

Poetika kompozície v Hruzovej knihe *Pereat*

IVAN JANČOVIČ, Katedra slovenského jazyka a literatúry FHV UMB, Banská Bystrica

Kniha *Pereat* má v tvorbe Pavla Hružza z niekoľkých hľadísk osobitné postavenie. Všimli si to viacerí literárni bádatelia, pričom časť odôvodnení takéhoto konštatovania sa opiera o jasne pomenovateľné odlišnosti od ostatných kníh. Vladimír Barborík (2000, s. 71) napríklad poukázal na zreteľný posun tematickej dominanty: „Protihráčom Hružových postáv boli v predchádzajúcich prózach rôzne podoby pervertovanej ‚dejinnosti‘“, no príbehy *Pereatu* a jeho protagonisti „už nepodliehajú tak bezprostredne tlaku širších spoločenských súvislostí“. Základný epický konflikt vyrastá z intímnejšie modulovanej problémovosti, pretože „akcentovanie ťaživosti ‚veľkého‘, ‚dejinného‘ sveta tu vystriedala tieseň z najbližšieho okolia, neschopnosť hrdinu zosúladiť svoj život s ‚rytmom dejín‘ bola nahradená neschopnosťou citovej zaangažovanosti vo vzťahu k najbližším alebo k tým, ktorí by nimi mali byť“ (Barborík, 2000, s. 71). Nie všetky špecifiká knihy nadobudli v doterajších výkladoch takúto priezračnú explicitnosť. Ťažšie sa pomenúvajú osobitosti tvarovania epického materiálu a dôsledky, ktoré z tvarových dispozícií próz presahujú do významových rovín. Pravda, to neznamená, že v tomto smere niet inšpiratívnych zistení, no miera ich „nedopovedanosti“ koreluje s nejednoznačnosťou, ktorú kniha na rozličných úrovniach organizácie textu navodzuje.

Viliam Marčok (2004, s. 243) ocenil zmenený autorský postup ako „epicky čistejší“ a stručne ho vysvetlil tým, že Hruž namiesto dovtedajšej konfrontácie príbehov svojich postáv s nepriateľskými textami dokumentov doby tentoraz konfrontuje už len príbehy navzájom. Marčok teda – hoci len implicitne – prostredníctvom „epicky čistejšieho“ výsledku poukazuje na mieru úsilia vloženého do hľadania prepracovaného epického tvaru, ktorý by generoval silný potenciál účinku a ponúkal rozsiahle interpretačné možnosti. Postupnosť autorovho smerovania k definitívnej podobe knihy je preukázateľná aj pri rekonštrukcii jej genézy. Niektoré prózy boli pôvodne publikované samostatne, neskorší samizdatovo vydaný súbor *Zvuky ticha* (1976) obsahuje štyri prozaické útvary a spojovaciu alegorickú poviedku (Barborík, 2000, s. 70; Marčok, 2004, s. 243) a záverečný variant sa napokon v *Pereate* (1991) ustálil v podobe šiestich próz prepojených kurzívou vytlačeným textom. Najmä v ostatnej fáze sú rozpoznateľné aktivity svedčiace o dotváraní východiskového materiálu na rôznych úrovniach textu (prepracovanie pôvodnej podoby prózy, rozšírenie jej motivických línií, zaradenie nových próz; Barborík, 2000, s. 70; ale osobitnú výpovednú hodnotu má aj zmena názvu knihy). Procesuálnosť a fázovosť sú príznakové javy vzťahujúce sa nielen na *Pereat*. Hruž viaceré svoje knihy zostavoval spôsobom ďaleko presahujúcim jednoduché priradenie „sólových“ textov. V nedávno reprízovanej rozhlasovej relácii si mohli poslucháči vypočúť spisovateľovo vyjadrenie, že pri časopiseckom publikovaní próz mal obvykle na pamäti aj to, ako ich bude môcť využiť v rámci väčšieho celku. Príprava knihy bola potom pre Hružza hľadaním istého prepájajúceho princípu, pričom sa vo výbere riešenia nerád opakoval. Potvrdzujú to rozdielne integračné stratégie uplatnené v jednotlivých knižných súboroch (jedinečný prepájajúci postup využil napríklad v *Okultizme*, vo dvojici kníh *Chliev a hry* a *Chlieb a kry* ide

o „medziknižný“ dialóg nielen na úrovni názvov, ale aj prostredníctvom tematickej a personálnej nadväznosti niektorých textov). Pri autorovej inklinácii ku kratším prozaickým útvarom (jeho nedôvera k možnostiam „veľkej epiky“ je známa) umožňovala práve kompozičná invenčnosť uplatnená v rámci knihy ako celku komplexnejšiu výpoveď o tematizovaných stránkach látkovej skutočnosti, navyše spôsobom, ktorý zodpovedal ambícii čo najviac zapojiť čitateľa do spolutvorby literárneho diela.

