospektivní plán textu, tak výstavba Morkvačova nového domu pokrývá chronologii vlastního příběhu. V introdukci autor ještě dál zvýrazňuje výjimečnost Morkvačovy vily, která vzbuzuje u vesničanů značnou pozornost. Tu ale narušuje Gombojova každodenní přítomnost na staveništi, která způsobuje tenzi mezi ním a ostatním venkovským kolektivem. Popis Morkvačova domu je ještě dál rozvíjen: „*Bola to vila s manzardkou a vežičkou,...*“ (Rakús, 1979, s. 31). Představa vily s věžičkou má v textu anticipační funkci, vertikální hierarchie staveb totiž naznačuje mocenské postavení. V literární tradici se setkáváme v souvislosti s věží zejména s pevně danou hierarchií hodnot: mocí církevní (věž kostela) a světskou právní mocí (radniční věž). Morkvačova vila s věžičkou zobrazuje především bezcitné uplatňování moci, která připomene hlavní postavě vlastní minulost. Jozef Gomboj je atypickou, neobvyklou postavou s tajemstvím, neobvyklou už proto, že binární vztah mezi tajemstvím a jeho odhalením neplatí. Gomboj zůstává pro obyvatele Markyho ulice až do konce života postavou-rébusem,

protože tenzivní propast mezi vlastním příběhem a jeho vnější interpretací se neuzavře.

Čtenářova pozornost je tak zcela strhávána na Gombojovu postavu, ke které se váže zatím neidentifikovatelné tajemství. Jeho odlišnost provokuje k násilí, stává se zdrojem tajemství, které není kolektivem odhaleno. Z míry vědomého a skrytého plyne napětí, tenze. Tvář se zde stává často, řečeno s Rakúsem: „*emocionálnym výrazom duše, prejavom stavov ekvivalentne neprevteliteľných do jazykovej komunikácie.*“ (Rakús, 1993, s. 33). Zároveň určuje vztah mezi jedincem a jeho okolím, které naplňuje problémovou osu příběhu. Narušené sociální vazby ústí do všeobecného, anonymního hlasu, který promlouvá, jak už naznačil Albín Bagin v jedné z mála recenzí k prozaickému souboru, formou „*verejnej mienky, akéhosi chóru, ktorý však na rozdiel od antického nebýva vždy spravodlivý; skôr naopak.*“ (Bagin, 1979a, s. 120). Jejich vyřazenost ze společnosti podtrhuje i prostorové uspořádání: odlišná postava obvykle obývá periferní prostor, bydlí na okraji vesnice (Bačkaňa z povídky Jasanica) nebo je jeho vydědění ještě znásobena okrajem periferie (Gombojova rodina bydlí nejen na konci obce, poblíž věznice, ale dokonce na samém konci poslední Markyho ulice).

Schematický model prózy *Pieseň o studničnej vode* má rovněž divergentní podobu, odkazuje k textům, v nichž hlavní postava směřuje ke katarzi. První fáze se vztahuje k Justínově jinakosti, kterou nedokáže jeho otec akceptovat. V další dějové sekvenci dochází k bratrovraždě. V těchto dvou fázích se opět prostor Rakúsovy povídky zužuje. Při rekonstrukci tragické události se prostor domu stále více uzavírá: dům – sváteční pokoj – stůl. Nejužší prostorovou perspektivou je v textu ale bezesporu věznice, souvisí s omezením osobní svobody jako v předchozí novele; symbolizuje sociální smrt Jozefa Gomboje, tak jako v novele *Gendúrovci* Anny Mútové. Po celou dobu aktuálního plynutí příběhu se Gomboj ani jeho rodina nevzdálí z výchozího prostoru (Markyho ulice), i městské vězení se nachází nedaleko od Gombojova domu. Až finále naznačuje rozevírání prostoru a souvisí s katarzí: „*Tvoj dom spustne, otvorí sa jeho dvere (...) A tvoje figúrky, tvojich muzikantov putujúcich po šíravách sveta*

si rozoberú deti.“ (Rakús, 1979, s. 50). Rovněž Gomboj⁷² patří k Rakúsovým tzv. postavám *nomen omen*. Jeho ústa nejprve mlčí a kontrastují s hlasem chóru. Ticho se v závěru transformuje v píseň o studniční vodě, která jako stěžejní leitmotiv emblematicky prolíná celým příběhem až k explicitu. Nese v sobě katarzní náboj a symbolizuje revitalizaci lidských hodnot, jakýsi jejich vnitřní potenciál.

Bylo už řečeno, že konstantou modelování periferie v Rakúsových prózách je provázanost geografického okraje se sociálním statusem postav. Mnohem složitější situace nastává v povídce Jasanica. Jako jediná totiž nemá konkrétnější dějinný rámeček, odehrává se v neurčitěm prostoru i čase. Tyto okolnosti navádějí čtenáře k tomu, aby zvýšenou pozornost věnoval zejména rituálům a symbolické vrstvě textu vůbec.

Prostorové pojmenování domova v Jasanici doslova určuje sociální vztahy v textu: „*Perko kričí, vyvoláva, počuť ho dod'aleka, až na opačný koniec Hriňavy, kde býva bosorka Bačkaňa. V samej poslednej chatrči.*“ (Rakús, 1979, s. 5) ; „*Do toho krajného domu, do bosorkinej chatrče málokto vstúpi...*“ (Rakús, 1979, s. 7). Sémanticky přesné pojmenování vymezuje sociální (chatrč) i geografickou periferii (poslední, krajní dům ve vesnici). Sociální i geografická rovina textu je ovšem vzápětí zjemňována pohádkovou tonalitou textu, na kterou upozorňuje i O. Sabolová: „*Základným kompozičným princípom poviedky Jasanica je rozprávkový princíp...*“ (2001, s. 260). Už sama existence čarodějnice odkazuje k pohádkovému diskurzu. Na úrovni geografického modelování prostoru najdeme totožné odkazy na žánr kouzelné pohádky. Nejmarkantnější aluzí je právě Bačkanina chatrč, její situování až na konec vesnice koresponduje s prostorovou situací v pohádce o Babě Jaze. V. J. Propp v kapitole věnované transformaci kouzelných pohádek⁷³ uvádí: „*Asimilace s materiálem denního života se objevuje ve formách: 1/ chaloupka na okraji vesnice (...) Fantastická chaloupka se zde změnila v reálnou*

⁷² Příjmení Gomboj připomíná praslovanské [gonba], které přešlo do slovenštiny v podobě [gamba]. Substantivum označuje ústa /huba/, může být i výrazem pro tvář. (Machek, 1997, s. 189)

⁷³ Propp, Vladimír Jakovlevič: Morfologie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H 1999.

chaloupku..., zůstalo však zachováno osamělé... umístění obydlí. Takovým způsobem při setkání pohádky se skutečností dochází k asimilaci.“ (1999, s. 145).

V první fázi rakúsovského schématu je Bačkaňa považována venkovským kolektivem za čarodějnici, v této determinaci vesničané spatřují i příčinu synovi slabomyslnosti. Následuje strmý pád: Janko umírá a prostor povídky se tragicky zužuje. Také povídka Jasanica je dokladem provázanosti nejužší prostorové perspektivy se smrtí (tak jako: Ambróz, Blažej i Janko). Zatímco v první fázi je zobrazován dům a jeho nejbližší okolí, tak následující dějové sekvence se odehrávají pouze v chatrči, kde leží mrtvý Janko, a kam se opětovně vrací i drotár Perko. Není obtížné určit katarzní moment v povídce, který by rozevíral celý prostor, protože katarze je zcela tradičně umístěna ve finále příběhu. Problémy nastanou, pokud budeme chtít ve jménu udržení základních konstant určit osobní vinu Bačkaně. V úvodní části bylo už řečeno, že katarze se jednak váže k divergentnímu charakteru prostoru, a zároveň je možná jen tam, kde postava rozpozná vlastní vinu. Je tedy zapotřebí nejprve charakterizovat míru Bačkaninho zavinění Jankovy smrti. Vina, která tíží Bačkaňu je důkazem čistoty její mateřské lásky. V povídce je přetransformovaná do mléka, které Bačkaňa po vesnici shání, aby jím zachránila svého syna. Na barevný princip upozorňuje opět Sabolová: *„Dominuje biela farba (ako signál chladu, zimy, smrti). Zima a chlad sprevádzajú Bačkanin život, vzťahy s kolektívom a smrť Jana. Chorý Jano chce piť „mokrú biele“ (mlieko) a Bačkaňa podnikne všetko, aby mu túto túžbu splnila, ale márne.“ (2001, s. 264).* Pocit viny koresponduje s marností jejího úsilí.

Pro interpretování třetí (katarzní) fáze rakúsovského schématu, která by měla otevírat prostor, je třeba věnovat pozornost pohřebnímu rituálu. Nejprve se Bačkaňa ve své velké bolesti nemůže odloučit od mrtvého Janka: *„Oči mu zatlačila, ponarovnávala ho a takého rovného ho nechala ležať na posteli. Týždeň, azda i viac. Kvety natrhala, že nimi chlapcovi hlavu ovenčí, že nimi*

povykladá celé jeho telo.“ (Rakús, 1979, s. 13). Genep⁷⁴ považuje v pohrebním rituálu u archaických nebo „polocivilizovaných“ spoločností za najpodstatnejší práve období pomezí, kdy mrtvý udržuje ještě pouto se živými, na přechodu mezi světem živých a mrtvých. Sociální výlučnost Bačkaně naznačuje i hlas vypravěče: *„Vždy to tak bolo, odjakživa! Len ľudia pochybní, šamoríni a tuláci vystrájali pri smrti tak ako ona.*“ (Rakús, 1979, s. 13). Odlučovacím rituálom⁷⁵ v Genepově smyslu (tedy posledním rozloučením s mrtvým, kdy má dojít i k jeho znovuzrození, ale už pro jiný svět) je Perkův příběh o „mačacej krajine“: *„Perko už nevidí Bačkaňu, len chlapcovi rozpráva, nepoškodené hrnce opravuje, príbeh rozširuje, aby tomu chlapcovi, ktorého matka oživila, čo najlepšie vyhovel.*“ (Rakús, 1979, s. 17). Po katarzním vyprávění se v explicitu povídky prostor opět rozevívá: *„Vyloží na stôl ražný chlieb, drotárske náčinie i tanistru si zavesí na chrbát a vstúpi do úsvitu, do prvých lúčov slnka.*“ (Rakús, 1979, s. 17).

1.1.2. Místa přechodu: brána, dveře, práh

V horizontálním členění prostoru zaujímá u Rakúse stěžejní místo brána, dveře nebo práh. Zpravidla představují ostrou hranici mezi dvěma nesmiřitelnými světy, které mohou nabývat rozličných podob. V Genepově klasifikaci⁷⁶ jsou to místa tzv. pomezních (neboli prahových) rituálů: *„...dveře jsou mezi mezi cizím světem a světem domácím, jde-li o obyčejný příbytek, mezi světem profánním a světem posvátným, jde-li o chrám. „Překročit práh“ tedy znamená připojit se k nějakému novému světu.*“ (Genep, 1997, s. 27). V Rakúsových prózách odděluje tato hranice nejčastěji svět venkovského kolektivu a determinovaného jedince (Gendúrovci, Pieseň o studničnej vode), nebo svět živých a mrtvých (Pieseň o studničnej vode).

⁷⁴ *„Pouto se živými, tedy pomezní období, pak trvá déle, přičemž živí pravidelně toto pouto upevňují...“* (Genep, 1997, s. 150-151).

⁷⁵ *„V takovém případě bývá posledním odlučovacím rituálem vzpomínková slavnost nebo poslední návštěva...“* (Genep, 1997, s. 151).

⁷⁶ Podobnou funkci jim přisuzuje i Daniela Hodrová, viz: Hodrová, Daniela a kol.: Poetika míst. Praha: H&H 1997.

V novele Gendúrovci je proces zrození moci zobrazený sémanticky důležitým prostorovým jevem, a tím je topos **brány**. Jejím otevřením nebo naopak uzavřením se proměňuje charakter prostoru, a tím i status postav obývajících daný prostor. Annino rozhodnutí bojovat proti vlastnímu osudu autor vyjadřuje skrze prostor: „*Za noci odomkynala Anna bránu, vychádzala na stíchnutú hradskú a omámená svojím snom, svojou náhlou silou putovala až k hrobu na okraji cintorína...*“ (Rakús, 1979, s. 54). Také původně otevřený prostor Gendúrova domu: „*Brána odomknutá, dvere otvorené dokorán!*“ (Rakús, 1979, s. 57), symbolizující srdečnost a upřímnost jeho obyvatel, se s Anniným těhotenstvím a vědomím nabyté moci proměňuje: „*Až potom, keď pocítila, že sa začína premieňať na matku, až s plodom pod srdcom sa jej podarilo umlčať zvuky hudby a večerných spevov, podarilo sa jej zamkynat bránu.*“ (Rakús, 1979, s. 60). Prostor se začíná uzavírat a Annina moc plodí násilí.

S obdobným důrazem na otevření nebo uzavření brány popisuje autor v úvodu novely dům Šimona Múta, i ten má podobu hrobky: „*V tom dome hanby, v samovrahovom obydlí, zostala Anna sama. Zamkla bránu a aj po pohrebe mala pred očami pochmurý obraz otca v červenej mláčke, izbu s rakvou...*“ (Rakús, 1979, s. 52). Princip opakování, v tomto případě svázaný s obrazem domu jako hrobky, je u Rakúse nedílnou součástí výstavby textu. Spolu s explicitně rozvíjenými návratnými motivy (např. motiv sedmi obrazů – anticipace pádu, sedmi koní – anticipace vzestupu) modeluje autor prozaický text na základě tzv. repetičních principů⁷⁷, na které upozorňoval i Všeticka.

Ostrou hranici modeloval autor nejen na její vnější straně, mezi domem a okolním světem. V rámci domu/domova ponechává hranice mezi severní a jižní místností právě tak vyhraněné. Topos **prahu** představuje totiž hranici mezi světem živých a mrtvých: „*No keď otvorila zadnú izbu, keď zastala na prahu dverí, fľaša jej v rukách oťažela. Na posteli ležal Krištof Gendúr,...), ležal tam s popolavou tvárou, bez dychu...*“ (Rakús, 1979, s. 63). Přejechod

⁷⁷ Všeticka uvádí: „*Repetičný princíp nie je príznačný pre prozaický žáner, skôr zodpovedá zákonitostiam veršovaných diel, s ktorými má Rakúsov text dosť spoločného. Spája ho s nimi predovšetkým značná miera lyrizácie.*“ (Všeticka, 1986, s. 140).

z prostoru štěstí (jižní místnosti) do místa smrti (severní pokoj) je náhlý. Nezbytným a přirozeným doplněním odumírajícího života, symbolizovaným severní místností, je jižní část domu. Místnosti na jihu jsou přímým zobrazením plnosti života a uvolňují napětí, mají doslova detenzivní charakter: „*Šimona priviedla na svet v inej izbe, obrátenej oknami k teplým južným vetrom, k južnému gendúrovskému lesu a k pastviskám.*“ (Rakús, 1979, s. 79). Jih zároveň také zintenzivňuje touhu po životě ve šťastném prostoru. Obývání jižní místnosti života je ale krátké. Jedna z hlavních postav brzy o šťastný prostor přichází a stává se obyvatelem severní místnosti, jež symbolizuje smrt. Překročení prahu severního pokoje má tenzivní charakter: „*Teraz je tu, na opačnej strane, pod oblokmi bičovanými víchrom a nočným zavýjaním. Je v izbe Gendúrovej smrti. Sem, na severnú stranu hľadel Krištof Gendúr v hodine svojej náhlej odobierky, tu, v tejto izbe dokonal.*“ (Rakús, 1979, s. 80).

Incipit retrospektivní části povídky *Pieseň o studničnej vode* je už budován jako přímý konflikt mezi Gombojem a městskou societou na pozadí motivu smrti: „*Ludia rozprávajú o Gombojových mŕtvych, dobre si pamätajú tú krvavú históriu.*“ (Rakús, 1979, s. 33). Původně konkrétní provinění (Justín zabije svého bratra Blažeje) přerůstá ve všudypřítomnou vinu. Autor tak v Blažejově smrti parafrázuje starozákonní obraz bratrovraždy⁷⁸, v níž Kain v momentě vlastní vzpoury zabil bratra Ábela. V židovské tradici je Ábel považován za „spravedlivého před Bohem“, křesťanská tradice ho přijímá obdobně: jako prvního mučedníka. Autor vkládá Blažejovu smrt na začátek textu, tím ji zbavuje problémovosti. Umožňuje mu to soustředit se na příčinu jeho smrti, zejména pak na složitý vztah mezi synem a otcem⁷⁹. V tomto smyslu přepisuje i základní narativní situaci. Biblická tradice má kauzální (progresivní) charakter: *obětní dary obou bratrů – Kain zabil Ábela – Kainovo poznamenání.*

⁷⁸ Genesis 4:8 „*I promluvil Kain ke svému bratru Ábelovi... Když byli na poli, povstal Kain proti svému bratru Ábelovi a zabil jej.*“

⁷⁹ V biblickém textu je drama chybějící otcovské lásky potlačeno, důraz spočívá na důsledcích: Genesis 4:5 „*na Kaina však a na jeho obětní dar neshlédl. Proto Kain vzplanul velikým hněvem a zesinal v tváři.*“

Rakúsova narace jde protikauzálně (regresivní charakter) k ukrytým silám v člověku, jež ho dovedou až k násilí: *Justínovo poznamenání – Justín zabil Blažeje – „obětování“*.