V súvislosti s kompozíciou *Pereatu* vystupuje do popredia predovšetkým jeden jej aspekt, zjednodušene vyjadriteľný ako (*ne*)*súdržnosť* relatívne samostatných šiestich próz, pomedzi ktoré je „vpletený“ siedmy, kurzívou odlišený text. Marta Součková (1999, s. 6) zdôraznila najmä sceľujúci ráz kompozície, ktorý zaraďuje knihu na osobitné miesto medzi ostatnými Hruzovými dielami (je „snáď jedinou kompaktnou, kompozične a sémanticky homogénnou prózou“). Milan Hamada (1994, s. 192) sa so vzťahom medzi prózami vyrovnal tak, že ich označil ako „šesť variácií na tú istú tému – „nech zahynie““ a konkrétne postavy previedol na „niekoľko invariantných archetypov“. Hamadova interpretačná skica je zaujímavá dvojsmernosťou svojich ťahov: vo variantnej povahe jednotlivých próz je prítomná ich vzájomná *odchylnosť*, relatívna samostatnosť, no zároveň v každej ide o *obmenu* niečoho spoločného. Hamada pravdepodobne vnímal tento zjednocujúci faktor voľnejšie, len ako základnú intenciu vyjadrenú názvom, a rešpektoval rozpojenosť textov ako svojbytných epických útvarov. Obe stránky kompozičného rozvrhnutia – sceľovanie i osamostatňovanie – však pravdepodobne nebudú koexistovať v pokojnej rovnováhe, v čitateľskej reakcii na text sa skôr dá predpokladať oscilácia medzi nimi. Dynamický potenciál tejto stránky kompozície vynikne najmä v súvislosti s tendenciou každého kvalitného umeleckého textu „povedať niečo čímsi iným, povedať iné, viac a hlbšie sebou samým“ (Rakús, 1995b, s. 7), čoho sa dotkol i Milan Hamada, keď konštatoval, že „autor pracuje s hrou symbolov, podobenstiev (...) alebo s významovou korešpondenciou, ktorá nemá už iba náhodný situačný charakter“.

Súvislosť medzi príbehmi neunikla ani Hruzovmu monografistovi Vladimírovi Barboríkovi („Motivické súvislosti, zjednocujúce všetky prózy do jediného celku, sú zjavné, no vecné, príbehové filiácie majú (...) skôr charakter možnosti“, 2000, s. 76), ale pri ich interpretácii zotrval viac-menej v rovine latentných sémantických prekrížení, ktoré sú do značnej miery záležitosťou čitateľskej spolutvorby. O tom, že *Pereat* prostredníctvom len zriedkavo explicitne potvrdených motivických súvislostí medzi príbehmi privoláva čitateľa k aktívnej spolupráci, pričom istá dávka neurčitosti a neistoty zostáva trvalo prítomnou súčasťou vyrovnávania sa s textom, niet pochýb. No zvláštna pozornosť, ktorú autor venoval zostavovaniu svojich knižných súborov, podnecuje k detailnejšiemu záujmu o kompozičnú stránku knihy. Pôjde nám o overenie hypotézy, že výsledná podoba *Pereatu* umožňuje ako viacúrovňovo organizovaná textúra sledovať vzťahy medzi jednotlivými prózami nielen prostredníctvom pravdepodobných príbehových súvislostí a významových korešpondencií, ale aj na úrovni *osobitne komponovanej* spoločnej sujetovej línie tvorenej všetkými siedmimi textami. Pokiaľ má byť úvaha o tomto stupni textovej organizácie relevantná, predpokladá logicky skĺbenú rekonštrukciu kauzálnych vzťahov medzi siedmimi príbehovými segmentmi, ďalej by mali byť identifikovateľné transformácie, ktorými autor časovo-príčinnú postupnosť udalostí sujetovo spracoval,

a napokon pôjde o interpretačné možnosti v zóne „nad textom“ (druhoplánový priestor) a „za textom“ (katarzný priestor) (Rakús, 1995b, s. 7), kde pulzujú najpodstatnejšie súčasti čitateľskej komunikácie s umeleckým textom. Vyústením prieskumu by mohlo byť zistenie, či takýto prístup posunie hranice doterajších interpretácií, pričom nájde dostatočnú oporu v overiteľných textových zložkách a nedostane sa do rozporu s tým, čo by sa dalo v súlade s Ecovou terminológiou nazvať *intentio operis*.

Ak sme zvolili kompozíciu ako vhodný konceptuálny nástroj na analýzu a interpretáciu výsledku Hruzovho viacnásobne fázovaného autorského úsilia, je potrebné spresniť vymedzenie tohto pojmu. Kompozíciu chápeme širšie oproti tomu, ako ju vnímajú niektoré literárnovedné prístupy, ktoré do jej kompetencie zaraďujú predovšetkým problematiku členenia textu (organizácia vyšších stavebných prvkov literárnej štruktúry), prípadne jeho tematickú oblasť (o vymedzovaní kompozície v európskej a predovšetkým českej literárnej vede z hľadiska šírky jej záberu a možností skúmania kompozičného aspektu prehľadne píše napríklad D. Hodrová, 2001, s. 171 – 179). Blízke nám je ponímanie kompozície, ktoré prepája záujem o tektonicko-tematickú stránku diela s jeho významovou výstavbou. Daniela Hodrová ponecháva pre obe sféry zaužívané označenia vonkajšia a vnútorná kompozícia, resp. makrokompozícia a mikrokompozícia, dôležitejšie je však rozšírenie výskumných možností, ktoré zohľadnenie oboch aspektov prináša. Zatiaľ čo vonkajšia kompozícia je predovšetkým „záležitosťou horizontálneho členení díla na určité textové úseky – vetu, odstavec, kapitolu, rámec tvorený knihou, titulom, predmluvou“, vnútorná či hĺbková kompozícia, realizovaná vertikálne, „naprič textem“, spočíva „ve spôsobu spojovani zvuků, slov, motivů, témat, významových a stylových kontextů, postav a pod.“ (Hodrová, 2001, s. 175). Možno súhlasiť s citovanou autorkou, ak píše, že tento druh kompozície je menej zreteľný ako prvý okrem iného aj preto, že ho nemožno stotožniť s graficky vydelenými úsekmi – „text protkávají jakási vlákna propojující tyto prvky a komplexy prvků a tvořící v něm spleť síť, která se šíří všemi směry (takové síť tvoří v textu motivy, postavy, příběh)“ (s. 175). Vnútorná kompozícia pracuje predovšetkým s prvkami dynamického charakteru, v diele vyvstáva postupne. „Tento proces, bezprostredne spjatý s ‚děním smyslu‘ (...) není přitom přímočarý: významy přeskakují jako jiskry, v různých místech textu jsou navazovány vztahy k různým jiným místům a celým vrstvám textu, které čtenář pochopitelně vnímá v závislosti na své kompetenci a situaci v rozličné úplnosti a s nestejnou intenzitou“ (s. 176). Náš záujem o vybrané aspekty kompozície bude smerovať k zachyteniu tohto nedefinitívneho, prebleskujúceho „diania zmyslu“. Viac či menej zrejma súvislosť medzi rôznymi miestami textu – v rámci jednotlivých príbehov, ale najmä medzi nimi navzájom –, nie priamočiara, no pritom dostatočne zreteľné narastanie komplexnosti príbehovej línie a jej významových zložiek, postupy znejasňujúce súvislosti a na druhej strane umožňujúce ich postupné nachádzanie, to všetko možno sledovať ako záležitosť široko chápanej kompozície, ktorá je spojená s aktom porozumenia, s interpretáciou ako činnosťou významového zjednocovania (Hodrová, 2001, s. 176).

Nelineárny, postupný, prerývaný ráz významového zjednocovania je podmienený sériou riešení, ktoré možno charakterizovať ako paralelné pôsobenie kontinuálnych a diskontinuálnych kompozičných postupov. Súčinnosť oboch síl patrí ku konštitutívnym

faktorom umeleckého textu. Základným princípom kompozície literárneho diela je zjednotenie chápané ako podmienka, predpoklad utvorenosti diela (Hodrová, 2001, s. 488). Zároveň platí, že princípy spájania fungujú spoločne s princípmi oddeľovania, rozpájania – vzťahy týchto princípov predstavujú večný spor. V kompozícii *Pereatu* je napätie medzi zjednocujúcimi a rozpájajúcimi tendenciami vytvárané celým radom faktorov. Predovšetkým: ako čítať súbor textov z hľadiska ich žánrovej príslušnosti? Integrovaná funkcia žánru sa v *Pereate* najzreteľnejšie prejavuje na úrovni jednotlivých príbehov; možno konštatovať, že sú v nich využité žánrové konvencie platné pre kratšie (novelistické) prozaické útvary. Každý zo siedmich textov predstavuje relatívne zavŕšený súbor epických udalostí – má svoju problémovú základňu, rozsah tematizovaných udalostí a spôsob ich prezentovania zodpovedajú intenzívnemu dramatizmu charakteristickému pre novelistické útvary, miesta viac či menej diskontinuitného preskakovania medzi rozdielnymi motívovými líniami a nejednoznačné pointovanie niektorých próz možno bez väčších ťažkostí čitateľsky akceptovať v duchu predstavy interpretačne otvoreného textu ponúkajúceho alternatívne riešenia bez definitívneho potvrdenia „správnej“ verzie. Žánrový aspekt v knihe posilňuje samostatnosť častí, z hľadiska celku má rozpájajúci účinok. S týmto konštatovaním sa však kríži iný textový fakt: napriek relatívnej autonómnosti vo všetkých prózach absentuje názov ako jeden z kľúčových prvkov architektiky prózy, hoci pri predchádzajúcom samostatnom publikovaní niektorých textov bol ich obligátnou súčasťou. Na makrokompozičnej úrovni sa takto prejavuje opačná, sceľujúca sila, ktorú predstavuje jediný názov, názov knihy ako celku.

Už po tomto prvom náznakovom „zmeraní“ protipôsobiacich síl sa *Pereat* javí ako zvláštny útvar. Zaradené texty vzhľadom na mieru ich samostatnosti nemožno bezproblémovo pokladať za súvislú prózu členenú na prepojené, resp. nadväzujúce kapitoly, ale signalizovaná spojitosť medzi nimi neumožňuje vnímať knihu ani ako obvyklú zbierku kratších próz. Hoci fakt rozpojenosti textov je z istého hľadiska evidentný a postupy využité na znejasnenie priamočiareho narastania významového diania v texte sa zaiste budú prejavovať s ďalekosiahlymi dôsledkami, rovnako nespochybniteľná je prítomnosť postupov s integrujúcou funkciou. Zjednotenie ako základný kompozičný princíp, ako predpoklad utvorenosti diela by azda malo aspoň v minimálnej miere prevažovať. Vráťme sa ešte raz k názvu knihy. Je to spoločný sémantický prah všetkých textov a v tejto funkcii predstavuje mohutnú integrujúcu silu. V spisovateľovej tvorbe to nie je ojedinelý jav. Hruz spravidla naplno využíval potenciál titulu a vytváral „symbolizujúce“ názvy, ktoré predznamenávajú problematiku a udávajú atmosféru diela (Hodrová, 2001, s. 242). Jednoznačné, ale vo vzťahu k možnostiam epickej konkretizácie zároveň neurčité starorímske „*nech zahynie*“ možno čítať ako koncentrovaný výraz istého nazerania na ľudský život, a teda aj ako naznačenie zodpovedajúceho modusu jeho epickej prezentácie. Takto zvolený titul konotatívne presahuje do všetkých rovín epickej štruktúry, predchádzajúc bezprostredný čitateľský kontakt s textom; je jeho predskúsenostným vstupným komentárom. Názov je v tomto prípade jednoslovnou transpozíciou témy, predurčuje životné osudy postáv. Ani jedna z nich nebude po rozličných omyloch a zlyhaniach zakúšať v závere svojej „životnej hry“ satisfakciu z jej zavŕšenia. Pôjde o ľudí neúspešných, pričom názov odkazuje ponad parciálne stroskotania najmä k tragickej finálnej súvahe, k ľudským príbehom nezriedka

zakončeným fyzickým zmarom, ale aj „zničotnením“ všetkých životných aktivít. Zo semiotického prahu titulu sa otvárajú textové prezentácie istého pohľadu na život, na možnosti jednotlivca v jeho zápase so silami „osudu“, aj so sebou samým.