Prostorovému zobrazení tenze mezi Gombojem a městským společenstvím odpovídá topos **dveří** a **prahu**, z kterých můžeme přečíst - na pozadí Genepových přechodových rituálů – celou tragédii Gombojova života. Pokud se soustředíme na proměnu právě těchto dvou toposů, zjistíme, že po celou dobu provázíme postavu Jozefa Gomboje na jeho cestě k rozpoznání a odčinění vlastní viny. Topos dveří nejprve odkazuje k uzavřenosti Gombojova domu, v kterém se odehrála bratrovražda. Dveře zároveň představují hranici mezi Gombojem a obyvateli města: „*Ludia sa zhromaždili pred domom, pohýnali kľučkou a búchali, no nik neotváral. Prišli vyšetrovatelia a vyvalili dvere.*“ (Rakús, 1979, s. 33). Rituál odloučení Gomboje od rodiny je dokonán násilným vyvalením dveří. Topos prahu má v próze více konkrétních podob, ale vždy jen jednu funkci: je pomezním rituálem (Genep, 1997). Poprvé je přechodem mezi světem živých a mrtvých: „*...matka Magdaléna, ktorá kedysi vystúpila na prah dveří a do jasného popoludnia Markyho ulice dva razy za sebou zakričala: „Blažeja zabili!“*“ (Rakús, 1979, s. 33). Podruhé se topos prahu vztahuje k období Gombojova čekání na opětovné přijetí do společnosti, z které byl už jednou vyloučen coby vrah: „*...ked' si Gomboj sadol na prah, z ktorého prišla zvest' o Blažejovej smrti, (...), iba v tých chvíľach blýskania noža si ľudia naliehavo pripomínali, aké je to dobré, aké je to správne, že nedovolili vrahovi vkradnúť sa do svojej dôvery.*“ (Rakús, 1979, s. 42). Po celé pomezní období se Gomboj připravuje (vyřezává muzikanty, nosí studniční vodu zedníkům, představuje si svůj vstup do Morkvačovy vily) na svoji integraci do společnosti, z které byl vyloučen. Také topos dveří odráží tuto skutečnost. Jano jako samozvaný posel města chce násilím proniknout do Gombojova domu, oba odlišné světy se ale neprolnou: „*Dvere nie sú zamknuté, to Jana trochu pomýlilo. Vchádza dnu. (...) zostal stáť pri dverách...*“ (Rakús, 1979, s. 43-44). Jak definitivně prozrazuje topos **brány**, k tolik očekávané integraci do společnosti nedojde. Gombojovy představy o rituálním otevření

Morkvačovy brány a pozvání ke společnému stolu končí tragédií: „*Odomkli bránu, pustili psov, zamkli a odišli.*“ (Rakús, 1979, s. 45). Smrt představuje pro Justína i Magdalénu vykoupení z tíhy osobní viny, protože vinen byl nejen Justín, který zabil svého bratra, ale i sám Blažej, který nerozuměl „temnému svitu bratrových očí“. Provinila se i Magdaléna, která přistoupila na Jozefovu očištnou oběť. Vinni jsou rovněž zedníci a vesničané, kteří nespravedlivě odsoudili Gomboje jako vraha. Znamení viny na sobě nese i Morkvač, který je pro Gomboje pozdním rozpoznáním vlastní uzavřenosti vůči Justínově jinakosti. Gombojova pouť končí přechodem do jiného stavu vědomí, doslova: „*Prichádza tma, vstupuješ do noci.*“ (Rakús, 1979, s. 50). Dále promlouvají (a zároveň otevírají prostor) už jen Gombojovy dřevěné figurky.

1.2. Model vertikálního členění prostoru jako obraz snění

Zatímco horizontální interpretace sleduje pouze sociální status postav v rámci společnosti, tak vertikála odráží stav duše, nejčastěji je obrazem jejich snění (např. Gombojovo snění ve vězení). Výjimkou je v uvedených prózách Jasanica, protože v textu zcela zanikly předpoklady pro binárně-opoziční modelování vertikální dimenze. Snění potom probíhá na horizontální linii prostřednictvím Perkova příběhu „o mačacej krajine“. Horizontála si po celou dobu udržuje svoji kontrastní podobu významových opozic (sever a jih, periferie a implicitně přítomné centrum, uzavřený a otevřený prostor), protože je vytvářena z pomyslného centra, postava zpravidla nemůže změnit svůj sociální status. Zato modelování vertikální dimenze v Rakúsových textech je odkázáno pouze na snění konkrétní postavy.

Prostor novely Gendúrovci je hierarchizován nejen na horizontální úrovni, ale autor zvýznamňuje i rovinu vertikální. Horizontálnímu rozčlenění domu věnoval pozornost i František Všeticka, ovšem bez analýzy vertikálního rozměru, jenž je jeho nezbytným doplněním. Právě tak vertikální rozměr prostoru má binárně-opoziční strukturu. I na ní můžeme vymezit základní souřadnice, které jsou v novele nositelem života a smrti. Autor modeluje

vertikálu pomocí metafory hvězdy. Jednou je to skutečná hvězda na obloze⁸⁰ (symbolizuje vzdálenou harmonii, vzpomínky na šťastné dětství), podruhé její odraz ve studni, který anticipuje už její ztrátu, utopení ideálu ve fyzickém pudu a touze po moci. Anina touha přebývat v „gendúrovských výškách“ má opět svůj základ v polaritní symbolice. Bachelard tvrdí, že: „*Smerom k streche sú všetky myšlienky jasné.*“ (Bachelard, 1990, s. 58). Také Annino snění o průčňohorských výškách se váže k naději na osobní svobodu a revitalizaci sil, živočišnou energií ovšem disponuje v novele jen Mikruška. Sestup do hloubky symbolizuje zase ponor do nejasných a záhadných komnat člověka, cestu do nitra své osoby. U Bachelarda hloubku zobrazuje sklep: „*No predovšetkým je temným bytím domu... Keď snívame, zhodujeme sa s iracionálnosťou hlbok.*“ (Bachelard, 1990, s. 58). Hloubka konkrétně signalizuje - tak jako sever - smrt: „*...v údese hľadel do hĺbky – marilo sa mu, že vidí čosi, čo by mohlo byť človekom so vztýčenými rukami; ...lenže Šimon až na dno prvej ani druhej priepasti nedoplával. A potom hore, na brehu si líhal, na smrť unavený usínal, prebúdza sa a znova sa ponáral do vody...*“ (Rakús, 1979, s. 94). Horizontálním souřadnicím severu a jihu odpovídá potom základní významová opozice hloubky a výšky, která u Rakúse signalizuje stav duše lyrického subjektu, ale už bez ohledu na jeho sociální příslušnost.

Při analýze novely Gendúrovci upozornil už František Všeticka na skutečnost, že „*novela Gendúrovci sa skladá z dvoch častí – z vlastného príbehu a retrospekcie.*“ (Všeticka, 1986, s. 135). Retrospektivní pásmo vyprávění zahajuje hlas vypravěče: „*Anna Mútová – tak sa volala Šimonova matka za slobodna – prišla do gendúrovského domu roku 1886.*“ (Rakús, 1979, s. 51). Oba incipity (retrospektivní i vlastní části příběhu) uvádějí do děje ústřední postavy novely: Šimona Gendúra a jeho matku Annu Mútovou. Oba zároveň patří k Rakúsovým dalším tzv. postavám *nomen omen*, jejichž jméno naznačuje funkci v textu. Už název novely odkazuje k tematické vrstvě, v níž

⁸⁰ „*V tej plavbe nahor, v tom náhlom vzlietnutí sa v Šimonovom zraku blysla tvár otca, ktorý ho dvíhal za detstva do výšky, až k ďalekej večernej hviezde.*“ (Rakús, 1979, s. 74)

bude rozvíjen vzestup a pád rodu Gendúrovců (z latinského *gens*, což znamená rod, pokolení, ale i plémě). Autor dokonce nabízí čtenáři interpretační nápovědu, když Mikruška v závěrečné emotivní zkratce přímo osočuje rodinu: „*Padáte, zmietate sa, na smrť sa poupijate, navzájom sa podobijate, zadlávite, vy, Gendúrovci, choré plemeno!*“ (Rakús, 1979, s. 95). Právě tak Annino příjmení Mútová odkazuje k adjektivu „*zamútený*“, který vstupuje do synonymní vazby s negativním atributem „*kalný*“, tedy znečištěný, poznačený. Život Anny Mútové je poznačený otcovou sebevraždou, od toho okamžiku ji venkovský kolektiv považuje za nerovnou, poznačenou, tedy nečistou, „*zamútenou*“: „...*prichádzajú blatnianské matere, zastanú, na stoly položia mlieko a svojim synom vravia: "Za Anču by si išiel? Ved' ona ti je už teraz nerovná. Samovrahova dievka!..."*“ (Rakús, 1979, s. 53). Po Mútově smrti vstupuje do tematické výstavby motiv pomsty. Anna se provdá za majetného prostáčka Adama Gendúra a nastává „*vzostupná línia rodu*“ (Všetička, 1986, s. 136), která od kulminující scény (ta vrcholí narozením druhého, ale nevídaného syna Ambróze⁸¹ – i on je tzv. postavou *nomen omen*, protože jeho funkce v textu se opírá o nechtěný život, doslova je tím, kdo měl zůstat nenarozený) opět klesá a končí předzvěstí zániku rodu.

Sloučením několika hodnotících úhlů pohledu je utvářena i totální identita stěžejních postav v novele Gendúrovci, Šimona Gendúra a Anny Mútové. Rodová kletba determinuje vývoj jejich charakteru. Výchozí představa o totožnosti Anny Mútové a její roli v hierarchii společenství je utvářena konvencemi, jimž podléhá odsuzující venkovský kolektiv (Baginův chór). Role „*sebevrahovy dcery*“ je jen počátkem další identifikace plynoucí z konfliktu mezi rolí matky a pozdně probuzené milenky. Rozpor se odvíjí na pozadí motivu následnictví⁸² a zasahuje do jejího vztahu s prvorozeným synem. Po narození nechtěného Ambróze je ohrožena pozice toho prvorozeného, který měl přirozeně zaujmout pozici mrtvého Múta, po němž byl i (rituálně, tzn.

⁸¹ František Kopečný udává následující etymologii křestního jména Ambrož: „...*ambrosie byla nápojem nesmrtelných bohů (a- je záporová předpona, z pův. n-, a v tom -bros- je skrytý kořen, který je v našem mrtvý).*“ (Kopečný, 1991, s. 45).

⁸² Problém následnictví najdeme zejména v pohádce (viz Propp, 1999, s. 243).

mělo dojít k znovuzrození silného Múta) pojmenován. V Šimonově pohledu zůstává Anna jako „*mater-nehanebnica*“ (Rakús, 1979, s. 75) a uzavírá se v něm sestupný vývoj postavy. Přirozenou podobu následnictví vystřídá konfliktní forma (Propp, 1999, s. 243), kdy přechází následnictví na snachu⁸³. Završenost Anniny identity symbolizuje řada sedmi obrazů, především kresba muže za mřížemi z posledního (symbolicky sedmého⁸⁴) obrazu, který anticipuje její nesvobodu: „*Hľa, samovrahova dievka, hľa, dievka zarámovaná v siedmom Gendúrovom obraze!*“ (Rakús, 1979, s. 82). Leitmotiv sedmého obrazu má v próze dvojí význam, jak už naznačil Všeticka. Nejprve předvídá smrt Krištofa Gendúra, Všeticka nazývá tento výjev anticipační scénou, ale v tektonice příběhu zobrazuje i pád matky Anny: „...v rámci scény, v rámci príbehu však predstavuje uvedený výjav anticipáciu Anninho životného konca.“ (Všeticka, 1986, s. 137).

Obdobnou proměnou prochází i postava Šimona Gendúra. Jeho obraz je utvářen venkovským kolektivem už v incipitu novely: „*mládenec z kúta dedinských bálav*“ (Rakús, 1979, s. 67). Také prostor naznačuje výlučnost (ale i odlišnost, jinakost), kterou mu pohled zvenčí přisuzuje. Doplňuje ho i matčina představa, která ještě před Šimonovým početím určuje jeho totožnost: „*Za večerných plačov okaríny, za Anninho rozprávania, za jej kriesenia mútavskej sily a hrdosti vyrastal znovuzrodený Mút, Šimon Gendúr.*“ (Rakús, 1979, s. 67). Uzavřenost jeho identity symbolizuje sedm koní, které navštěvují jeho denní snění: „...*vysadne na Krubitaja a spolu so Skancelom, Ibojou, Gleskom, Jungom, Živánom a Žárnym sa divo preženie po Prúčnej Hore...*“ (Rakús, 1979, s. 67). Vzlet rodu provázený touhou po majetku a moci vystřídá po narození nechtěného bratra jeho pád, který končí Šimonovým šílenstvím. Dál putuje světem a hledá bratra Ambróze, protože věří, že v něm nalezne i svůj lidský rozměr.

⁸³ „*Následnictví k zeti je konfliktní forma následnictví, tchán je zabíjen. Následnictví k synovi jako takové není konfliktní forma, otec král se z narození syna raduje*“ (Propp, 1999, s. 243)

⁸⁴ Číslice sedm představuje v biblické symbolice plnost a uzavřenost celku: „*Sedmička, spatřovaná v barvách duhy a v tónech stupnice, se stala číslem plnosti, dokonalosti. ...Většinou je sedmička číslem spásy a číslem Božím. ...Augustin spatřoval v sedmičce počet hříchů, ale i číslo vykoupení.*“ (Lurker, 1999, s. 227-229).

Vertikální dimenze v próze Pieseň o studničnej vode nemá tak kontrastní podobu jako v předchozím textu. Vyhrocenost významových rovin vztahujících se k opozicím je stírána všudypřítomnou smrtí. Tradiční zobrazování vertikály staví na protikladu výšky a hloubky nebo letu a pádu... U Rakúse je zejména rovina výšky, letu, stoupání, jež zpravidla k sobě váže kvalitativně pozitivní významové roviny, problematizována. Zatímco sestup dolů jednoznačně odkazuje skrze obraz hrobu nebo truhly zcela tradičně k smrti, tak naopak pohyb vzhůru, který by měl symbolizovat vnitřní očistu postavy (Jozef Gomboj ve vězení), je srážen na zem, doslova produkuje další smrt: „...Vzal si na seba jeho vinu a ako vták si vzlietol do výšok. Prečo si zaujal jeho miesto, preč si vstúpil ta, kde sa on, slabý, mohol po rokoch oslobodiť, očistiť...“ (Rakús, 1979, s. 49).

Není náhodou, že se Gomboj ve znásobené samotě uzavřeného vězení navrácí do Justínova temného dětství, poznačeného jeho (otcovou) lhostejností. Retrospektivní čas vyprávění totiž úzce souvisí s vertikální dimenzí textu, v kterém zaznívá obviňující hlas: „Neskoro a zle si to povedal, Jozef Gomboj, nemal si radšej hovoriť nič, Justín na to prišiel, o všetkom vie ten jeho úškl'abok, to jeho mlčanie.“ (Rakús, 1979, s. 37). Explicitně vyjádřené mlčení má v textu dramatickou funkci, vypovídá o Justínově tělesné odlišnosti. Také mlčenlivá setkání Magdalény s Jozefem ve vězení jsou zdrojem problematického pnutí, protože odkazují k tajemství, které je pro okolní „chór“ nepochopitelné. Komunikační vazby v rodině jsou vůbec omezeny na minimum, nahrazuje je mlčení nebo vizuální kontakt: „Jej mŕtva tvár hovorila:...“ (Rakús, 1979, s. 42). Pouze tvář vypovídá ostatním členům rodiny o smyslu jejich smrti: „Krátko pred priložením veka sa ti zazdalo, že cez privreté viečka si uvidel Justínove oči, trochu zmodreli, už nenaháňali strach, Justínov pohľad bol krátko pred priložením veka jasný.“ (Rakús, 1979, s. 40).