Z protipôsobenia kompozičných tendencií, zatiaľ sledovaných v rámci knižného celku, vyplýva zaujímavý dôsledok. Schopnosť jednotlivých príbehov fungovať v podobe samostatných recepčných jednotiek okrem iného znamená, že je v nich možné sledovať kompozičné riešenia zodpovedajúce ich žánrovému profilu a na tejto úrovni bude platiť rovnaká dialektika medzi zjednocujúcimi a rozpájajúcimi postupmi, akú sme označili na vyššej textovej rovine. Táto kompozičná dvojstupňovosť je sľubným predpokladom pre významové oscilácie, ktoré budú vychádzať z konkrétnosti siedmich príbehov a súčasne sa zhodnocovať v súvislostiach rozložených nad všetkými východiskovými textami. Hlboká prepojenosť oboch úrovní je prítomná od prvej, vstupnej prózy. Ide o prozaický útvar s relatívne početným personálnym obsadením a s viacerými čiastkovými tematickými líniami, ktoré z hľadiska významnosti pri prvom čítaní dosť dlho zotrávajú v konkurujúcej koexistencii. Próza reaguje na súdobé spoločenské praktiky („fuška“ partie robotníkov pre súkromné potreby funkcionára), decentne tematizuje nezlučiteľnosť expandujúcej techniky a človeka spojeného s prírodou žijúceho v ešte nedotknutom svete starej skúsenosti, ktorá si udržuje tichú a nevedomovanú prevahu nad pokusom exploatovať prírodu prostredníctvom moderných prostriedkov (hľadanie zdroja vody), je však aj sondou do krízy medziľudských vzťahov a prieskumom možností ich zmeny. V rozprávaní prevažuje orientácia na aktuálne epické dianie, minulosť rozprávač skratkovito rekapituluje predovšetkým pri dotváraní profilu starca Ambra. Motivický komplex sústredený okolo tejto postavy vystupuje čoraz viac do popredia a stáva sa dominantným. Ambro ako osamelý človek, zachováva nevedomený rytmus práce a každodenných úkonov, je outsiderom v dvoch síce súvisiacich, no nie totožných polohách. Jednu predstavuje vonkajšková izolovanosť od „civilizovaného sveta“ (bývanie na samote), znásobená vyradením postavy zo sociálnych vzťahov. Starcova životná situovanosť je spočiatku predstavená práve takto, zvonka (*„Ako osada pustla a Ambro ostával, všetci vraveli, že vedia dobre, prečo osprosteli: rubači prestávali s ním robiť, bolo ich čoraz menej a boli stále neochotnejší, až napokon už vôbec nik nechcel s ním do partie a Ambro ostal sám ako prst“*, Hruz, 1991, s. 9). Podstatnejšie je však to, ako próza premietne outsiderstvo postavy do jej vnútorného rozpoloženia, kde neukotvenosť v sociálnej interakcii naplno prejavuje svoje dôsledky. Táto dimenzia je náročnejšia aj na svoju textovú prezentáciu. Ak sa v téme prózy neprejavuje nápadne, prostredníctvom rozsiahlej explicitnej verbalizácie, je to doklad Hruzovej schopnosti tvoriť významové vrstvy svojho textu v súlade s overeným konštatovaním, že to, čo je v umeleckom texte podané príliš priamočiaro a jednoznačne, nie je pre jeho kvalitu produktívne. Až tlmená, v rámci sporej komunikácie akosi mimochodom prejavovaná naliehavosť, s akou Ambro vyslovuje neznámemu, len náhodne prítomnému chlapcovi hlboko nereálnu ponuku na bývanie v jeho chalupe, ktoré by bolo zároveň možnosťou obnoviť *spoločnú* prácu v lese, poukazuje na intenzívne pociťovanie opustenosti a prázdnoty v zdanlivo neutrálnej, stabilizovanej zotrvačnosti starcovho života. (*„Starec ešte sľepňal pri pokojnom svetielku: ‚Tak čo zajtra?‘ ‚Pôjdem ďalej,‘ odvetil váhavo chlapec. ‚Ak musíš. A načo ste to sem prišli?‘ ... Márne čakal na*

odpoveď, ale predsa ešte začal: „Dobre ti radím, zostaň tu! Neobanuješ, toľko nám horár vždy vyznačí, aby sme sa obaja obživilí“, Hruz, 1991, s. 22.)

Náznak intímneho, v subjekte postavy ponoreného prežívania toho, čo je svojou tušenou hĺbkou a intenzitou v zrejmom nepomere voči paušálnemu a plochému nazeraaniu zvonka, dotuje svojou tichou, v „netextovej“ zóne komunikovanou výpoveďou aj interakcie s ostatnými postavami patriacimi do mikropriestoru samoty, v ktorej by mali mať svoj domov. Ambro, rovnako ako v susedstve žijúci muž a jeho dcéra, sú outsidermi predovšetkým v zmysle osamoteného zvládania svojich neradostných životov poznačených neschopnosťou vzájomne komunikovať, nadviazať a udržiavať kvalitné medziľudské vzťahy (sused – sused) vrátane tých najzákladnejších (otec – dcéra). Nedostatok empatie, chápacej spoluúčasti na živote ľudí z najbližšieho personálneho okolia sa ukazuje ako kľúčové sémantické pole, ktoré vytvára rozhranie pre sujetový pohyb v podobe pokusov postáv premiestniť sa do sémantického poľa reprezentujúceho prijateľnú alternatívu. V rámci problémovej pulzácie, sústredenej okolo tejto rozhraničujúcej zóny, sa Ambrova vnútorne prežívaná samota dostáva do funkčného postavenia nielen s ohľadom na dynamiku sujetového pohybu, ale predovšetkým ako jeho hodnotová perspektivizácia. Starec je totiž schopný vnímať opustenosť a problémy človeka zo svojho okolia.