Jak už bylo výše předznamenáno, v Jasanici natolik splynuly obě kvalitativní roviny, jež se vztahují k protipólům vertikální dimenze, že došlo

k jejímu úplnému zrušení. Snění vtělené do příběhu „o mačacej krajine“ se potom stává součástí horizontálního (nikoli vertikálního) pohybu. Vertikála sama je utvářena na jedné straně opět obrazem hrobu a představuje smrt: „*Krásny bol, bielunký, škoda ho bolo zahrabať do zeme. (...) "Hahahááá! Meluzína! Do zeme nepôjde..."*“ (Rakús, 1979, s. 13-14), na straně druhé přechází volně v obraz Meluzíny v komíně: „*Nad takou rozpadnutou chatrčou Meluzína zahvízda, cez ľadový komín vojde do pece (...) Na chlapca skočí, v ňom sa usalaší.*“ (Rakús, 1979, s. 11). Společným jmenovatelem obou prostorových protikladů se stal barevný princip⁸⁵, o kterém psala už Sabolová: „*Dominuje biela farba (ako signál chladu, zimy, smrti).*“ (2001, s. 264). Bílá barva spojuje oba protiklady: bílá je tvář mrtvého Janka (hloubka), bílá barva patří i k Meluzíně, která dle mytologie kvílí v komínech (představa výšky) a věští smrt. Oba protiklady splynuly v jednotný obraz nepřirozené (předčasné) smrti. To jsou důvody, proč se rovina snění váže k horizontále. Vnitřní svět venkovského blázna Janka Bačka dostává konkrétní podobu až po příchodu drotára Perka do vesnice, který mu vypráví příběh o „mačacej krajine“. Motiv neexistující země poskytuje ideální prostor pro Jankovu identifikaci s harmonií a řádem vysněného světa, v kterém by měl i on šanci stát se plnohodnotnou součástí společnosti. Perkova krajina je především obrazem dětské naivity a otevřenosti. Pohled zvenčí zase promlouvá v pohanských symbolech a autor ho buduje na folkloristickém pozadí lidových pověr: venkovský kolektiv vidí Bačkaňu jako čarodějnici proměňující se v kočku⁸⁶ nebo žábu.

V souvislosti s motivem kočky nebo žáby je třeba upozornit ještě na jeden z Rakúsových tvárných principů: pomluvu jako indikátor vývoje syžetu. Narozdíl od symbolu kočky, který má kontrastní vymezení v textu, se obraz žáby stal předmětem autorova přepisu lidové pověry⁸⁷. Podle ní váže k sobě

⁸⁵ Zmíněný barevný princip je pouze jedním z kompozičních principů, kterým se Sabolová při interpretaci Rakúsovy Jasanice věnovala. Viz Sabolová, Oľga: Kompozičné špecifiká v Rakúsovej poviedke Jasanica. In: SAS. 30. Bratislava: Stimul 2001, s. 260-269.

⁸⁶ Viz motiv kočky u Sabolové (2001, s. 261-264).

⁸⁷ Svérázný obraz splnutí motivu žáby a baby, založený na pohádkovém motivu proměny, zachytil i Jozef Ľudovít Holuby: „*Aj dnes ešte poverčiví ľudia veria, že sa bosorka premieňa na ropuchu (strništnú žabu), aby sa v takejto podobe nepozorovane doplazila do maštali ku kravám, ktoré cicia a tak im mlieka odoberá. Zjavenie sa takej ropuchy v blízkosti maštale alarmuje celý dom. S istým*

symbol žáby negativní sémantickou vrstvou, v níž se odrážejí především špatné vlastnosti člověka. Příhoda o bosorce proměněné v žábu, která je přistižena v maštali, jak upíjí mléko, představuje ten typ tzv. pověrových povídek, v nichž jsou nadpřirozené síly využívány s cílem uškodit jinému (Marčok, 1978, s. 74). Lidová pověra se odehrává na základě kauzální souvislosti viny a trestu. Poté, co je žába přistižena na prahu maštale, následuje spravedlivé potrestání. Právě tato kauzalita je v Rakúsově prepisu narušena. Motivace Bačkaninho jednání kauzalitu značně narušuje a přerůstá v pomluvu. Původní Holubyho příběh s pověrou prochází v Rakúsově adaptaci obohacením o etický rozměr události, který celou příhodu posouvá rovněž do roviny sociální. Autor tak problematizuje původní tematické schéma zločinu a trestu.

2. Konvergentní prostor jako ukazatel vědomého provinění

Proces marginalizace člověka v Rakúsových textech má dvojí východisko. Prvé je svázáno s modelováním literárního prostoru jako divergentního (viz předchozí část). V tomto modelu se člověk dostává na okraj společnosti především vlastní vinou, svým netolerantním chováním (Pieseň o studničnej vode, Gendúrovci), teprve poté přichází tzv. skupinová negace. Povídka Jasanica má v rámci této typologie specifické postavení: proces marginalizace je v ní od počátku založen na skupinové negaci. Předpokladem odmítnutí je jinakost postavy, která je pro okolní společnost provokující a v konečném důsledku nepřijatelná. Determinace postavy (ať už fyzická, mentální nebo i sociální) je společným výchozím bodem všech Rakúsových próz. Na ní je založen i druhý typ marginalizace, který je modelován jako konvergentní literární prostor. Postava v těchto prózách (Nôtik a Matka Dorota, ale i v novele Žobráci⁸⁸) nemohla ovlivnit svůj odsun na okraj společnosti.

zhrozením rozprávala mi jedna ženička, že videla takú, pri maštalných dverách dostihnutú ropuchu rýľom rozťatú a že z nej len tak mlieko tieklo! Poznám jednookú ženu, o ktorej oslepnutí mi rozprával, že sa raz premenila na ropuchu, aby susedinej krave mlieko počarovala. Sotva sa však doplazila k maštalným dverám, zbadala ju suseda, práve z humna cez dvor idúca a pochytiac jaseňovú, v hrade zastrčenú palicu vybodla ropuche oko. Na druhý deň videli bosorku s poviazaným okom!“ (Holuby, 1958, s. 382)

⁸⁸ Viz předchozí kapitola.

2.1. Horizontální členění prostoru

2.1.1. Periferie

Podoba periferie se v tomto typu prózy výrazně proměňuje, není už sice striktně vázána na geografický okraj, ale stále odráží sociální postavení člověka ve společnosti. Zatímco v předchozích textech postava obývala dům/chatrč na okraji vesnice nebo města a k samotné destrukci rodinných vazeb - tedy domova - došlo uvnitř domu, tak zde se postava vydává na osudnou cestu do cizího světa (jednou je to Praha, podruhé postava prochází válečnou zkušeností kdesi v neurčitěm světě), odkud se už vrací někdo jiný. To je důležitý interpretační posun (oproti prózám s divergentním literárním prostorem) v hledání předpokladů pro rozpad rodinných vztahů, k němuž dochází mimo prostor domova. Na pozadí odloučení postavy od rodiny a domova, které vytvářejí přirozený prostor jejich bytí (v Bachelardově klasifikaci „šťastný prostor“), můžeme sledovat cestu jejich nastupujícího šílenství, která je uvádí na sociální periferii.

Na schematickém vymezení Rakúsových próz sedmdesátých let z úvodu této kapitoly je možné dokumentovat odlišný vývoj literárního prostoru. V trojčlenném schématu (determinace, pád na dno, katarze) vždy chybí jejich závěrečný komponent: katarze, která by otevírala prostor. Z tohoto důvodu se povídka uzavírá ve svém konečném, dále se už nerozvíjejícím prostorovém vyjádření. Konkrétně by jednotlivým fázím modelu odpovídaly v povídce Nôtik následující dějové sekvence: 1. fyzická, mentální i sociální odlišnost Nôtika (napadá na nohu, slouží k pobavení společnosti, žebrák – vykonává podřadná zaměstnání); 2. cesta do „velkého světa“ (Prahy) a návrat domů. Třetí komponenta zcela chybí, protože postava nemůže dospět ke katarzi, pokud se neprovinila. V předchozích povídkách byl pád na dno spojován s nejužší prostorovou perspektivou textu a po katarzním prozření se literární prostor ve finále povídky opět rozšiřoval; v konvergentně rozvíjeném

literárním prostoru se pád naopak váže k široce pojatému světu (Praha, válka), ale končí v tom nejužším prostorovém bodě⁸⁹, rovněž v explicitu povídky.

Příběh nespravedlivé pomluvy a následné pomsty se v mnohém odlišuje od zbývajících próz souboru. V první řadě je svázán s prostorem města, dokonce velkoměsta. Nôtik – hlavní postava stejnojmenné povídky – putuje do Prahy za svou životní příležitostí, netuší ale, že se stal předmětem Bigoňovy pomsty. Nôtikova až komická odlišnost se stala pravou příčinou jeho odsouzení: „*Ved' taký človek je podozrivý už sám o sebe.*“ (Rakús, 1979, s. 20). Problémovou vrstvu tvoří napětí mezi Nôtikovou jinakostí umocněnou ještě jeho malostí a nicotností, jež se ozývá i v příjmení⁹⁰ a Bigoňovou pomstychtivostí, znásobenou asociovaným velikášstvím promlouvající opět v příjmení⁹¹. Bigoňův zlomyslný charakter je podpořen i prostorovým zobrazením v úvodu povídky, jeho dílna je marnotratně veliká a kancelář připomíná bufet.

Obdobně je modelován literární prostor i v nejkratší povídce souboru: Matka Dorota, protože katarzní moment je opět chybějícím článkem schematického vymezení. První a druhá komponenta schématu splývá. Do života Vincka Bambreje zasahuje válečná zkušenost, která jej tragicky poznamenává a odsouvá po matčině smrti mimo domov na okraj společnosti.

Záměrně je kladen důraz na chybějící prostor domova. Šílenství je totiž příčinou Nôtikova a Vinckova odsunutí mimo jeho společný prostor. Proces vzdalování postavy od domova je v Nôtikovi zachycen na pozadí modelování toposu vlaku.

2.1.2. Topos prahu a topos vlaku

Lineárně plynoucí příběh není jako v předchozích textech přerušován retrospektivním vyprávěním, autor potlačil i asociativní princip výstavby textu,

⁸⁹ „*Nuž radšej vojde do kanála alebo si bahnom oči zalepi, aby mal v spánku tmu...*“ (Rakús, 1979, s. 30).

⁹⁰ Český překlad preferoval rovněž zdobnělinu odvozenou od slovního základu „nota“. Anna Křemenáková dala povídce název Notečka, který může označovat jednak někoho, kdo si „notuje“, tedy prozpěvuje, bezstarostně vypráví..., a podruhé odkazuje k malosti, nicotnosti. Totožné sémantické rozpětí má i slovenská varianta „Nôtik“. Slovtvorná přípona –ik, která signalizuje přítomnost zdobnělin, ještě umocňuje charakteristiku.

⁹¹ Příjmení „Bigoň“ odkazuje k anglickému „big“, což znamená velký. Slovtvorná přípona –oň naopak signalizuje přítomnost slova zveličelého nebo naznačuje charakter člověka, má vliv na rysy postavy.

což má dalekosáhlé důsledky i pro kompoziční a prostorovou podobu povídky. Tematicky ovšem navázal na zbývající povídky souboru, protože cesta vlakem opět zobrazuje problém ztráty domova, tentokrát v důsledku uplatňování cizí moci. V prostorovém řešení povídky mu odpovídá přechod z jednoho prostoru-domova (v textu je kondenzován do zkratky „naše ulice“) do druhého (zkušenost „velkého světa“, Praha).

Horizontální členění divergentního prostoru bylo v předchozí části⁹² založeno na identifikování tzv. míst přechodu (brána, dveře, práh), která obvykle oddělovala dva sémanticky odlišné světy. Důležitou součástí horizontálního členění prostoru u Rakúse je **topos prahu**, který v souladu s literární tradicí zobrazuje hranici mezi dvěma odlišnými světy. V prózách s divergentně rozvíjeným prostorem na sebe bere např. podobu hranice mezi světem živých a mrtvých⁹³ nebo přísně odděluje rodinný prostor od okolního světa⁹⁴. S proměnou charakteru literárního prostoru se proměňuje i funkce hraničního prostoru. Stává se místem přechodu do jiného stavu vědomí: „*Nôtik prekročil prah, ožiarilo ho jasné svetlo, akoby sto sviečok plápolalo na lustru a zo všetkého, zo stien i z mäkkej zeme, sálalo teplé, ľahučké povetrie.*“ (Rakús, 1979, s. 28). Šílenství je potom důvodem pro vytěsnění postavy na periferii společnosti.

V modelování konvergentního prostoru v povídce Nôtik na sebe strhává pozornost **topos vlaku**, který rovněž odpovídá horizontálnímu členění prostoru. Na pozadí tohoto specifického „místa přechodu“ můžeme sledovat i Nôtikovu cestu na periferii. Cesta vlakem má zcela jiný charakter, než např. Lebovo putování za ztraceným bratrem v Rakúsově prvotině. Ze všeho nejvíce je falešnou, nepravou cestou za poznáním. Iluzornost v celém rozsahu anticipuje úvodní Bigoňovo vábení: „*A nezabudnite si tam zájsť na nejaké vystúpenie kúzelníka alebo koho. To je zázrak! Človek ani nedýcha. Fufu, Fufu, a z klobúka vytiahne akési čudo. (...) Prídete na stanicu a v kabáte stovka. Aj to sa dakomu pošťastí, ak sa kúzelník pomýli, veď je len človek, nie?*“ (Rakús,

⁹² Viz v části 1.1.2. Místa přechodu: brána, dveře, práh

⁹³ Viz Gendúrovci.

⁹⁴ Viz Pieseň o studničnej vode.

1979, s. 21). Cesta vlakem nesměruje k poznání pravidel „velkého světa“, jež by mu zajistilo lepší budoucnost, ale naopak připravuje postavu o domov. Návrat domů není totiž návratem do známého a uspořádaného světa, ale návratem do prostoru, který zůstává pro Nôtika už trvale nepřehledný: „*Potuloval sa kdekade, potuloval s prázdny m vrecom od zemiakov a z času na čas sa nakrátko zjavil aj v našej ulici.*“ (Rakús, 1979, s. 29).

Kdybychom sledovali, jak se proměňuje topos vlaku v zobrazení literární tradice, jistě bychom došli k závěru, že převažuje negativní symbolika, která vyplývá z charakteru této cesty. Z předem daného směru-pohybu nelze vybočit. Jakmile postava nastoupí do vlaku, je zatlačena do pasivní pozice, protože během jízdy se už nemůže rozhodnout např. pro návrat, vždy musí vyčkat, až vlak zastaví. V tomto pohledu Nôtikova postava a jeho funkce v textu zcela koresponduje s pasivní rolí cestujícího ve vlaku, který neodvratně směřuje k zániku, aniž by to mohl nějak ovlivnit. Osudový konec je během celé cesty do Prahy také anticipován⁹⁵.

Konkrétní podoba literárního prostoru má charakter přechodu z prostoru, který postava důvěrně zná (ulice, kde bydlí Nôtik i Bigoň), do cizího a nesrozumitelného světa. Během cesty vlakem kontrastuje právě tento obraz domova s cizím světem. Nôtik se vydává na cestu v kabátě po předcích: „*V deň cesty si obliekol tmavý kabát, ktorý Nôtikovci nosili z generácie na generáciu...*“ (Rakús, 1979, s. 22), který zastupuje paměť Nôtikovy rodiny, celou jejich osobní historii. Zároveň i symbolizuje jistotu a stabilitu rodinných vztahů. Nôtik si tak v sobě uchovává poslední představu domova, kterou dokáže prostřednictvím snění v uzavřeném prostoru vlaku ještě podržet před konečnou ztrátou paměti. S Nôtikovým hlasitým sněním o mrtvé Terezce koresponduje cizí svět za okny vlaku: „*Bude si slušne sedieť a cez okno pozerat' na cudzí svet...*“ (Rakús, 1979, s. 24), který brzy začne splývat s jeho sněním: „*Nôtik sa prebudil v prítmí, chvel sa od zimy, ktorá prenikala cez otvorené okno a iba postupne sa vžíval do okolitého sveta.*“ (Rakús, 1979, s.

⁹⁵ „*A na krku dlžoba za balík. Už ste sa najedli mastených zemiáčkov aj pri peci zohriali, lepšie by vám bolo v hrobe. Ani vášmu otcovi nič nezostáva, iba štranok.*“ (Rakús, 1979, s. 26).

25). Spojnici mezi smrtí Terezky a tušeným cizím světem za okny vlaku představuje obraz chladu, zimy, který přerůstá v anticipaci pádu.

Odpoutání od rodiny má v povídce zcela konkrétní prostorové řešení. Když se přijde celá rodina s Nôtikem rozloučit na nádraží, odděluje jejich komunikační svět už okno vlaku: „...*nastúpil do vlaku a cez okno kýval do poslednej chvíle svojej rodine, ktorá sa na stanici celá zišla.*“ (Rakús, 1979, s. 22). Završením této anticipační scény a zároveň definitivním odloučením od rodiny je překročení mostu na počátku cesty. Most je ještě součástí známého prostoru domova: „*Vlak sa pohol, vybral sa na svoju d'alekú púť, a to rovno cez most, popod ktorý Nôtik chodieval k dedovi Justínovi po prašnej ceste...*“ (Rakús, 1979, s. 22). Překonáním hraničního prostoru – mostu - není už pro Nôtika možný bezproblémový návrat. Do té doby byl Nôtik jistě postavou na periferii, měl k tomu veškeré předpoklady, o kterých už byla řeč, ale stále byl suverénní součástí rodinných a sousedských vztahů. Právě o tuto část své identity ve světě přichází. Tragický návrat anticipuje Nôtikova úvaha ve vlaku, v níž se otevřeně obává cizího světa. Nôtikův návrat plně koresponduje se završením jeho pádu na dno, po němž se ocitá na periferii, odsouzen okolní společností: „*To ani domov nemienite ísť?! Osem detí chcete nechať len tak?! Od hladu zahynúť?! Majte rozum, človeče hriešny!*“ (Rakús, 1979, s. 29). Až tehdy se Nôtik skutečně proviní, protože dojde k narušení rodinných a sousedských vztahů. V obou typech Rakúsových próz (s konvergentním i divergentním prostorem) je prostor periferie svázán se ztrátou paměti, a protože paměť utváří identitu člověka, není život na periferii v daném povídkovém souboru alternativou k plnohodnotnému životu v centru, respektive periferie u Rakúse není tím specifickým místem jiného poznání sebe i okolního světa. Periferie vypovídá o lidech, kteří se ocitli mimo většinovou společnost.