Ambro a susedovo dievča sú postavami, ktoré osamelosť nielen naliehavo pociťujú, ale snažia sa ju aj preklenúť. V ich ustálenom priestore sa o to pokúšajú prostredníctvom vzájomného vzťahu, no od chvíle, keď do mikrosvéta samoty vstúpi mladý pracovník geologického prieskumu, sa im otvoria nové možnosti. Náhodná, samostatnou motivickou líniou pripravená prítomnosť mladíka iniciuje v hĺbke sujetu postupnosť udalostí nevyhnutných na jeho napredovanie. Chlapec na krátky čas vnáša pozitívnu zmenu do životov oboch spriaznených postáv, stane sa pomocníkom pri pokuse o jej reálne napĺňanie, no táto prelomová iniciatíva nadobúda presne opačný účinok. Snaha dievčata odvodniť bažinu, ktorá vzbudzuje otcov hnev a nevraživosť voči Ambrovi, teda úsilie o zlepšenie susedských vzťahov, spôsobí stiahnutie vody z ich vlastnej studne. Dlhodobý narušený vzťah otca k dcére, spojený s jej strachom a absenciou komunikácie, bráni náležitému vysvetleniu udalosti, umožní otcovi pokladať za pôvodcu odvodnenia Ambra a tento domnelý čin interpretovať ako prejav zlomyseľnosti. Zatiaľ čo dcérina situácia ostane v kombinácii s ďalšími okolnosťami (zatiaľ) nedopovedaným, no intenzívne problémovo vyhroteným svedectvom o deštrukcii elementárnych rodinných väzieb, postava Ambra je dovedená k fyzickému koncu. Próza ho „vysvetľuje“ nejednoznačne – buď ďalším, tentoraz už osudným zásahom blesku, no nevylučuje ani súvislosť medzi starcovou smrťou a susedovým afektívnym konaním. Konkretizácia tejto epickej koncovky vnáša nuansu aj do významovej pointy vstupnej prózy. Ambrov život sa uzavrel ako život outsidera, človeka zosobňujúceho definitívne zanikajúci spôsob života, ale predovšetkým človeka stroskotávajúceho v medziľudskom súžití. Druhý variant vysvetlenia starcovej smrti je pevnejšie prepojený s problémovou základňou prózy, pretože namiesto náhodného účinku prírodného javu zviditeľňuje krutý dôsledok ľudského nedorozumenia, zločin, na ktorom má tiež nemalý podiel náhoda, ale príbeh poskytuje vcelku jasné vysvetlenie jeho genézy v číro ľudských dimenziách – prostredníctvom postojov a konania protagonistov.

Próza stojaca v kľúčovej otváracjej pozícii prezentuje na princípe *pars pro toto* všetko, čo variuje kniha ako celok. Deheroizované postavy outsiderov predstavila s dôrazom na ich zlyhávanie v základnej ľudskej koexistencii a tematizovala aj pokusy o prekonanie tohto stavu. Obe postavy, prežívajúce svoje outsiderstvo (Ambro a dievča), boli vo svojich rozhodujúcich iniciatívach zastavené a ich úsilie sa skončí tragicky, navyše aj kruto paradoxne, pretože napĺňanie dobrého úmyslu nadobudlo kontraproduktívne vyústenie nečakane zasahujúce až do fyzického bytia starca. Vstupná próza je prvou epickou variáciou na tému „*nech zahynie*“. Takto sa text javí na „lokálnej“ interpretačnej úrovni. Zároveň však vytvára – najmä svojim ambivalentným zakončením, no v podstate celým personálnym obsadením i príbehovou líniou – tranzitnú energiu, vďaka ktorej sa vnútrotextové dianie otvára dialógu s ostatnými prózami.

Pokiaľ pri osamostatnenom čítaní ostáva finále vstupného textu v spomínanom interpretačnom rozptyle, jeho prepojením s nasledujúcou prózou (po prvom kurzívou odlišenom úseku) získa čitateľ korekciu potvrdzujúcu druhú alternatívu. V explicitnom textovom pláne ju dosvedčuje predovšetkým fakt, že do tematického popredia vstupuje postava muža podmienenečne prepustená z väzenia a jej textová prezentácia nevylučuje možnosť stotožniť ju s postavou otca z predchádzajúcej prózy. Dôvod trestu síce nie je konkretizovaný, no z náznakov vyplýva, že išlo o morálne závažný delikt. Potiaľ môžeme evidovať nadväznosť. Zároveň druhý text túto bezprostrednú súvislosť prerušuje, ale len na úrovni povrchovej prepojenosti. Uvedenie nových, samostatných motivických línií, v ktorých sa nachádzajú aj rozsiahlejšie sondy do minulosti postáv, v hĺbkových súvislostiach jednak prispieva k vysvetleniu udalostí prvého príbehu, jednak pripravuje možnosti pokračovania v rámci nasledujúcich príbehov, ale aj na úrovni presahujúcej ich singularitu. Ponor do minulosti predovšetkým osvetľuje problémové polozenie otca zo vstupnej prózy a jeho konfliktný vzťah s dcérou; súčasne uvádza do popredia ďalšiu kľúčovú postavu, označenú príznakovým pomenovaním bačovka. Ukazuje, ako sa dlhoročné úsilie tejto ženy získať vyvoleného muža nenaplnilo, hoci sa vyznačovalo úpornou záťažnosťou (alebo práve tá je hlavným dôvodom neúspechu?) a vyžiadalo si od nej nemálo obetí. Opäť nie je ľahké – za cenu prípustnej interpretačnej redukcie – nájsť samostatné problémové ťažisko tohto textu. Ide o epické predvedenie ambivalentného poznania, že akokoľvek silno motivovaná snaha nevedie vždy k vytýčeným cieľom a predovšetkým v krehkých interpersonálnych vzťahoch nie je schopná zvrátiť nevypočítateľné sily pôsobiace v ľudských osudoch. Druhou stranou tej istej mince je fakt, že ani alternatíva, ktorú zvolil muž, mu nepriniesla uspokojivé naplnenie – jeho manželstvo skončilo v troskách, vzťah so ženou, ktorú uprednostnil, vyústil do vzájomnej nenávisťi a je zrejmy aj konflikt s dcérou. Ak sa v sociálnom štatúte oboch hlavných postáv dajú identifikovať zreteľné črty vyčlenenosti a inakosti (takto dedina dlhé roky vníma zvláštnu, silnú a zanovitú ženu, ktorej prisúdi výrečné pomenovanie bačovka; muž sa práve vracia z väzenia), znovu platí, že podstatnejšia je vnútorne zažívaná osamotenosť, deformujúca ich správanie, reakcie a vzťahy.

Možnosti, ktorými sa dá premostiť prvý príbeh knihy s nasledujúcim, poukazujú na dôležitú skutočnosť, súvisiacu s kompozičnou dvojstupňovosťou knihy. Čítanie *Pereatu* sa hneď od nejasného zakončenia vstupnej prózy odkláňa od lineárnej následnosti a jedno-

smernosti. Je to prvý signál postupne potvrdzovaného poznatku, že celok knihy počíta vo svojej komponovanosti s návratmi; významová hladina textov sa čerí novými súvislosťami, prevrstovuje a rozširuje sa. Z jedného hľadiska prózu uzatvára vysvetlenie odvodené z premyslene vytvorených textových indícií (opakované zásahy bleskom); iná, rovnako pravdepodobná verzia (vražda), ostáva spočiatku len prípustnou alternatívou, ktorej platnosť sa otestuje v dotyku s ďalšími príbehmi. Pointa prózy sa utvára jednak vzhľadom na „lokálne“, izolované tematické súvislosti – takéto interpretačné riešenie uprednostnil V. Barborík (2000, s. 73, 77), keď Ambrovu smrť dal do súvislosti so zásahom blesku –, ale text ponecháva (lepšie povedané, navodzuje) aj možnosť previesť ju do nových súradníc, čím je časť pôvodnej nejednoznačnosti eliminovaná, a zároveň sa konštituuje komplexnejší horizont, na ktorom sa stretávajú významové súvislosti jednotlivých próz.

Rovnaké konštatovanie platí aj o druhom texte a potvrdzuje sa každým ďalším textovým segmentom. Postupne sa nad jednotlivými prózami črtá spoločná klenba tematických prepojení a sémantických korešpondencií. K tomuto horizontu sa bez preukázateľného „nadinterpretovania“ dajú vzťahnúť všetky textové úseky knihy, pričom každý z nich posúva spoločný „príbeh“ do nových súvislostí, prináša inú variáciu na predznamenanie dané názvom knihy, zapadá na príslušné miesto mozaiky tvorenej siedmimi časťami, ale zároveň toto miesto na úrovni spoločného horizontu vzťahov presahuje. Rekonštrukcia jeho kauzálnych súvislostí sa môže oprieť napríklad o takú elementárnu podmienku, akou je prítomnosť sujetovo totožných nositeľov tematického diania v rozličných textových úsekoch. Identifikácia týchto postáv a základných vzťahov medzi nimi môže byť takáto: tretí príbeh uprostred nových, nesúvisiacich epizód zachytáva náhodné stretnutie dvojice mladých ľudí z prvej prózy v čase, keď sa završuje tehotenstvo dievčaťa. Štvrtý textový úsek, sústredený na finále vzťahu Ambrovho suseda a jeho ženy, je dialogickým pokračovaním druhej (no cez ňu i prvej) prózy a zároveň umožňuje prepojenie s textom v kurzíve, ktorý je po častiach rozložený na ploche celej knihy. Piaty úsek spája postavu pripomínajúcu bačovku z druhého textu s dievčaťom z Ambrovej samoty a najmä s jeho dieťaťom; prítomnosť mladíka chystajúceho sa na základnú vojenskú službu zblížuje tento text s dianím šiestej prózy, ktorá končí smrťou mladého vojaka pri pokuse o dezerciu. Siedmy, kurzívou odlišený text predstavuje osobitný druh komponémy, pretože popri väzbe na epické dianie viacerých próz má obraz osamoteného človeka putujúceho zimnou krajinou k smrti, ktorú si sám zaviní, aj symbolickú dimenziu.

Evidencia týchto základných súvislostí, samozrejme, nevystihuje význam a dosah kompozičného riešenia *Pereatu*. Sama osebe neodôvodňuje ani interpretačný postup založený na sledovaní protipôsobenia integrujúcich a rozpájajúcich prvkov kompozície. Má byť len overením bazálnych predpokladov, ktoré musia byť splnené, aby sa celý knižný súbor mohol vnímať ako viacvrstvová štruktúra umožňujúca interpretačne využiť dominanciu integrujúceho prepojenia všetkých textových častí nad ich osamostatnením. Opodstatnenosť takéhoto prístupu k textu môže byť preukázaná len rozšírením potenciálu účinku textu, novými možnosťami, ktoré zvolený interpretačný prístup v recepcii otvára.