2.2. Vertikální členění prostoru

Retrospektivní způsob vyprávění, svázaný u Rakúse s vertikálním členěním prostoru, se stal v předchozích textech povídkového souboru předpokladem pro

snění postavy. Avšak narativní situace v Nôtikovi nevychází z retrospektivního poznávání jeho životního příběhu, je založena na lineárním plynutí textu. Předem vymezený pohyb postavy po trajektorii definované toposem vlaku narušuje tradiční zobrazování pozitivních a negativních sil v životě člověka pomocí vertikálního modelování prostoru. Postava jednoznačně směřuje ke svému konci, proto se vertikální rozměr Nôtikova života zákonitě odvíjí na pozadí představ, které jsou už součástí anticipačních obrazů pádu.

Obraz smrti v Nôtikově snění problematizuje tradiční kvalitativní protiklady (např. výšky a hloubky...), jež by odrážely jeho představu o životě. V následující ukázce veškeré Nôtikovo snění na cestě do Prahy splývá v jednotný obraz existenční nejistoty a smrti: „*Ako by sa pozrel do očí deťom, keby dačo. Ako? Otca vám okradli, deti moje, tu je, vrátil sa už žobrák s prázdnyimi rukami. A na krku dlžoba za balík. Už ste sa najedli mastených zemiačkov aj pri peci zohriali, lepšie by vám bolo v hrobe* (zvýr. J.P.). *Ani vášmu otcovi nič nezostáva, iba štranok* (zvýr. J.P.).“ (Rakús, 1979, s. 26). Ve zvýrazněných částech, naznačujících protiklad hloubky-pádu (hrob) a výšky („štranok“⁹⁶), dochází k sémantickému splynutí protikladů, které vypovídají o bezvýchodnosti Nôtikova života. Zrušení těchto protikladů souvisí s uplatňováním moci, které má opět i své prostorové vyjádření v textu. Kromě popisu Bigoňovy dílny⁹⁷, která v sobě odráží mocenské postavení svého majitele, vyvolává v Nôtikovi strach i jediný orientační bod v Praze: „*A pri jednom, vraví, takom veličiznom dome zabočíte doľava. (...) Chápete?*“ (Rakús, 1979, s. 22). Vlastní zkušenost brzy stírá veškeré jeho obavy a dočasně tak oslabuje i dosah Bigoňovy moci: „*Čoskoro zbadal vysoký dom, ani nebol taký veličizný, to len vytrčal spomedzi ostatných, nižších stavieb.*“ (Rakús, 1979, s. 27).

Z hlediska makrokompozice povídkového souboru a vytváření dalších významů vstupuje poslední próza Matka Dorota do důležité komunikační

⁹⁶ Domnívám se, že pro českého čtenáře je třeba uvést synonymní možnosti: „štranok, p. povraz“ (Synonymický slovník slovenčiny, 1995, s. 727).

⁹⁷ Viz část o periférii.

vazby s úvodní povídkou Jasanica, jejichž společným tématem by byla obětavá láska matky, oplakávající svého syna. Ponechme tento makrokompoziční pohled stranou a soustředíme se opět na prostorovou analýzu textu. Na vertikálním členění literárního prostoru je totiž založena i nejkratší próza souboru, litanie Matka Dorota. Litanický ráz povídky podporuje i složitá vypravěčská situace. Kromě skutečného dialogu matky se synem v retrospektivní vzpomínce, a vyjma i jejího postmortálního prosebného hlasu v aktuálním pásmu vyprávění, promlouvá ještě hlas vypravěče, jenž neustále oslovuje matku Dorotu. S komplikovanou narativní situací kontrastuje velmi jednoduchý příběh Vincka Bambreje, který se zraněn vrací z 1. světové války. Charakter zranění už ale trvale ovlivňuje kvalitu jeho života a odsouvá ho na periferii společnosti jako šílence, tzv. „starého Bambreje“. Ztráta Vinckovy paměti kontrastuje s matčinou pamětí, která se opírá vesměs o tragické životní okamžiky (odchod syna do války, pochování Vinckova otce, návrat raněného Vincka). Pouze dialog se synem o možné svatbě je jedinou pozitivní vzpomínkou. Ta je ovšem součástí světa před Vinckovým odchodem, který utváří důležitý mezník v životě rodiny.

Válka proměňuje i podobu literárního prostoru. Široce vymezený sociální prostor Vinckova veřejného života se zužuje po jeho návratu spolu s jeho životní perspektivou na ryze rodinný prostor domu a nejbližšího okolí: „*Sedával, vysedával a na tvári si držal handričku. (...) Vyšiel na dvor, ale handričku z tváre nespúšťal. Vrátil sa a namočil ju do vody. A potom zasa šiel.*“ (Rakús, 1979, s. 100). Na opakování je založený i vertikální pohyb, který se stal dominantou prostorového řešení prózy: „*Za teplých popoludní bolo vídať Bambreja, ako kráča, pomaly sa dvíha do kopca smerom k cintorínu. No hore, až tam k vysokým trávam nikdy nevystúpi, zastane už pri Bilčikovej dielni a obráti sa späť.*“ (Rakús, 1979, s. 98). Jak je vidět z citovaného incipitu příběhu, důležitou vlastností vertikálního pohybu je jeho nedokončenost a opakování, jež souvisí s uplatňováním profánní moci. Kvůli válce se i Vinckův život zastavil v půli, ztráta paměti mu nedovoluje navázat v životě na předchozí zkušenosti. Se ztrátou paměti přichází postava i o vertikální rozměr

svého bytí, k existenci mu zůstává jen omezený pohyb po horizontále nejbližšího okolí. Ztráta vertikálního rozměru přichází až s válkou, když jsou narušeny elementární jistoty člověka. Do té doby život matky Doroty a jejího syna byl udáván přirozeným pohybem po horizontále, doprovázený vertikálním sněním⁹⁸, respektive měl lineární charakter, který posouval jejich životní příběh kupředu.

Nepřehlédnutelné jsou litanické rysy prózy, založené na vzývání Vinckovy čistoty a samoty. Dvojdílná litanická stavba v sobě odráží strach matky Doroty o válkou poznačeného syna, který se po její smrti ocitl na periferii společnosti. Bolest matky Doroty se po vzoru utrpení Panny Marie stala předmětem monotónního vzývání: „*Ty si ho v bolestiach porodila. Ty si mu spievala. Ty si ho v bielych podkolenkach do školy priviedla. (...) Ty si jeho otca pochovala.*“ (Rakús, 1979, s. 98-99). Druhá část litanie vychází z opakovaných proseb matky Doroty k venkovskému kolektivu. Zatímco vojáková uniforma ztělesňuje svět násilí a krve, tak Vinckova čistota, doprovázená šílenstvím, symbolizuje vedle tělesné i jeho duchovní čistotu: „*Každý deň sa povyzliekal a celý sa umýval od krvi, ktorá mu vytekala zo zahojenej rany.*“ (Rakús, 1979, s. 100).

3. Závěr

Navzdory celému interpretačnímu postupu je třeba si také uvědomit, že neobstojí ryze autonomní pohled na Rakúsovu tvorbu sedmdesátých let. Svědčí o tom zejména autorovy pozdější prozaické texty⁹⁹, které vznikly už ve zcela jiném historickém období, ale tematicky vycházejí z normalizační reality. Zřetelnou spojnici mezi těmito prózami a starší Rakúsovou produkcí je velké téma svobody a uplatňování moci. Právě na pozadí specifického modelování literárního prostoru nám autor umožňuje sledovat dvojí podobu viny. Kořeny první bychom našli v tzv. kultuře studu, v níž postava postupně dochází

⁹⁸ „*Ty si sa za nocí prebúdzala, v mlčanlivých nociach si do záhrady vychádzala. Pod hviezdy, pod orech si si sadla a rátala si, odkedy Vincko z fronty nepísal.*“

⁹⁹ Viz Rakús, Stanislav: *Temporálne poznámky*. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1993, 109 s.; Rakús, Stanislav: *Nenapísaný román*. Levice: L.C.A. 2004, 157 s.

ke katarznímu uvědomění si vlastní viny (divergentní modelování literárního prostoru). Naopak tam, kde postava nemůže dospět ke katarzi, bychom mluvili o tzv. kultuře viny (konvergentní literární prostor). Mocenské postavení osudově zasahuje do života člověka a odsouvá ho na periferii všech společenských vazeb.

VI. Motiv cesty v Balcových Huslích s labutím krkom

Při zpětném čtení starších textů se tu a tam neubráníme situacím, v nichž narazíme na již hotový komplex interpretačních linií, které z mnoha stran a rozmanitých hledisek velice přesným způsobem rozkrývají smysl literárního textu. V obdobné situaci se ocitá i čtenář Balcových Huslí s labutím krkom, které vyšly v roce 1979. Krátce po jejich vydání totiž uveřejnil Stanislav Rakús v Romboidu rozsáhlou recenzi¹⁰⁰, která nejen výrazně překračuje hranici tohoto žánru, ale autor v ní předkládá i komplexní analýzu novely. Pro příště je už třeba s touto Rakúsovou interpretací počítat. A protože se předem očekává rozšiřování takto vytyčených hranic, půjde tedy vedle sledování výstavby literárního prostoru, také o ověřování některých dílčích závěrů Rakúsovy analýzy.

První problém nastává s vymezením hlavního tématu románové novely a jeho včleněním do kontextu slovenské literatury sedmdesátých let. Rakús k této sporné otázce poznamenává, že Július Balco přišel: „s témou netypickou pre mladú slovenskú prózu – jej epické priečelie tvorí život cigánov, nazeraný z časovej dištancie.“ (Rakús, 1993, s. 111). Avšak v širších souvislostech nelze přehlédnout Balcovo problematizování chybějícího domova a vytváření alternativních prostorů pro život mimo centrum. Vzhledem k už výše učiněným poznáním najdeme v textu konstanty, které naopak utvářejí společný základ pro některé další krátké prózy ze sedmdesátých let. Například byl v těchto prózách už vícekrát tematizován život lidí z okraje společnosti. A byl to právě Stanislav Rakús, který v roce 1976 obrátil pozornost k sociální periférii, když vydal svoji prvotinu Žobráci¹⁰¹. Motiv cesty rozvíjený v Rakúsových Žobrácích skrze obraz putujícího Leba a motiv cesty v Balcových Huslích s labutím krkom vybízí k tematickému srovnání. Oba texty spojuje nejen motiv cesty a tuláctví, ale i prožitek odcizení od vlastní

¹⁰⁰ Původně vyšla pod názvem: Úspěšná prozaická sonda. In: Romboid, 1980, roč. 15, č. 3, s. 73-76. Opakovaně byla publikována v souboru esejů: Rakús, Stanislav: Nepragmatické intencie ako významový presah témy (Balcove Husle s labutím krkom). In: Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou. Levoča: Modrý Peter 1993, s. 111-117.

¹⁰¹ Viz čtvrtá kapitola.

society žebráků a cikánů. Ján Bludovič právě tak jako Berci Bagáro (a ostatní žebráci i cikáni) jsou lidé patřící opět na samotný okraj společnosti. Oba se ocitli mimo domov, na cestě. Chybějícím toposem domu jako intimního domova je demonstrována odloučenost a perifernost protagonistů ve vztahu k hypotetickému centru. Motiv cesty v obou textech přerůstá v širší podobenství o svobodě. Jejich tuláctví má ovšem odlišné kořeny, každý se vydává na cestu z jiných důvodů a cesta má pro ně pochopitelně jiný význam. Zatímco Leb putuje za svým bratrem, aby našel svoji identitu a zároveň tak vrátil bratrovi jeho minulost, tak pro Berci Bagára je sama cesta smyslem života, stala se specifickým nazíráním na okolní svět. Balco prostřednictvím Berciho putování světem zobrazuje cikánský život jako plnohodnotnou alternativu k životu v centru (vyjádřeno topologickou terminologií: životu v domě), protože jeho postavy patří ke společnosti, která je postavena na zcela odlišných hodnotách. Jak napovídá nejen řada dosud živých rituálů, ale i podoba literárního prostoru, nejbližší má tato societa k tradici přírodních národů. Balco zobrazuje skrze postavu Berci Bagára a primáše Fabrícia dva protikladné způsoby života uvnitř cikánské osady, každý z nich je svázán s odlišným systémem hodnot, každému přísluší jiný prostor k obývání. Balcovy Husle s labutím krkom jsou opět (tak jako Rakúsovy prózy sedmdesátých let) vystavěné na protikladném modelování literárního prostoru. Balco se ovšem neomezuje jen na zobrazení protikladu cesty a domu, ale prostřednictvím kontrastní pouti Berciho a Melichara konstruuje dvě podoby cesty jako výraz odlišného prožívání okolního světa. Funkce postav v textu je úzce propojena s podobou otevřeného nebo uzavřeného prostoru. Nabízí se celá řada dílčích rovin pro komparaci Balcových Huslí s labutím krkom a Rakúsových próz ze sedmdesátých let, některé z nich budou ještě postupně odhalovány.

1. Tuláci: otevřený prostor

Vypravěč Balcových Huslí s labutím krkom překvapivě modeluje život na cestě jako přirozený prostor pro existenci člověka. Dokonce ho můžeme

přistihnout při tom, jak se leckdy empaticky přiklání na Berciho stranu, jak s ním soucítí. Sympatická je mu zejména jeho svoboda, nevázaný let krajinou. Kontrastně potom představuje Melicharovu lásku k houslím a k hudbě jako zotročující službu: „...*zatiaľ čo on si slobodne vykračoval, Melichar slúžil tým husliam.* (Balco, 1979, s. 28). Otevřenost prostoru spočívá ve fyzické nespoutanosti, která nepřikazuje, jakým směrem se má postava vydat, a která rovněž neumožňuje cokoli vlastnit. Rakús tuto část Berciho pouti nazval „nepragmatickými intencemi života, v kterých „*byť*“, „*uvidieť*“, „*počut*“ a „*prejaviť sa*“ *prevláda nad* „*mat*“.“ (Rakús, 1993, s. 111).

1.1. Cizincem mezi svými

Postava Berci Bagára, jež je uvedena do příběhu v rámcující kapitole, je věčným tulákem bez statického domova, který je odsouzen k několikerému odcizení. Předně patří k uzavřené societě lidí, kteří se sami pohybují na sociální periférii, ale nejen to, Berci byl jako vyvrhel vyloučen dokonce i z jejich středu. Útěchu mu přináší jen cesta a dočasně i nejmladší syn Melichar, v kterém střeďá naděje na pokračování tulácké historie rodu. Berci je zastižen na své poslední cestě na sever, která tvoří aktuální pásmo vyprávění. V narativní situaci je už zřejmé, že se Melichar vydal jiným směrem, než očekával jeho otec. Veškeré ostatní události, odehrávající se zejména v osadě nebo během Melicharova putování s houslemi, jsou nahlíženy z časového odstupu jako tíživá vzpomínka, z které je třeba se vy(z)povídat, aby postava mohla dosáhnout vnitřního smíření. Společnost mu dělá hluchoněmý chlapec, který by měl být adresátem jeho rámcujícího vyprávění, avšak je patrné, že Berciho bilancování má monologický ráz. Epický rámeček Balcovy prózy má narozdíl od zbývajících kapitol/próz nekonfliktní ráz, zato housle jsou příčinou většiny tenzivního pnutí v textu.

Sociální vydědění postav doprovází i periferie topografická a Berci se nachází – jak už bylo řečeno – na periférii dvojí. Jednak už sama cikánská osada leží vzdálena od života ve městě nebo na vesnici, i na svých cestách Berci zpravidla mívá tato sídla v dostatečné vzdálenosti, a navíc je Berciho

vydědění ještě znásobena umístěním chatrče na okraj cikánské osady. V charakteristice postavy dochází potom k prolnutí periferie sociální i té topografické: „*Starý čudák – čierny havran si postavil hniezdo hneď pod košatou lipou pri ceste, ktorá sa dvoma pásmi vyjazdených koľají úporne drala zozdola z dediny, aby z ľavej strany obišla lom a tiahla sa až k borovicovému lesu.*“ (Balco, 1979, s. 9). Charakterizační přirovnání (vlk, medvěd, krkavec, havran) podtrhují Berciho jinakost, izolaci i vydědění, která je markantní ve srovnání s životem society. Důležitou roli hrají i komunikační vztahy uvnitř cikánské osady. U většiny jejích obyvatel převládá názor, že Berci Bagáro je podivný tulák, který „nedrží s osadou“. Kromě prostorového řešení Berciho outsiderství, autor prohlubuje jeho kontrastní profil ještě dál prostřednictvím chybějících komunikačních vazeb. Všichni lidé v osadě se podílejí na životě uvnitř society, která je svázána s muzikantstvím. I ten, kdo nehraje na žádný hudební nástroj, se alespoň loajálně účastní muzikantského života skrze topos krčmy, který je neodmyslitelně spojen s motivem hudby¹⁰² (Rakús). Berci se krčmě, a potažmo i muzikantskému životu, naopak vyhýbá: „*Keď napadalo snehu až nad psiu búdu, nechcelo sa mu ísť ani do krčmy, kde, ak sa tam náhodou predsa zjavil, zväčša len sám sedel v kúte a s nikým neprevravel slova. Cikáni si na to zvykli a neskôr sa mu sami vyhýbali.*“ (Balco, 1979, s. 15). Hudba (respektive topos krčmy) a život v domě jsou dvě základní hodnoty, které spojují societú tzv. usedlíků. Naopak tuláci na cestách, novodobí nomádi, putují světem bez jakýchkoli hmotných cílů.