Vhodným testom kompozične navodeného medzitekstového dialógu je dvojica tvorená druhou a štvrtou prózou knihy. Pôjde o to, ako by sa tieto texty, najmä text štvrtý, javili pri izolovanom čítaní, teda bez zohľadnenia súvislostí s textovým okolím, a ako sa

ich recepcia pozmení, ak ich vnímame ako súčasti vyššej kompozičnej roviny. Štvrtý text v porovnaní s ostatnými zaujme minimalizáciou tematizovaného časového výseku a vysokou koncentráciou problémovosti. Epický čas je vtesnaný do jediného – Štedrého – večera a disproportčné vychýlenie témy je intenzifikované definitívnym zlomom ľudského života, blízkosťou smrti ťažko chorej ženy. V poslednej fáze umierania sa má vyriešiť jej roky trvajúci spor s mužom. Silne rezonuje nepomer medzi vypätou problémovosťou a časovou plochou, na ktorej sa má epicky zvládnuť uspokojivá motivácia konania mužského protagonistu, jeho ľudsky príkry, nezmieriteľný postoj k žene vo chvíľach umierania. Kumulácia epickej matérie s takým výrazným problémovým vyhrotením pôsobí na minimalizovanej časovej výmere azda až pret'ažene. Jej prozaické zvládnutie do istej miery zabezpečuje Hružova schopnosť aj s malým počtom vedľajších postáv rozvinúť línie rozprávania tak, aby bolo problémové ťažisko prózy zo sémantického popredia presunuté za sujetové priečelie epického diania, z ktorého sa pred čitateľom postupne skladá situácia umožňujúca a v istom zmysle aj vyžadujúca prejavenie zásadného ľudského postoja jednej z postáv príbehu. Do konfrontácie vstupujú dve pozície. Textovo navodená situácia, konotujúca jedinečné, nábožensky i širšie kultúrne kódované posolstvá Vianoc, prizýva k zmiereniu sa Vilmoša so ženou aspoň vo chvíli jej umierania a rovnako je táto šanca uzavrieť „posledné veci“ vo vzťahu dvoch ľudí vnímaná aj postavami zastupujúcimi dedinský kolektív. Oproti tejto alternatíve stojí Vilmošova neústupčivosť. Čosi však v tejto vyhrotenej situácii citelne absentuje. Čitateľa v jej porozumení blokuje neznalosť dôvodov, ktoré viedli k zdevastovanému vzťahu oboch postáv a k Vilmošovej neschopnosti/neochote prejaviť zmierenie. Jeho rozhodnutie, rovnako ako neuskutočnená alternatíva, môžu byť v morálnom alebo vo všeobecnejšom humánnom kontexte verifikované len na *chýbajúcom* vzťahovom pozadí. Vo Vilmošovom stanovisku je zrejماً len jedna zásadná motivácia: odmieta urobiť v predsmrtnej chvíli ženy gesto, ktorému chýba opora v dlhých rokoch života. Presne tento aspekt ukazuje, ako hlboko je centrálna problémová zložka témy svojou podstatou ponorená do minulosti, do zrejme dlhej spoločnej životnej etapy oboch postáv, no v samotnej próze sa o tomto kľúčovom rozmere nedozvieme nič. Radikálna časová redukcia voči rozľahlej minulosti, z ktorej vyrastá nevraživý vzťah postáv, má svoj dôsledok v nepresvedčivom motivovaní mužovho rozhodnutia. Podstatu tejto ruptúry možno vyjadriť aj tým, čo W. Schmid (2004, s. 36) pomenoval ako nevybrané elementy diania, podstatným spôsobom súvisiace s porozumením textu: „Pochopit príbeh jako významový celek znamená odkrýť *logiku* jeho *selektivity*. (...) Čtenář si musí uvědomit, jaké povahy je negace, jež se týká selekce v díle, tzn. v jakém *modu* se odmítá to, co nebylo vybráno“ (s. 36). V rozoberanom prípade ide o modus negácie, ktorá má byť čitateľom zrušená, pretože sa týka elementov diania, ktoré neboli vybrané, ale „paradoxne – *in absentia* – k príbehu patrí“. K zrušeniu autorom uskutočnenej negácie môže dôjsť len na základe textových signálov, umožňujúcich čitateľovi „reaktívovať“ pro príbeh ty elementy dění, jež nebyly vybrány“. Aktivita zameraná na vyplňanie takýchto medzier sa zintenzívňuje najmä vtedy, keď je vynechané niečo, „co se dotýká podstatných momentů, nebo co zcela určuje směr linie smyslu. Takovým klíčovým momentem bývá často motivace hrdinova jednání. Čtenář pak musí onen akt ne-výběru takřikajíc zvrátit, a to tím, že rekonstruuje ty elementy, které nebyly vybrány, ale k příběhu náležejí“ (s. 37). Akokoľ-

vek by sme vo štvrtom príbehu hľadali vysvetlenie motivácie Vilmošovho postoja, uspokojivé signály text neposkytne. Jestvuje však postup, v ktorom sa naznačený nepomer časových rovín spolu s jeho následkami prehodnotí v uspokojivom interpretačnom riešení. Postačí zohľadniť fakt, že štvrtá poviedka sa dá chápať ako pokračovanie v poradí druhej nielen pre korešpondujúce motivické línie sústredené okolo troch „migrujúcich“ postáv, ale hlavne preto, že prvý text tejto dvojice dodáva obom postavám presne to, čo im v druhej próze chýba, ich minulosť. Dotuje konflikt druhého textu skúsenosťou prežitého – hoci len v sumarizujúcom zhrnutí, v základnej línii tak, aby bola zrozumiteľná kolíznosť ich terajšieho položenia. Štvrtá poviedka tento podklad v krátkom úseku niekoľkých hodín už len završuje prostredníctvom drsne formulovaného konfliktu, ktorý nezmierni ani blízkosť smrti.