Dalším podstatným rysem Berciho odcizení jsou narušené sociální vazby, jak v komunikaci s nejbližším rodinným prostředím, tak i potom dále mezi ním a okolním světem, který tu zastupuje cikánská osada a lidé z domů, s nimiž se potkává na své pouti. Můžeme tak předpokládat, že modelovaný literární prostor je opět propojen s komunikací, jak tomu bylo v Rakúsových prózách ze sedmdesátých let.

¹⁰² Viz Rakús, Stanislav: Nepragmatické intencie ako významový presah témy (Balcove Husle s labutím krkom). In: Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou. Levoča: Modrý Peter 1993, s. 111-117.

Prostřednictvím konstruování literárního prostoru autor odkrývá elementární komunikační vazby mezi Bercim a jeho rodinou: „*Nepotešil sa, keď ho prišli (Berciho děti, pozn. J.P.) navštívit', a on nikdy nevstúpil do ich chatrčí.*“ (Balco, 1979, s. 12). Prostor tak nemilosrdně určuje výlučné postavení nejmladšího syna v rodinných vazbách. Pohádkový motiv „otcovského zalíbení v nejmladším nebo jediném synovi“, jež je u Balca opakujícím se tematickým východiskem¹⁰³, vytváří hierarchii v rodinných vztazích. Podle řady anticipačních¹⁰⁴ momentů může čtenář očekávat Berciho citové sblížení jen s nejmladším synem Melicharem, které by se mělo odehrát na jejich společné pouti světem. Ačkoli je Berci každý podzim donucen vrátit se do osady, ani tehdy nepřestává snít o cestě k moři. Fascinace mořem se odráží i v jeho vyprávění, díky němuž je Berci myšlenkami neustále na cestě. Genep v „Přechodových rituálech“ tvrdí, že „*každý poutník od odchodu po návrat se ocitá mimo společný život, v období pomezí.*“ (Genep, 1996, s. 169). Z tohoto hlediska je Berci Bagáro skutečným nomádem, který se bez přestání pohybuje na pomezí. Zatímco pro Berciho je cesta skutečným a žitým domovem s magickou mocí revitalizovat životní síly člověka, pro dospělého Melichara se stal život na cestě krutým rozčarováním z ještě dětských iluzí.

1.2. Topos cesty: spirála

Július Balco ve své próze *Husle s labutím krkom* konstruuje literární prostor skrze základní archetypální univerzálie. Nezaměřuje se na protiklad domu a cesty (jako např. Stanislav Rakús v *Žobráčích*), ale přímo modeluje dvojí topos cesty. Cesta prostupuje všemi jeho prozaickými segmenty a nabývá rozmanitých podob: je zobrazována jako protiklad nekonečného pohybu po spirále a pohybu, který předpokládá linearitu. Balcova krajina je protkána sítí křižujících se cest, která přirozeně odděluje krajinu od obydleného prostoru. Autorův důraz na množství křižujících se cest tradičně představuje cestu jako životní pouť člověka a upozorňuje na rozmanitost lidských osudů. Cesta se

¹⁰³ Viz Rakús, 1993, s. 111.

¹⁰⁴ Řada těchto anticipací se ukázala jako falešné řešení pro další vývoj narativní situace.

zpravidla vine mimo veškerá lidská obydlí, dokonce se zdá, jako by se jim úmyslně vyhýbala, není tedy primárně důležitou spojnicí mezi jednotlivými lidskými usedlostmi. Místa, kterými postava prochází, jako by vzdorovala jeho paměti. Můžeme očekávat rozvinutí především těch symbolických a alegorických, než snad pragmatických, rovin pouti stěžejních protagonistů. Prostor u Balca nelze plně pochopit bez časového ukotvení, které důležitým způsobem doprovází a osvětluje prostorové zobrazení. Stanislav Rakús k problému času u Balca poměrně široce, respektive nedostatečně konkrétně poznamenává: „*Nad historickým časom prevláda čas cyklický, striedanie ročných období, ktoré primárne ovplyvňuje konanie človeka.*“ (Rakús, 1993, s. 115). Doba, po kterou se subjekt ocitnul na cestě, je odměřována rytmem ročních období. Charakter zobrazovaného prostoru ale napovídá, že v Balcově próze neplatí pro všechny postavy stejný čas. V zobrazení pouti jako pohybu po spirále je čas mytizován, prostor v něm podléhá rytmu ročních období, autor tak upozorňuje zejména na Berciho schopnost každé jaro revitalizovat své síly. Rovněž narativní situace vychází ze simultánního řetězení asociací v Berciho monologu. Čas v lineární pouti doprovází aktuální pohyb subjektu po linii s řadou anticipačních odkazů, jeho charakter bychom mohli označit za kauzální, důsledně podřízený logice sukcesivního vyprávění.

Jak už bylo naznačeno, Július Balco od počátku modeluje topos cesty v dvojí podobě: jednak jako Berciho svobodný let krajinou s imaginárním cílem spatřit moře, po druhé jako cestu za živobytím, která je podmíněna službou houslím. Každá z těchto cest podléhá jinému topologickému zobrazení, s odlišnými následky pro život konkrétních postav.

Připodobňování Berciho postavy ke krkavci nebo havranu, v části nazvané Berci Bagáro, jednoznačně předznamenává i prostorové zobrazení jeho pouti jako ptačího kroužení. Berciho pohyb na cestě není lineární, ale má podobu vnitřní **spirály**, která je odhalována hlasem vypravěče: „*Len čo vhrkotali medzi prvé chalupy, hluchonemý chlapec zistil, že v tejto dedine už raz boli. Znepokojene sa zahniezdil, vystrel ruku a priškrtené zaškriekal. Uvedomil si, že tento voz iba odjakživa krúži po kraji, keď sa stále obracia v smere vetra?*“

(Balco, 1979, s. 68-69). Se spirálou souvisí i vstup, respektive přechod do jiného světa. Je třeba se ptát po charakteru těchto přechodových rituálů v Balcově textu. Podle Gennepa¹⁰⁵ jde v přechodových rituálech zpravidla o přechod mezi krajinou živých a mrtvých, nebo se subjekt během iniciačních rituálů ocitá na hranici mezi dětstvím a dospělostí. Rovněž místa přechodu, na která odkazuje Balco ve své próze, mají symbolický ráz, ačkoli jejich smysl je už modifikován. Nejde ani tak o přechod mezi hraničními segmenty lidského života, jako o charakter života samotného. Život v chatrči je pro Berciho jednoznačně jen pouhým čekáním na jarní tání, s kterým se může opětovně vydat na cestu. Hranici (místo přechodu, řečeno s Arnoldem van Gennepem) mezi životem a pouhým čekáním na život, pro Berciho nesnesitelným přebýváním, tvoří v citované části dřevěná vrátka, kterými se vstupuje do jeho chatrče. Topos vrátek vztahující se k Berciho postavě zde představuje vstup do skutečného světa, světa snění : *„Bolo mu to bránou do iného sveta, v ktorom stromy nie sú iba stromami, obloha iba oblohou, zem zemou a ľudia iba ľuďmi. Jeho túžba vydat' sa na tú cestu sa ešte väčšmi rozhorela.“* (Balco, 1979, s. 23). Naopak topos dveří, související s Berciho umírající ženou Kirešou, je skutečným přechodem mezi životem a smrtí. Rozdíl mezi životem na cestě a přebýváním v chatrči odkazuje na smysl jeho existence, v níž je pro něj primární sociální rolí pomáhat lidem; jejímu alegorickému zobrazení odpovídá hloubení studen. Pro Berciho je pohyb po spirále nekonečným prostorem snění, které mu umožňuje prožít život na okraji bez strádání, připravit se na svůj odchod ze života, smířit se tedy i se smrtí. Pro potvrzení smyslu jeho pohybu po spirále je třeba zároveň identifikovat nejužší místo, střed, který zpravidla doprovází každé zasvěcení, protože jak říká Mircea Eliade *„dosažení „středu“ se rovná posvěcení, iniciaci; pro existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová, reálná, trvalá a účinná.“* (Eliade, 1993, s. 19). Na začátku Berciho poslední cesty na sever je explicitně vyjádřena situace, v níž se pro Berciho zastavil čas. Je to začátek jeho bilancujícího

¹⁰⁵ Viz Gennep, Arnold van: Přechodové rituály. Praha: NLN 1997. 201 s.

monologu na poslední cestě: „*Zdalo sa, že to trvá celú večnosť a netreba ísť ďalej. Zároveň akoby si uvedomoval, že je v strede víru, a zhlboka sa nadýchol.*“ (Balco, 1979, s. 25).

Učiněné zjištění o Berciho pohybu po spirále má interpretační důsledky pro určení smyslu jeho cesty. Každé jaro se vydává Berci z osady na dlouhou cestu krajinou směrem na jih, přičemž jih tradičně¹⁰⁶ zobrazuje naplnění života a souvisí s revitalizací lidských sil, zatímco sever symbolizuje smrt. Skrze obraz severu je anticipována v Balcově próze blíží se Berciho smrt v horách. Přestože se Berci celý život vyhýbá právě severním cestám, jakmile je připraven na konec svého života, vědomě odchází zemřít na sever do hor, kde ho už očekává nejmladší syn Melichar. Cesta do hor souvisí i s dovyprávěním celého příběhu o Melicharovi, s jeho koncem se uzavírá i Berciho život: „*Vyberie sa on radšej za Melicharom, ktorý ho čaká tam ďaleko na severe, kde štíty bielych hôr sahajú až k oblakom.*“ (Balco, 1979, s. 27). Na tento přechodový rituál, s kterým se můžeme opět setkat v Rakúsových prózách ze sedmdesátých let, upozorňuje i Gennep: „*Zemřelí ovšem odcházejí dlouhou a klikatou cestou na sever, kde se nachází říše mrtvých; je tam tma a zima.*“ (Gennep, 1997, s. 140). U Balca se obraz vnější krajiny (hory na severu) významně prolíná s krajinou vnitřní, s Berciho vědomím naplněného a již uzavřeného života.

Opětovně je třeba připomenout Gennepův výrok, v němž „*každý poutník od odchodu po návrat se ocitá mimo společný život, v období pomezí.*“ (Gennep, 1997, s. 169). Ačkoli Berciho jedinou touhou je spatřit moře, ke skutečnému naplnění jeho snu nikdy nemůže dojít, protože pouť by potom pozbyla svého smyslu. Smysl života spočívá u Balca v touze, nikoli v cíli cesty. Mimo to Berci jako člověk ze sociální periferie není ani v osadě součástí jejího života. Lze tedy konstatovat, že Berci je v Balcově próze jedinou opravdovou postavou – nomádem, pro kterou se život na cestě stal domovem. Na svých cestách se Berci živí hloubením studen, i tuto činnost vypravěč

¹⁰⁶ S protikladem jihu a severu jako života a smrti se můžeme opět setkat i v Rakúsových textech ze sedmdesátých let, zejména v novele Gendúrovci, která je na tomto protikladu vystavena.

podává se zvláštním důrazem na její symbolickou rovinu: „*Cestou skupíval handry a kožky, prehlboval, alebo vrtal studne, dával ľuďom vodu* (zvýr. J.P.). (Balco, 1979, s. 14). V citované části nelze přehlédnout důležitou aluzi na Berciho schopnost revitalizovat síly člověka, s kterou se můžeme opět setkat v Rakúsových textech ze sedmdesátých let¹⁰⁷. Jakmile je Berci připraven zemřít, symbolicky odhodí z vozu nepotřebné nářadí na hloubení studen, jeho pomoc lidem v ten okamžik končí. Také konflikt o následnictví mezi Bercim a Melicharem, který se odehraje během jejich krátké společné cesty v próze Gejza Hohoš, je zobrazován alegoricky skrze motiv vody: „*Berci videl, že studňu, čo s Melicharom začali, už spolu nedokončia ... on musel ísť svojou vlastnou cestou so svojimi husľami a nikdy mu nezáležalo na studničnej vode.*“ (Balco, 1979, s. 29-30). Je zřejmé, že Berci se s Melicharem rozchází i v nahlížení na okolní svět, jejich životní cíle jsou diametrálně odlišné. Bercimu se nepodařilo přesvědčit nejmladšího syna o tom, že jen na cestě z něj bude svobodný člověk, nezávislý na materiálním světě, potažmo na chudobě, ke které je jako člověk z periferie společnosti odsouzen: „*Budeš ako ja, budeš mať rád zem, trávu, stromy, nebo, dážď a vietor, budeš mať rád pravé veci. Cesty, slnko. Budeš slobodný človek.*“ (Balco, 1979, s. 24). Pouze Berciho putování je v Balcově próze modelováno jako alternativa k životu v centru, stalo se jediným způsobem, jak plnohodnotně prožít život.

2. Muzikanti: uzavřený prostor

Prvotním kontrastním výrazem pro pregnantní vyjádření odlišného modelování otevřeného a uzavřeného prostoru v Balcově próze se stal protiklad Berciho svobodného kroužení v krajině a závislosti v několika podobách: služby houslím (Melichar, Gejza Hohoš, verklikár, Fabrício) a služby tělu (Fabrício). S důrazem na službu přichází i problém uplatňování moci, typický pro některé oficiálně vydávané texty¹⁰⁸ v období sedmdesátých

¹⁰⁷ Viz v Rakúsově stejnojmenné próze z povídkového souboru *Pieseň o studničnej vode* nebo v novele *Žobráci*.

¹⁰⁸ Např. pro texty už zmiňovaného Stanislava Rakúse. Ve všech jeho prózách ze sedmdesátých let najdeme jako dominantní problém: uplatňování moci.

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

Zatímco cesta tuláka je neslučitelná s životem v osadě, tak život muzikanta je naopak závislý na osídlených oblastech (topos domu a krčmy), ale i osadách ležících při cestách (topos cesty-linie a krčmy). Na tuto skutečnost upozornil už Stanislav Rakús ve zmiňované recenzi, když k problému komunikace u Balca napsal: *„Vcelku je tuláctvo prírodnejšou a muzikantstvo komunikatívnejšou, sociálnejšou alternatívou životného štýlu už tým, že hudba smeruje k príjemcovi, to jest k niekomu inému.“* (Balco, 1979, s. 115). Pro Berciho komunikaci je příznačné, že má téměř důsledně podobu monologů, v nichž se obrací pouze k dětem: malý Melichar naslouchá jeho vyprávění o dalekých cestách, hluchoněmý chlapec zase je svědkem Berciho bilancování. Rozhovorům s dospělými se Berci pro nedostatek jejich schopnosti empaticky naslouchat a snít vyhýbá.

Kontrastní charakteristika postav putujících po cestách nebo obývajících domy v osadách byla zčásti už naznačena v souvislosti s Berciho pohybem po spirále, která evokuje ptačí kroužení a jednoznačně odkazuje ke svobodnému letu krajinou. Na mnoha místech Balcova textu prozrazuje vševědoucí vypravěč svoji zainteresovanost na vyprávění. Jedním z takových míst je vedle Berciho přívětivého vyobrazení (s důrazem na jeho duchovní život) i negativní profil Berciho protivníka v osadě: primáše Fabrícia, kterého vypravěč zobrazuje jako zosobnění tělesnosti: *„Tučný primáš zmučene odplúval. ...S fučáním sa uvelebil na stoličke, palcom a ukazovákom zachytil okraj košeľe zapnutej iba na pupku, ovieval si spotenú hrud.“* (Balco, 1979, s. 90), nebo v hádce se smrtí zase jako ztělesnění lakoty a zbabělosti: *„-Milá Berciho smrť... – jachce zmätený, - ako rád by som ti pomohol nájsť Bagára, ver mi,*

spravodlivému človeku. Peniaze, čo som si statočnou hrou na husliach zarobil, mi Berci ukradol a ušiel s nimi do sveta.“ (Balco, 1979, s. 7-8).

V kontrastní výstavbě prostoru autor pokračuje i v modelování jeho uzavřené podoby. Život soukromý a veřejný zobrazuje na pozadí života v cikánské osadě skrze topos domu a krčmy.

2.1. Topos cesty: linie

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

Zpočátku ještě putuje Melichar společně se svým otcem Bercim a houslemi, ale po setkání s muzikantským cikánem Gejzou Hohošem se od otce odloučí. Jejich další cesta má společné epické zastávky, kterými jsou krčma a verklikárova chatrč. Epické rozpětí mezi toposem krčmy a toposem verklikárovy chatrče nevyplňuje intimita domova, nýbrž niterný pocit odcizení: „Šli stále na východ popri veľkej rieke, pre Melichara to bol cudzí kraj.“ (Balco, 1979, s. 52). Během cesty je jejich životní styl neustále konfrontován s životem v centru (topos domu), který je topologicky zobrazován prostřednictvím vysokých kostelních věží (s. 30) nebo skrze vůni, která se šíří v sobotu a v neděli z usedlostí (s. 43). Jejich cesta postrádá smysl, proto se nejvíce podobá bolestnému bloudění, z kterého nevyjdou ani tehdy, když naleznou dočasný cíl své cesty: verklikárovy housle. Melicharova cesta nevede vyšlapanými chodníčky, ale často mimo tyto komunikační spojnice. Je tedy především místem náhodných setkání, u Balca s lidmi ze stejné sociální vrstvy.

Všechny tyto postavy (Melichara, Gejzu Hohoše i verklikára) spojuje absentující pocit domova a existenční závislost na cestě.

I přes všechny tyto dočasné cíle zůstává Melichar vnitřně neustále nespokojený se svým životem. Zpočátku je na vině především jeho neschopnost rozhodnout se mezi životem tuláka nebo muzikanta. Např. když v krčmě přijde o své staré housle, je přesvědčen, že by mohl jít v otcových šlépějích i bez houslí. Jakmile ale získá nové, postava je odsouzena k doživotní nespokojenosti a směřuje k předčasné smrti. Hlavní příčinu odhaluje těžce nemocný Gejza Hohoš, který rovněž jako postava přináležející k cestě-linii předčasně umírá na rakovinu: „*Nemáme nikde hniezdo, v hniezdach to obyčajne smrdí. Majú nás za bludárov a tulákov, ale my neblúdime, len pokojne ideme, ideme a tak sa rýchlejšie míňa náš život...*“ (Balco, 1979, s. 66). Narozdíl od Berciho, který dokázal být doma na cestě, patří Gejza Hohoš i Melichar k lidem, kterým prostor domova významně chybí. Touha spatřit moře - hlavní smysl Berciho cesty - pro Melichara po jejím dosažení ztrácí význam. Okolní svět krouží kolem Melichara bez naděje na porozumění, jak bylo explicitně vyjádřeno v jednom z Melicharových dialogů s Šárou: „*-Daj pokoj! Ničomu som tam nerozumel.*“ (Balco, 1979, s. 103). Tato druhá Melicharova cesta, na které došel až k moři, proměňuje jeho osobnost, do osady se vrací už někdo jiný, ačkoli „*nik nepostrehol zmenu, ktorá sa s ním stala.*“ (Balco, 1979, s. 103). Proměnu však prozrazuje zejména Melicharovo odlišné vnímání krajiny, po rozloučení se s umírajícím Gejzou Hohošem ve vlaku: „*Vlak zastal a on vystúpil na rodnú piesočnatú zem (zvýr. J.P.). ...Vlak mizol v diaľke a s tým človekom na plošine posledného vagóna navždy odchádzalo celé jeho detstvo (zvýr. J.P.),...*“ (Balco, 1979, s. 102). Melichar už ví, jaký je život člověka na cestě. Cesta mu housle dala a na cestě o ně i přišel, ale nemohla mu přinést bezpečí a jistotu domova, bez kterého nelze žít. Všechny postavy, které se ocitly v Balcově próze na cestě-linii, jsou odsouzeny k předčasné smrti. Topos vlaku je v próze Husle především spojen s existenciální situací Gejzy Hohoše, zcela tu koresponduje s osudovostí jeho poslední cesty. Hohošova životní dráha však překvapivě nekončí s odjezdem osudového vlaku, ale Gejza

Hohoš sehraje ještě poslední důležitou roli ve svém životě, nedobrovolně na sebe vezme zodpovědnost za Melicharovu smrt. Melicharova tragická postava plně odráží hodnotový protiklad mezi dvěma odlišnými způsoby existence, životem tuláka a muzikanta. Každý z nich souvisí s odlišně konstruovaným prostorem, s cestou v několikerych podobách.

Pohyb po horizontálních souřadnicích koresponduje s životními cíly jednotlivých postav, vertikála zase sleduje jejich cestu ve vztahu k věčnosti. Autor udržuje diferenční zobrazení smrti i vzhledem k odlišným ztvárněním cesty. Z tohoto důvodu Berciho poslední kroky směřují na sever do hor a jeho pohyb po spirále je zakončen stoupáním, představou výšky. Pohyb vzhůru je zákonitým zakončením jeho života, protože řečeno s Bachelardem¹⁰⁹: směrem k nebi jsou myšlenky jasné a shodují se s racionalitou bytí (respektive souvisí s kroužením po spirále). Konec života bez smysluplného naplnění nastává předčasně (Melicharova násilná smrt, rakovina u Gejzy Hohoše) a Balco ho zobrazuje jako cestu (sestup) do podzemí: „*-Kam cestujete? – opýtal sa./-Pod zem./.../-Do hrobu už nepotrebujem lístok...*“ (Balco, 1979, s. 99).

2.2. Osada

Cikánská osada zahrnuje prostor několika hustě vedle sebe posazených chatrčí. Takto daná morfologie osady zaznívající z úst vypravěče, naprosto přesně odkrývá charakter společnosti, jež prostor obývá: nejde o společnost závislou na cyklu agrárních prací. Prostor osady je z jedné strany uzavřen skálou, na její protilehlé straně se však osada zase otevírá v místech, odkud směřuje už ven mimo jejich obydlí důležitá cesta, spojující společnost cikánů s okolním světem. V těchto krajních polohách (u skály a při cestě) mají postaveny své chatrče dva nesmiřitelní protivníci zobrazovaní prostřednictvím odlišného prožívání okolního světa. Rakús už k tomuto tématu poznamenal, že: „*autor sleduje cigánsku societu vo chvíli, keď sa jej profilujúce črty – tuláctvo a muzikantstvo – dostávajú do protirečenia. Hlavní*

¹⁰⁹ Viz Bachelard, Gaston: Poetika priestoru. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990.

protihráči tulák Berci Bagáro a primáš Fabrício reprezentují krajné výchylky tohto protirečenia.“ (Rakús, 1993, s. 115). Tento Rakúsův výrok lze dokumentovat i skrze topografické řešení jejich domova/dočasného příbytku (v případě Berciho by bylo nepřesné mluvit o domově, je to domov pouze jeho dětí, později už jen Melichara a ženy Kireši) v cikánské osadě. Zatímco Fabríciova chatrč je opřena o skálu na samém konci osady a požívá tak všech výhod chráněného obydlí, Berciho chatrč stojí co nejbližší cestě do světa, vydaná tak sice napospas všem příchozím, ale přece jen už blíž vysněným cestám. Nese však všechny znaky životního provizória: „...*bál sa zimy, ani v chatrči nebýval, v chatrči z hlíny vypálenej iba na slnku nechcel on veru bývať, hentú maštal' si postavil zo sosnových kmeňov, šindľom ju prikryl a tam v zime býval so svojím koňom aj so ženou a deťmi, zakiaľ boli malé.*“ (Balco, 1979, s. 8). Kontrastní modelování prostoru není náhodné a vypovídá především o rozpornosti těchto dvou povah.

Prostor osady u Balca podléhá pravidlům uzavřeného prostoru s přesně daným hierarchickým systémem, v kterém jsou jako nejvyšší hodnota uctívány housle a hudba. Na opačném pólu se ocitnul tulácký život, spojovaný ve Fabríciových očích se zločinem. Podle Foucaultovy „teorie o vnějším prostoru“ bychom mohli prostor cikánské osady přiřadit k jeho tzv. pátému principu heterotopie, který vždy předpokládá „systém otevření a uzavření“¹¹⁰ (Foucault). Veškerá moc je zpravidla soustředěna v rukou jediné osoby, v cikánské osadě je takovou postavou primáš Fabrício. Ovládá skrze hudbu, jež zajišťuje osadě obživu, její podstatnou část. Berci je jedinou postavou v osadě, která se vědomě nejen vzpírá jeho moci, ale zároveň odmítá být i loajální vůči principům primášova života. Berci ačkoli je často váben ke vstupu do primášovy muzikantské společnosti, nepřijme od něj převlek muzikanta, který je nezbytným prostředkem identifikace s uzavřeným prostorem: „*Či mu sám Fabrício, neponúkol, aby na svojom voze rozvážal kapelu? Mal by dva kone,*

¹¹⁰ Viz Foucault, Michel: O jiných prostorech. In: Myšlení vnějšku. Praha 1996, s. 71-86. Foucault uvádí: „*Bud' to je tu vstup vynucený, jako v případě vstupu do kasáren nebo věznice, nebo se jednotlivec musí podříditi rituálům a podstoupiti očištění. Abychom se dostali dovnitř, musíme mít propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta.*“ (Foucault, 1996, s. 83).

nový klobúk, striebrom tkanú vestu, široké nohavice s vybíjaným opaskom a mäkké, pohodlné čizmy.“ (Balco, 1979, s. 13). Melichar se stal vhodným nástrojem Fabríciovy pomsty za mnohaletý vzdor a výsměch, který měl pro něj Berci vždy na podzim přichystaný po svém návratu do osady.

Paradoxně není život v osadě modelován jako alternativní prostor pro život lidí, kteří odmítli žít v centru (v textu je centrum zobrazeno skrze dvory, kterými putující cikáni procházejí). Cikánská osada totiž podléhá principům uzavřené společnosti. Její vnitřní život je zcela podřízen primášově moci a jejím prostorem vládne strach: *„Osada bola o chvíľu ako vymretá. ...Ženy a deti sa krčili po kútoch, chlapi čupeli za dverami so sekerami v rukách.*“ (Balco, 1979, s. 95). V próze nazvané Primášova Šára je konstruován hierarchický systém mezilidských vztahů na principu uplatňování individuální moci. Primáš Fabrício, ačkoli sám je jedním z cikánů odsunutých na okraj společnosti, určuje pravidla pro život v osadě. Fenomén strachu je u Balca podřízen dvojsměrnému pohybu, strachu podléhají nejen cikáni v osadě, ale i sám primáš Fabrício, který se obává zejména jejich pomsty: *„-Nebite ma, cigáni, nebite! Bola to vyložená sprostosť. Každý vtedy utekal od neho čo najďalej.*“ (Balco, 1979, s. 91). Všudypřítomná atmosféra nedůvěry a špehování ničí předpoklady pro simulaci svobody v obývaném prostoru a směřuje k tragickému vyústění. Cikánská společnost v Balcově textu je postavena na základech příznačných pro přírodní (archaické) národy, které vycházejí z principů vlastnictví a směny. Pravidla směny v osadě udává pouze primáš Fabrício, který tak rozhoduje o životě a smrti druhých. Jeho moc je tlumočena prostřednictvím výměny vlastní dcery za vzácné housle, s kterými se Melichar vrátil ze světa. Směna mezi Fabrícíem a Melicharem je obecně považována za spravedlivou až do okamžiku, kdy se Melichar rozhodne vrátit primášovi jeho dceru a vzít si nazpět své housle: *„-Ráno povedz primášovi, že som si vrátil husle a jemu vraciam dcéru. Nezabudni mu to povedať!*“ (Balco, 1979, s. 96). V citovaném příkladu můžeme vytušit jednostrannost směnného obchodu, který odhaluje principy fungování uzavřené společnosti.

I v předchozí části byla poměřována otevřenost (respektive její svobodné fungování) společnosti vzhledem k životu v centru¹¹¹. Tenze nastává pokaždé, když jsou muzikanti konfrontováni s životem ve dvorech: „*Nadišla jar. Sedliaci orali a siali, nebolo komu vyhrávať.*“ (Balco, 1979, s. 88). Tehdy si uvědomují chybějící pevné zázemí intimního prostoru domova.

2.3. Krčma

Topos krčmy je už tradičně místem konfrontace, neodmyslitelným od života cikánské society, a v Balcově textu ještě navíc důležitým pro interpretaci smyslu Melicharova života. Také v Balcových prózách se objevuje krčma v několika podobách, ovšem téměř vždy s totožnou funkcí: je místem prezentace individuální moci. Ačkoli je krčma obecně považována za veřejný prostor, přístupný všem, který souvisí zejména se zábavou a s hudbou, u Balca tomu tak není. Krčma je závislá především na houslích a není otevřená všem bez rozdílu. Housle jsou navzdory svému uměleckému poslání zdrojem veškerých konfliktních situací, které se v krčmě odehrají.

První konflikt nastává mezi Gejzou Hohošem putujícím spolu s Melicharem na jedné straně a hostinským z jednoho zájezdního hostince na straně druhé. Tato krčma u staré cesty je především místem předstíraných emocí. Autor v této první epické zastávce rozvíjí především motiv proměny masek, jenž souvisí s odhalením nenaplněného života uvnitř společnosti a s konvenčními principy, na kterých společnost stojí. Hostinský jako představitel individuální moci, odmítne cikánům zdarma nalít víno. Gejza Hohoš poté, co rozbije Melicharovy housle, předstírá srdeční slabost, aby tak dosáhl původního cíle popít dobré víno. Postava hostinského a deklasovaného tuláka Hohoše představuje v textu důležitý protiklad mezi oficiální mocí a strachem. Mocenské pozice se během okamžiku karnevalově¹¹² proměňují, chytrácký Gejza Hohoš zneužil strachu hostinského a pod nátlakem si vymohl pozvání ke stolu. Využil přitom nejen svoje zkušenosti z cest, na nichž mohl sledovat

¹¹¹ Viz topologické zobrazení života v centru (např. kostelní věže) v části nazvané „Topos cesty“.

¹¹² Viz Bachtin, Michail M.: Román jako dialog. Praha: Odeon 1980, 479 s.

určité stereotypy chování, ale zároveň i předvídal všeobecný strach z policie, který lze vytušit v pozadí řešení každého konfliktu i v osadě.

Krčmu v cikánské osadě ovládá zase primáš Fabrício, jak vyplývá i ze závěrečného střetnutí Fabrícia s Melicharem. Krčma poskytuje primášovi pevné zázemí: „*Konečne prišla táto chvíľa. Nikde by si nemohol byť týmito husľami istejší ako tu, v tejto ich krčme, medzi všetkými týmito cigánmi, v kruhu svojej starej kapely.*“ (Balco, 1979, s. 116). Primáš Fabrício svým mocenským rozhodováním ničí veškerý intimní prostor v osadě, a tím posouvá komunikaci z intimní sféry do oblasti veřejné. Typickým příkladem je nabídnutí vlastní dcery Šáry, výměnou za Melicharovy vzácné housle, které se příznačně odehraje v krčmě. Primášova dcera Šára je donucena svým otcem k poslušnosti: „*Hoci spočiatku váhala a aj sa dosť bála, nakoniec musela urobiť tak, ako jej kázal Fabrício, teda nepozorovane sa vytratiť z krčmy a ísť pod lom, kam za ňou Melichar príde.*“ (Balco, 1979, s. 76). Právě v krčmě dojde i k nečestné soutěži mezi Melicharem a primášem, v níž Melichar předstírá hru na smířenou, která má směřovat k opakované výměně Šáry za housle, respektive k jejich krádeži. Po svém opětovném návratu ze světa je Melichar také v této cikánské krčmě nešťastně zavražděn Fabrícíem. Všechny tyto epické situace, jež se odehrají v krčmě mají jednoho společného jmenovatele, kterým jsou nepravé, předstírané emoce a všudypřítomný strach. Život lidí v krčmě je nahlížen jako neautentický. Tento názor plně koresponduje s Berciho přesvědčením, podle kterého je krčma nepřirozeným prostorem pro existenci člověka, v němž jedinec brzy ztrácí schopnost prožívat okolní svět. Svědčí o tom i Melicharova charakteristika: „*On, čo sa až donedávna živil hrou, človek nočných lokálov a zadymených miestností, cítil sa cudzo pri pohľade na obrovské vypätie zeme medzi panovačnou, divou zeleňou, záľahou tráv a širokých lopúchov.*“ (Balco, 1979, s. 105).

2.4. Topos domu

Topos domu je v Balcově textu opět kontrastně modelován prostřednictvím funkce, kterou má dům plnit. Ačkoli Berci neobývá svoji chatrč po celý rok, je

to paradoxně jediné místo v osadě, které slouží svému primárnímu účelu: poskytuje ochranu před zimou a nečasem obecně. Ostatní chatrče v cikánské osadě slouží svým obyvatelům především jako útočiště před primášovou posedlostí, když se opilý vrací domů. Také jejich rodové poselství je nejasné, dům není místem života několika generací, není tedy ani prostorem snění v bachelardovském slova smyslu.

Základní disproporci mezi rodným domem (domovem) a přechodným útočištěm lze dokumentovat v próze Verklík a husle na pozadí toposu domu věčného tuláka, starého verklikára. Dočasnost jeho obydlí odráží následující popis: „*Verklikár býval v polozborenom lesnom dome celkom osamote. Spráchnivená chajda bola na spadnutie, kus strechy sa prevalil do izby a verklikár už niekoľko rokov býval len v kuchyni.*“ (Balco, 1979, s. 52). Zanedbaný dům vypovídá mnohé o životě svého majitele, především o jeho neschopnosti jakkoli plánovat budoucnost. Verklikár žije jen přítomností, současným okamžikem bez vědomí budoucího. Chybějící prostor intimity v domě vyzývavě útočí na příchozí, kteří se zamkli před verklikárem v jeho chatrči, v níž čekají na slíbené housle. Verklikár měl více důvěry v les, kde ve starém stromě uschoval vzácné housle, zatímco byl na cestách. Dům neplní svoji funkci, nejen že není intimním prostorem k životu, ale neposkytuje ani bezpečí svým obyvatelům.

3. Závěr

Július Balco ve své próze nepřímo zobrazuje na pozadí sledování Melicharova osudu rozdílný svět cikánské society a života v centru. Detailně je zachycen především ten muzikantský a tulácký život cikánů, obecně lidí odsunutých na okraj společnosti, kteří zpravidla putují světem bez zázemí domova. Cikánskou společnost však nemodeluje autor jednoznačně jako svobodnou a nezávislou na životě v centru. Především si Balco uvědomuje vzdálenost obou těchto dvou kultur jako rozpor mezi archaickou a moderní společností. Obrovské trauma cikánské society u Balca spočívá v tom, že její existenciální cíle nejsou shodné s životem lidí ve dvorech, protože tato

společnost na jaře neseje, na podzim nesklízí a ani nic nevyrábí, takový způsob života nezná. Motiv půdy důsledně souvisí s životem v centru, s jejich domovy, cikánské osadě je vlastnictví půdy lhostejné.

Balco zobrazil svět, v němž výrazně chybí intimní prostor domova. Cikánská osada plně podléhá primášově mocenskému vlivu, to je také primární příčina absentujícího domova. Svobodný zůstává pouze Berci Bagáro, který symbolicky přináší lidem v centru studniční vodu a s ní i očištění. Berci je také jedinou postavou, která se vzepřela primášově moci, protože nepocítuje strach. V těchto souvislostech můžeme také číst Balcův text jako alegorii společnosti, v níž je aktuální problém uplatňování moci a využívání strachu lidí odsunutých na periferii života. Také zobrazení dvojsměrného pohybu strachu v Balcově textu poměrně autenticky odráží princip fungování moci a strachu v reálné společnosti.

VII. Závěr

Název práce otevírá celou řadu očekávání, z nichž pouze některá se stala předmětem těchto úvah. Bohužel je obecně známo, že literární historie dosud nevěnovala dostatečnou pozornost oficiálně vydávané produkci v normalizačním období (1970-1988), jak dokládá i komentář z roku 1989: „*V tomto zmysle nie je situácia slovenskej prózy prvej polovice sedemdesiatych rokov, ale aj neskôr len problémom samotnej literatúry, ale do značnej miery aj situáciou literárnej kritiky a jej nedostatočnosti.*“ (Jenčíková-Zajac, 1989, s. 60). V souvislosti s tímto vstupním konstatováním platí totéž o dalších nástrojích literární teorie (např. naratologii, typologii postav ad.), tedy potažmo i prostorové analýze textů. Z těchto a podobných důvodů nebyla v práci věnována větší pozornost reflexi vybraných próz v dobových literárních periodikách, protože celistvý obraz literárního prostoru a jeho charakteru by tímto mozaikovitým doplňováním prostřednictvím dílčích interpretací nevzniknul. V první řadě mělo jít o postihnutí konstantních a variabilních rysů literárního prostoru u kratších próz oficiálně vydávaných během sedmdesátých let na Slovensku; proto se v práci v neustálých krouživých pohybech navracel topos domu a cesty, úvahy o charakteru periferie, podoby otevřeného a uzavřeného prostoru ad. K těmto prostorovým archetypům se váže složitá tematická a motivická síť: téma domova a motiv dětství, motiv iniciace a naopak nezralosti, v souvislosti s tím i motivy bloudění a existenciálního hledání. Kvůli absentujícím dobovým komentářům nepůjde o ověřování hypotéz, ale zejména o precizování pohledu na dané období. Vesměs jde o hodnoty, u kterých jen úhel pohledu posouvá jemnou hranici mezi povoleným a zakázaným. Zdánlivě neměnné hodnoty jsou v tomto pohledu zásadně problematizovány.

Součástí závěrečné kapitoly je i tabulka¹¹³ s grafickým zobrazením výsledků analyzovaných jevů, která odráží některé výše pojmenované

¹¹³ Viz tabulka v závěru kapitoly.

distinktivní rysy¹¹⁴. Jejich klasifikace, vyjádřená prostřednictvím převažující přítomnosti kladného nebo záporného kvalifikátoru (A nebo N, případně A/N), naznačuje, zda jde o důležitý distinktivní rys těchto próz či nikoli. Je však třeba upozornit na skutečnost, že se jedná jen o dílčí závěry vyplývající ze selektivního vzorku analyzovaných próz (pouze jedna část oficiálně vydávané tvorby). To znamená, že odráží jednu – podle mého názoru ale důležitou – část oficiálně vydávané literární produkce, která našla cestu, jak si (řeceno s autory bilancující studie z roku 1989): „zachovať autentický životný svet ako základ prozaickej tematizácie...“ (Jenčíková-Zajac, 1989, s. 60).

1. Prostorová analýza

Analyzováním literárního prostoru vstupujeme do neprobádané oblasti, jejíž poznání může do značné míry pozměnit i dosavadní pohled na oficiální produkci normalizačního období. Při interpretaci jednotlivých textů šlo od počátku o sledování zejména těch společných rysů literárního prostoru. Z tohoto důvodu byly zvoleny i opakující se názvy kapitol (horizontální a vertikální podoba prostoru, otevřený nebo uzavřený prostor, místa přechodu, topos cesty, periferie a podoby hranice ad.). Jejich syntézou můžeme dojít k závěru, že skrze různé koncepty prostoru polemizují vybraní autoři (Dušek, Balco, Ballek a Rakús) zejména s rozmanitými podobami moci. A to i navzdory konstatování P. Zajace, který v souvislosti s texty publikovanými po roce 1975 uvádí: „V týchto dielach – podobne ako v dielach disentu – už nie je prvoradým cieľom priama konfrontácia s mocou a hlavnou témou sa stávalo manifestovanie odvahy jednotlivca k vnútornej nezávislosti a slobode...“ (Marčok, 2004, s. 51).

1.1. Topos domu jako obraz domova

Téma domova a dětství patří spolu s tematickým únikem autorů do historie k nejdiskutovanějším problémům počátku normalizace, na jeho

¹¹⁴ A – znamená přítomnost v plném rozsahu, N – absence daného jevu, A/N – vyskytují se oba protiklady zároveň.

frekventovanost upozorňuje i B. Dokoupil v Literárním měsíčníku: „*V současné slovenské próze je téma domova přímo klíčem odmykajícím tvorbu řady čelných autorů.*“ (Dokoupil, 1987, s. 88). V zobrazování domova a dětství ovšem existují obrovské rozdíly, jež spočívají ve způsobu rozvíjení a problematizování tématu. Zatímco Dokoupil ve svém článku hovoří v souvislosti s dětstvím a domovem pouze jako o eticky i esteticky kladných veličinách, tak ve sledovaných textech se objevuje téma domova jako tíživě chybějící hodnota zobrazovaného světa.

Schematické zobrazení v tabulce vypovídá o toposu domu jako důležitém distinktivním rysu daného období. Je patrné, že kvalitativní proměny domu v jednotlivých textech korespondují s periodizačním mezníkem¹¹⁵ rozdělujícím období sedmdesátých let na texty před rokem 1975 a po něm. V prvním období představuje ještě domov stabilní hodnotu, pevnou emocionální svázanost postavy s toposem domu. Dům je intimním místem v tom bachelardovském slova smyslu, podle něhož dům koresponduje s intimním a bezpečným prostorem domova. Zároveň se k toposu domu v Duškových prózách váže důležitá sémantická rovina paměti, která proměňuje dům v místo s pamětí. U Balleka je paměť úzce svázána s regionem jižního Slovenska. Zobrazení domova v Ballekových textech jako součásti konkrétní krajiny (regionu) zapadá do koncepce tzv. jižanství (Marčok, 2004, s. 240), které si vydobylo v slovenské literatuře v průběhu normalizace zásadní postavení. Také Ballekův domov (tak jako u Duška) se podílí na utváření identity stěžejní postavy. Cesta domů se potom stává návratem k sobě samému. Domov je u obou autorů shodně zobrazován jako ta nejvyšší hodnota v životě člověka. Odlišnou funkci má topos domu v textech Stanislava Rakúse a Júliuse Balca. Intimita domova je neslučitelná s uzavřeným prostorem domu, který je ovládán atmosférou strachu a sledování, proto se u Rakúse často setkáme se zobrazením domu jako hrobky. Rakúsovy postavy z okraje společnosti hledají šťastný prostor pro život mimo prostor domu, protože se k němu (např. v *Žobrácích* nebo novele *Gendúrovci*) váže negativní popis, plynoucí z jeho vazby na uzavřený systém

¹¹⁵ Daná periodizace ovlivňuje i další sledované hodnoty.

charakterizovaný násilím. U Rakúse je primárně dům místem, v němž je uplatňována moc. Obdobně modeluje prostor domova i Balco. Jeho cikánská osada plně podléhá primášově moci, to je také primární příčina absentujícího domova v jeho textech.

Odloučením toposu domu od smyslu domova jako autentického prostoru pro život člověka odkrývají někteří z autorů (např. Stanislav Rakús nebo Július Balco) symbolickou rovinu fungování moci a strachu v reálné společnosti.

1.2. Doma na cestě

V kontextu vybraných próz ze sedmdesátých let představuje topos cesty důležitý fenomén pro zobrazení autentického bytí postavy. Na jejich samotném počátku ještě doznívá (v návaznosti na předchozí období let šedesátých) zobrazování cesty jako existenciální metafory. Topos cesty u Duška je potom modelován jako otevřená analogie k životu stěžejní postavy (chlapce), stala se symbolem jeho nezralého hledání. V Duškových prózách je domov ztotožněn s toposem domu, zatím nenastaly předpoklady pro budování alternativního domova pro život postav. Motiv cesty v Ballekových prózách poměrně přesně vykazuje Južnú poštu (1974) na pomezí, mezi první a druhou fází sedmdesátých let. S poutí do neznámých a nekonečných krajů kontrastuje u Balleka topos cesty jako jediné konkrétní cesty, která přivádí tuláka domů, respektive k sobě samému. Překročením periodizačního mezníku (1975) se proměňuje i charakter cesty: bývá zobrazována jako pouť krajinou, která zvolna přerůstá v podobenství o svobodě. Cesta by měla být završena rozpoznáním vlastní identity, pro Rakúsovy a Balcovy postavy však končí tragickým rozčarováním. Pouze v Balcových prózách se topos cesty stal pro jednu z postav plnohodnotnou alternativou k životu v domě (Berciho pouť).

1.3. Život na periferii

Až na Duškovu Strechu domu se ve všech zbývajících prózách objevuje prostor periferie jako jeden z nejdůležitějších distinktivních rysů těchto

oficiálně vydávaných próz. Důvodem se stala dobově podmíněná citlivost pro lidi z okraje společnosti; periferie zde nevypovídá jen o sociální jinakosti, ale o společensky odsunutých lidech vůbec¹¹⁶ (Zambor, 1977, s. 84). Ballekova Južná pošta se v této perspektivě opět ocitla na pomezí mezi absencí periferie (Dušek) a jejím ztotožněním se sociálním okrajem společnosti (Rakús, Balco). Skrze prostor periferie demonstruje autor v Južnej pošte zejména pocit cizinectví, přechod postavy z dalekého domova kdesi na severu do cizí jižní krajiny. Sociální téma svázané u Rakúse a Balca zpravidla s periferií je u Balleka přesunuté do roviny vertikální. V Rakúsových prózách (např. Jasanica, Nôtik, ale i Pieseň o studničnej vode) je horizontální umístění domova až na samotné periferii společnosti většinou propojené s jejím sociálním okrajem, neboť v zobrazovaném světě elementární lidské hodnoty natolik devalvovaly, že se autor rozhodl pro jejich přemístění¹¹⁷ na periferii života v centru. V Rakúsových i Balcových prózách je topografická periferie shodně doprovázena sociální vyděděností postav.

2. Rovina tematická

K jednotlivým prostorovým konceptům se vážou konkrétní sémantické roviny, přičemž některé z nich mají návratný charakter. Do sumarizujícího závěru byly zařazeny pouze dvě nejfrekventovanější, objevující se napříč všemi prozaickými texty.

2.1. Dílčí iniciace

Už Daniela Hodrová v řadě svých teoretických prací upozornila na svázanost určitých konceptů prostoru s motivem zasvěcení. Většina postav (chlapec, Ján Jurkovič) z próz publikovaných do roku 1975 se nachází na přechodu mezi dětstvím a dospělostí, to jsou zároveň texty, v nichž je motiv zasvěcení rozvíjen jako přechod z dětství do světa dospělosti. Za asistence

¹¹⁶ Viz Zambor, Ján: Stanislav Rakús:Žobráci. In: Romboid, 1977, č. 3, s. 83-85.

¹¹⁷ (Jen jako doplňující poznámku na okraj tohoto textu bych chtěla připomenout, že jako typický příklad z české literatury by mohla posloužit i undergroundová literatura, v které můžeme sledovat podobný přesun hodnot ze společnosti do podzemí.)

symbolicky zobrazovaného prostoru proběhne v těchto prózách dílčí iniciace. V tabulce jsou takto zachyceny (A) pouze prózy Dušana Duška a Ladislava Balleka. Naopak postavy ze zbývajících knih vydaných až po roce 1975 jsou odkázány na složité hledání své vlastní identity a pozice v okolním světě. Jejich pout' zpravidla končí nepochopením, tragickým nenalezením své vlastní identity. Výjimku tvoří (proto kvalifikátor A/N) postava Berci Bagára z Balcových próz Husle s labutím krkom, která se proměňuje v postavu-nomáda, jako jediný tak získává svobodu, po které touží všichni obyvatelé osady.

2.2. Motiv dětství

Tematický návrat k dětství se stal dalším velmi diskutovaným problémem v rámci literárně kritického uvažování v sedmdesátých letech. Duškova Strecha domu patřila mezi prozaické texty, jimiž v první polovině sedmdesátých let zahájili někteří autoři svůj návrat k jistotám dětství, ovšem způsob jeho zpracování jednoznačně zpochybňuje a vyvrací úvahy o idylickém a bezproblémovém vidění světa. Dušek se ještě v duchu předchozího literárního vývoje přiřadil svým debutem k výpovědím usilujícím o autentické prožívání světa. Dokazuje tak, že literární návrat k dětství ještě nemusí znamenat bezkonfliktní pohled na svět. Také postava malého Jána Jurkoviče z Ballekovy Južnej pošty je zastížena na přechodu mezi dětstvím a dospíváním. Motiv dětství je u Balleka propojen s dílčí iniciací, která zahrnuje několik vývojových fází, zakončených už nedětským smutkem, jenž posouvá postavu chlapce mezi dospělé. Jeho pohled na okolní svět je rovněž neidylický, svázaný s pochybnostmi, a ve svém důsledku i podivně nedětský. V druhé polovině sedmdesátých let pouze Balcovy prózy zaznamenávají život dětského subjektu. Jeho vývoj však doprovází řada deziluzí, které text rovněž vyřazují z řady idylických návratů k dětství. Sociální perifernost postav u Rakúse zase nedovoluje dětským protagonistům prožít šťastné dětství, některé z jeho postav předčasně umírají (např. v povídce Jasanica nebo Gendúrovci) nebo se pohybují na hranici chudoby (v próze Nôtik).

Ve vybraných textech se ani v jednom případě nepotvrdilo neustále opakované schéma¹¹⁸ bezproblémového a šťastného dětství jako dominantní tematické složky sedmdesátých let.

3. Narativní postupy

Jako poslední distinktivní rysy krátké prózy sedmdesátých let na Slovensku byly zvoleny některé části narativní struktury textu: na vyprávění zainteresovaný (subjektivní) typ vševědoucího vypravěče a oslabená příběhovost. V rámci dané práce mají pouze doplňující charakter, jejich analyzováním opakovaně dospějeme k výjimečnému postavení Duškova debutu¹¹⁹ v rámci sledovaného období sedmdesátých let.

3.1. Typ vypravěče

Budeme-li se ptát, kdo vypráví a jaký to má dosah pro utváření obrazu okolního světa, dospějeme v souvislosti se sledovanými texty k jednoznačnému zjištění, v němž hlavní místo bude mít autorský typ vyprávění. Nejde ovšem o vševědoucího vypravěče, který by chladně a s nadhledem konstruoval svět postav. Vypravěč Rakúsových a Balcových próz je hluboce zainteresován na vnitřním vývoji postav, zpravidla se ocitá na straně bezmocných. Zobrazovaný svět je potom bipolárně (avšak srozumitelně) konstruován jako polemika mezi svobodou a mocí. Na pomezí mezi autorským vyprávěním a vyprávěním v první osobě se ocitá vypravěč z Ballekovy Južnej pošty. Celý svět je nazírán z chlapcovy perspektivy, ovšem očima dospělého (vševědoucího) vypravěče (Sulík, 1975). Zcela jiný typ vyprávění a modelování okolního světa můžeme sledovat v Duškových prózách. Právě Duškův vypravěč má hlavní podíl na vytváření autentického dojmu z prožívání okolního světa, který se zdá být (narozdíl od Rakúsova nebo Balcova zobrazení) nesrozumitelným. Vypravěč je nesoustředěný, roztěkaný a jeho

¹¹⁸ Viz např. v Literárním měsíčníku (Dokoupil, 1987, s. 88) ad.

¹¹⁹ Viz kapitola o Duškovi: Krajina jako palimpsest v Duškových prózách *Strecha domu*, kde byly už zmíněny příčiny Duškova pozdního vstupu do literatury.

výpověď je neúplná. Také zobrazovaný svět má u Duška fragmentární podobu, která odráží niterné zmatky a pochybnosti stěžejní postavy.

3.2. Destrukce příběhu

Kromě celé řady dalších funkcí podává příběh také základní informaci o tom, jakým způsobem je uspořádán okolní svět. V tomto smyslu platí závěry uvedené v předchozí části (viz 3.1. Typ vypravěče), protože obě hlediska se vzájemně doplňují. Mnohem zajímavější se zdá být úvaha o žánrové hybridnosti daných próz, protože téměř veškeré sledované prózy vykazují z hlediska žánru obrovskou nejednotnost. V první polovině sedmdesátých let je hlavní linie příběhu oslabována na jedné straně zvýšenou reflexí (postava chlapce u Duška) a na straně druhé destrukcí vyprávění. V Ballekových a Balcových prózách je hlavní příčinou oslabení příběhu zvýšený lyrismus a metaforické zobrazování světa. Také literární kritika měla problémy s žánrovým uchopením těchto krátkých próz. V rámci jednoho textu se setkáváme s rozkolísaným pojmenováním: krátké prózy jsou zpravidla nazývány jako povídky nebo kratší novely, črty, prozaické zkratky ad. Pregnantním příkladem je Duškova *Strecha domu*¹²⁰. Pro někoho je povídkovým souborem, sestávajícím z jednotlivých (to zn. samostatných) povídek, pro druhého jsou krátkým románem složeným z volných kapitol. Do tohoto hlediska nezapadají jen prózy Stanislava Rakúse, u kterého je zřejmé, že jde o samostatné prozaické celky (*Pieseň o studničnej vode*), které spolu přímo nesouvisejí.

4. Na závěr

Ačkoli sedmdesátá léta představují pro řadu osobností veřejného (i neveřejného) života zejména omezení, ukazuje se, že i oficiálně publikované texty v tomto období mohou být nositelem lapidárně řečeno etických i estetických hodnot. Platí to alespoň pro všechny výše uvedené texty, které

¹²⁰ Viz monografie o Duškovi: Kršáková, Dana: Dušan Dušek. Bratislava: Kalligram 2002. 155 s.

právě prostřednictvím jednotlivých modelů literárního prostoru napomáhají odhalit a zpochybnit některá mimovolně přebíraná dogmata, jež se vztahují k období normalizace. Hypoteticky můžeme předpokládat, že sledováním prostoru v oficiální produkci sedmdesátých let v dalších středoevropských literaturách (v literatuře české, polské a maďarské) bychom dospěli k obdobným závěrům¹²¹.

¹²¹ Nejblíže má k tomuto konstatování literatura maďarská, s jistým omezením bychom se museli potýkat v české literatuře.

	Prostorová analýza domova			Rovina tematická		Narativní postupy	
	Domov	Cesta	Periferie	Dílčí iniciace	Motiv dětství	Autorská VS	Destrukce příběhu
Strecha domu	A	N	N	A	A	A/N	A
Južná pošta	A	N	A/N	A	A	A	N
Žobráci	N	N	A	N	N	A	N
Pieseň o studničnej vode	N	N	A	N	N	A	N
Husle s labutím krkom	N	A	A	A/N	A/N	A	N

The Concepts of Literary Space in the Slovak Prose of the 70s of the 20th Century

The collection of five interpretative essays deals with various concepts of home and its different space specifications in the officially published prose of the 70s of the last century in Slovakia. Through the analysis of the literary space we enter an unfathomed region whose comprehension may also change – to a great extent - the existing sight of the official production of the “normalisation period”. When interpreting the individual texts, the emphasis was placed on observing especially the common features of the literary space. That is the reason why even reiterating chapter titles were chosen (horizontal and vertical forms of the space, open or closed space, transitions points, topos of the journey periphery and forms of border, etc.). By their synthesis we may come to the conclusion that the selected authors (Dušan Dušek, Július Balco, Ladislav Ballek and Stanislav Rakús) are arguing especially against the diverse representations of the power through different concepts of the space. Objective of my work is to draw attention to some of the fundamental paradigmatic principles of modelling the literary space in the Slovak prose of the 70s.

Apart from the thematic escape of the authors into the history, the motif of home and childhood belong to the most discussed problems of the beginning of the normalisation. Nevertheless, there are enormous differences between the depiction of home and childhood which are represented by the manner of developing and questioning the topic. The reviews of that period usually speak exclusively about ethical and aesthetical positive values in relation to home and childhood, however, the motif of home in the observed texts appears like an oppressively missing value of the depicted world. The topos of a house becomes an important distinctive feature of shorter prosaic literary genres of the given period. In the first period (up to 1975), the home still represents a persistent value, a strong emotional connection of the character and the topos of the house. However, the topos of the house acquires a different function after 1975; the intimacy of home is inconsistent with its closed space. Some of

the authors (e.g. Rakús or Balco) disclose the symbolic level of power and fear functioning in the real society by separating the topos of the house from the purpose of the home as an authentic space for the life of a man. The authentic existence of the character thus inevitably relocates from the space of the house – to the road.

Although the 70s represent especially restrictions for a number of personalities of the public life (and non-public life as well) it becomes evident that even the texts officially published in that period may carry ethical and aesthetical values. This applies at least to all the above mentioned texts because through individual models of a literary space, these texts help to disclose some dogmas related to the period of normalization which were involuntarily taken over.

Prameny:

BALCO, Július: Husle s labutím krkom. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1979. 122 s.

BALLEK, Ladislav: Južná pošta. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1974. 199 s.

DUŠEK, Dušan: Strecha domu. Bratislava: Smena 1972. 125 s.

RAKÚS, Stanislav: Pieseň o studničnej vode. Bratislava: Smena 1979. 101 s.

RAKÚS, Stanislav: Žobráci. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo 1976. 88 s.

ZÁBORSKÝ, Jonáš: Dva dni v Chujave. Bratislava: Hevi 1994. 95 s.

Literatura:

- BAGIN, Albín: Stanislav Rakús:Žobráci. In: Slovenské pohľady, 1977, č. 1, s. 114-116.
- BAGIN, Albín: Stanislav Rakús:Pieseň o studničnej vode. In: Slovenské pohľady, 1979a, č. 7, s. 118-121.
- BAGIN, Albín: Slovenská poviedka a novela sedemdesiatych rokov. In: Romboid, 1979b, č. 7, s. 16-22.
- BACHELARD, Gaston: Poetika priestoru. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1990. 356 s.
- BACHELARD, Gaston: Voda a sny. Praha: Mladá fronta 1997. 233 s.
- BACHTIN, Michail M.: Román jako dialog. Praha: Odeon 1980. 479 s.
- BARBORÍK, Vladimír: Vladimír Barborík číta Stanislava Rakúsa. In: Romboid, 1994, č. 2, s. 18-22.
- BARBORÍK, Vladimír - DAROVEC, Peter: RAKu odpovedá Stanislav RAKús. In: RAK, 1996, roč. 1, č. 1, s. 5-14.
- BIBLE. Praha: Ekumenická rada cirkví 1984. 987 s.
- ČÚZY, Ladislav: Ladislav Ballek – smerovanie prózy. In: Slovenský jazyk a literatúra v škole, 1991/92, roč. 38, č. 9, s. 391-396.
- DAROVEC, Peter: Kniha!. In: Dotyky, 1993, č. 9-10, s. 44-45.
- DAROVEC, Peter: Stanislav Rakús/Medailón. In: Dotyky, 1994, č. 6-7, s. 34-35.
- DAROVEC, Peter: Časy a čas. In: Romboid, 2001, roč. 36, č. 3, s. 71-72.
- DOKOUPIL, Blahoslav: Téma: domov. In: Literární měsíčník, 1987, roč. 16, č. 10, s. 88-91.
- ELIADE, Mircea: Mýtus o věčném návratu (Archetypy a opakování). Praha: OIKOYMENH 1993. 102 s.
- ELIADE, Mircea: Mýty, sny a mystéria. Praha: Oikoumenh 1998. 195 s.
- FIDELIUS, Petr: O totalitním myšlení. In: Kritický sborník, 1994, č. 4, s. 1-4.
- FORST, Vladimír: Několik poznámek o prózách Ladislava Balleka. In: Literární měsíčník, 1985, roč. 14, č. 7, s. 71-74.
- FOUCAULT, Michel: Myšlení vnějšku. Praha: Herrmann a synové 1996. 303 s.
- GENNEP, Arnold van: Přejímové rituály. Praha: NLN 1997. 201 s.
- HAJKO, Vladimír: Obraz morálních hodnot v súčasnej slovenskej literatúre. In: Romboid, 1979, č. 11, s. 2-10.
- HOCHÉL, Igor: Južná pošta Ladislava Balleka. In: Literárne rozhľady. Zost. V. Mikula, P. Zajac. Bratislava: Smena 1986, s. 198-206.
- HODROVÁ, Daniela: Hledání románu : kapitoly z historie a typologie žánru. Praha, Československý spisovatel 1989. 275 s.
- HODROVÁ, Daniela: Román zasvěcení. Praha: H&H 1993. 230 s.

- HODROVÁ, Daniela: Místa s tajemstvím. Praha: KLP 1994. 211 s.
- HODROVÁ, Daniela a kol.: Poetika míst. Praha: H&H 1997. 249 s.
- HODROVÁ, Daniela a kol.: Poetika postavy. In: ...na okraji chaosu... : poetika literárního díla 20. století. Praha: Torst 2001, s. 519-717.
- HOCHÉL, Igor: Južná pošta Ladislava Balleka. In: Literárne rozhľady. Zost. V. Mikula, P. Zajac. Bratislava: Smena 1986, s. 205.
- HOLUBY, Jozef Ľudovít: Žaby v reči a v poverách ľudu. In: Národopisné práce, Bratislava: SAV 1958, s. 265-271.
- HRADSKÝ, Ladislav - BLASKOVICS, Josef: Maďarsko-český, česko-maďarský kapesní slovník. Praha: SPN 1988. 593 s.
- HRBATA, Zdeněk: Prostory, místa a jejich konfigurace v literárním díle. In: Na cestě ke smyslu. Praha: Torst 2005, s. 315-509.
- JENČÍKOVÁ, Eva - ZAJAC, Peter: Situácia súčasnej slovenskej literatúry. In: Slovenské pohľady, 1989, roč. 105, č. 2, s. 45-71.
- KOPEČNÝ, František: Průvodce našimi jmény. Praha: Academia 1991. 259 s.
- KOYŠ, Pavel: Len nebuďme schematicí... In: Nové slovo, 1975, č. 20, s. 8.
- KRŠÁKOVÁ, Dana: Dušan Dušek. Bratislava: Kalligram 2002. 155 s.
- Kultura a místo. Studie z komparatistiky. 3. Ed. Vladimír Svatoň, Anna Housková. Pardubice: Nakladatelství Mgr. Marie Mlejnkové 2001. 289 s.
- LOTMAN, Jurij M.: Problém umeleckého priestoru. In: Štruktúra umeleckého textu. Bratislava: Tatran 1990, s. 249-263.
- LURKER, Manfred: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha: Vyšehrad 1999. 365 s.
- MACURA, Vladimír: Přejmenovávání. In: Masarykovy boty. Praha: PRAŽSKÁ IMAGINACE 1993, s. 67-69.
- MACHEK, Václav: Etymologický slovník jazyka českého. Praha: NLN 1997. 866 s.
- MARCELLI, Miroslav: Priestorové predpoklady narácie. In: O interpretácii umeleckého textu 19, Nitra: FF UKF 1998, s. 111-121.
- MARČOK, Viliam: O ľudovej próze. Bratislava: Mladé letá 1978. 283 s.
- MARČOK, Viliam a kol.: Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Literárne informačné centrum 2004, 471 s.
- MATEJOVIČ, Pavel: Priestor, text a krajina. In: Slovenská literatúra, 1999, roč. 46, č. 3-4, s. 186-193.
- MIKO, František: Štýlové konfrontácie. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1976, s.
- MIKO, František: Výrazová štruktúra textu. In: Text a štýl. Bratislava: Smena 1976, s. 35-110.
- NOGE, Julius: Rok 1976 v slovenskej literatúre. In: Matičné čítanie, 1977, č. 1, s. 2, č. 3.
- PETRÍK, Vladimír: Hrdina osožný životu. In: Nové slovo, 1975, č. 17, s. 8.
- PETRÍK, Vladimír: Slovenský román 70. rokov a súčasnosť. In: Romboid, 1979, č. 8, s. 47-55.

- PETRÍK, Vladimír: Senzuálne a racionálne prvky Ballekovej prózy. In: Romboid, 1988, roč. 23, č. 3, s. 70-74.
- PETRÍK, Vladimír: Slovenská próza 1993 (niekoľko poznámok). In: Pôvodná literárna tvorba 1993, Bratislava: Asociácia organizácií spisovateľov Slovenska 1994.
- PISÁRČIKOVÁ, Mária (ed.): Synonymický slovník slovenčiny, Bratislava: Veda 1995. 998 s.
- PLUTKO, Pavol: Pavol Plutko číta Stanislava Rakúsa. In: Romboid, 1979, roč. 14, č. 6, s. 10-14.
- PROPP, Vladimír Jakovlevič: Morfológie pohádky a jiné studie. Jinočany: H&H 1999. 362 s.
- PYNSSENT, Robert B.: Ballek a Vilikovský. In: Romboid, 1990, roč. 25, č. 12.
- RAKÚS, Stanislav: Próza a skutočnosť. Bratislava: Smena 1982. 193 s.
- RAKÚS, Stanislav: Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou. Levoča: Modrý Peter 1993. 119 s.
- RAKÚS, Stanislav: Nepragmatické intencie ako významový presah témy (Balcove Husle s labutím krkom). In: Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou. Levoča: Modrý Peter 1993, s. 111-117.
- RAKÚS, Stanislav: Poetika prozaického textu /Látka, téma, problém, tvar/. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1995. 118 s.
- SABOLOVÁ, Oľga: Kompozičné a sémantické súvzťažnosti umeleckej prózy. Prešov: Náuka 1999. 130 s.
- SABOLOVÁ, Oľga: Kompozičné špecifiká v Rakúskej poviedke Jasanica. In: SAS. 30. Bratislava: Stimul 2001, s. 260-269.
- SABOLOVÁ, Oľga: Ku kompozícii prózy Ladislava Balleka Kraj za vinicami. In: Studia academica slovaca. 32. Bratislava 2003, s. 53-62.
- Slovník literární teorie (red. Štěpán Vlašín). Praha: Československý spisovatel 1977, s. 300.
- SULÍK, Ivan: Ladislav Ballek: Južná pošta. In: Slovenské pohľady. 1975, č. 7, s. 124-127.
- SULÍK, Ivan: Potreba plného nasadenia. In: Romboid, 1977, č. 6, s. 22-31.
- SULÍK, Ivan: Ivan Sulík číta Ladislava Balleka. In: Romboid, 1982, roč. 17, č. 3, s. 18-23.
- SULÍK, Ivan: Kapitoly o súčasnej próze. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1985. 333 s.
- ŠPAČEK, Jozef: Jozef Špaček číta Stanislava Rakúsa. In: Romboid, 1994, č. 7, s. 10-12.
- ŠTEVČEK, Ján: Estetické modely súčasnej prózy. In: Romboid, 1970, č. 3, s. 7-14.
- ŠÚTOVEC, Milan: Začiatok sedemdesiatych rokov ako literárnohistorický problém. In: Slovenské pohľady, 1989, roč. 105, č. 1, s. 29-43.
- TRENCSENYI-WALDAPFEL, Imre: Mytológia. Bratislava: Obzor 1976. 374 s.
- URBANOVÁ, Svatava – MÁLKOVÁ, Iva: Souřadnice míst. Ostrava: Ústav pro regionální studia 2003. 191 s.
- VILIKOVSKÝ, Pavel - PETRÍK, Vladimír - HAMADA, Milan - BŽOCH, Adam: 4 poznámky k Temporálnym poznámkam. In: Romboid, 1994, č. 6, s. 43-47.

VŠETIČKA, František: Kompoziciána: O kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava: Slovenský spisovateľ 1986. 269 s.

ZAJAC, Peter: Náleziská Dušana Duška. In: Prášky na spanie. Bratislava: Smena 1987, s. 252-259.

ZAJAC, Peter: Sen o krajine. Bratislava: Kalligram 1996. 234 s.

ZAMBOR, Ján: Stanislav Rakús: Žobráci. In: Romboid, 1977, č. 3, s. 83-85.

ŽILKA, Tibor: Nové témy v súčasnej próze – Ladislav Ballek: Kraj za vinicami. In: Slovenský jazyk a literatúra v škole, 1983/1984, roč. 30, č. 1, s. 8-11.