To, čo sa pri izolovanom čítaní štvrtej prózy javí ako nie celkom uspokojivý aspekt zvládnutia témy, sa napokon prejavuje ako podnecujúci faktor, ktorý orientuje čitateľovu aktivitu aj k sledovaniu nadpríbehových relácií. Nejde už len o pravdepodobné súvislosti, pohybujeme sa v hlbších vrstvách sujetového tvarovania parciálnych tém, ktoré sa navzájom „podopierajú“ a odkazujú k spoločnému horizontu. Na tejto úrovni nadobúda próza omnoho bohatší a aj recepcie podnetnejší významový rozmer ako pri samostatnom publikovaní (*Noc po snovrate*, 1971). Podstatnou okolnosťou je i to, že prepojenie neznamená zjednodušenie problému či jeho „vyriešenie“. Otázky smerujúce k tomu, aký podiel zavinenia má na rozvrátenom vzťahu každá zo zúčastnených strán alebo pokiaľ má siahať vzdor človeka a jeho neústupčivý postoj k inému, či nakoľko „silná“ je osobná pravda muža, nie sú blokujúco, teda jednoznačne zodpovedané, naopak, v rozsiahlejšej vzťahovej väzbe oboch próz nadobúdajú aj rozľahlejšiu problémovú dimenziu napriek tomu, že zakončenie príbehu na ne do istej miery reaguje. V čase, keď má ľudí spájať štedrovečerný stôl, Vilmoš prerušuje posledný kontakt s ľudským svetom, z prázdnej krčmy odchádza do mrazivej noci a tvrdo odmieta ženu, ktorú k nemu viažu citové putá. Jeho odchod kdesi smerom k (lazičkej) samote môže byť prejavom deklarovanej ľahostajnosti k vlastnej smrti, ale aj útekem pred ťarchou života, pred sebou samým a pred svojim (možno posledným) zásadným zlyhaním. Stratená Vilmošova stopa a jeho záhadné zmiznutie korešpondujú s otvorenosťou vyvstávajúcich otázok. Pravdepodobným vysvetlením Vilmošovho záhadného zmiznutia bude posledná časť kurzívou odlišného textu.

Pristavenia sa pri vybraných prózach ukazujú nielen ich textovú prepojenosť smerom dozadu, ale aj otvorenosť smerom opačným. Ukazuje sa, že v *Pereate* je opodstatnené evidovať postup, ktorý vyrastá z radu samostatných príbehov, a prepája ich do usporiadaného epického diania s vlastnou dramatickou pulzáciou. Je nepochybne výsledkom kompozície chápanej tak, aby pokrývala nielen „vonkajšie“ parametre textu, ale predovšetkým ich významové dimenzie, a takto poskytla oporu aj interpretačnému porozumeniu celej knihy. Ako operatívny pojmový konštrukt sa nám na označenie spomenutého prepájajúceho oblúka javí *ad hoc* vytvorený pojem archisujet. Hoci nie je systémovým prvkom naratologického inštrumentária, nazdávame sa, že vhodne vystihuje kompozičné špecifikum tejto Hruzovej knihy. Jeho základné vymedzenie je totožné s obvyklým chápaním sujetu ako súhrnu motívov v takej následnosti a príčinnej prepojenosti, v akej ich nachádzame v diele. Prvá časť zloženého slova je použitá v zhode s významom vyjadru-

júcim vyšší stupeň niečoho, v danom prípade ide o organizáciu témy na kompozičnej úrovni, ktorá je tvorená každým zo siedmich príbehov, ale súčasne ich presahuje.

Teoretické práce v súvislosti so sujetovým stvárňovaním fabuly azda najviac stávajú do popredia inverzné pohyby v chronológii udalostí spolu s funkčným prevrstvením príčinných vzťahov medzi nimi. Pojem sujet však zahŕňa rozsiahlejšie spektrum modelujúcich operácií, ktoré majú nemenej dôležitú účasť na umeleckej kvalite textu. Explanačný rozsah tohto termínu vystihol v záverečnej, čiastočne rezultujúcej pasáži *Poetiky prozaického textu* S. Rakús: „V pojme sujet sme v diferenciacii s časovým hľadiskom zvyrazňovali vo vnútri našej práce predovšetkým aspekt personálnych vzťahov, dimenziu konfliktu i súžitia, toho, čím termín sujet pomenúva situácie, procesy, stavy a pohyby, v ktorých postava s problémovou deflexiou alebo tematicky primerane prechádza a dostáva sa od seba k druhým a opačne“ (1995a, s. 116 – 117). Jedine takto komplexne rozpriestraný záber umožňuje využívať pojem sujet v rámci široko ponímanej kompozície, ktorá aspiruje na zachytenie nehotovosti „významového diania“ prostredníctvom konkrétnych tvarových dispozícií prozaického textu. Na napĺňanie tohto zámeru sa najčastejšie volí recepčné hľadisko, pretože umožňuje synchronne prepojiť analytický prienik do textu s jeho interpretáciou. Tento prístup je možné v rozličných pomeroch kombinovať so záujmom o produkčnú stránku textu. Jestvuje aj tretia cesta, ktorá nepopisuje ani proces vzniku diela, ani proces jeho recepcie, ale modeluje „s pomocí časových metafor ideálny, atemporálny genezi naratívneho diela s cieľom vydéliť postupy riadiaci vyprávění a ukázať je v jejich logických vzťahoch“ (Schmid, 2004, s. 47). Hoci napokon uprednostníme recepčný prístup k textu (v Schmidovej terminológii: namiesto generatívneho modelu zvolíme semiotický model, zachytávajúci korelácie medzi označujúcim a označovaným), najprv využijeme atemporálny model naratívnych transformácií, pretože poskytuje možnosť prehľadne pomenovať kompozičnú osobitosť *Pereatu*.

V kategóriách Schmidovho modelu sa dá opísať rovina *diania*, čiže amorfný súhrn situácií, postáv a dejov (Schmid, 2004, s. 19), ktorý explicitne alebo implicitne súbor próz predstavuje. Podstatný je fakt, že všetky dôležité postavy jednotlivých textov, vzťahy medzi postavami, takisto ako ťažiskové problémové okruhy tematizované v rámci siedmich príbehových komponém sa dajú vzťahovať k jednej, spoločnej rovine diania. Špecifikum Hružovho postupu je v tom, ako postupuje k ďalším rovinám, alebo inak, ako uskutočnil naratívne transformácie vedúce k úrovniam pomenovaným v modeli ako *príbeh*, *rozprávanie* a *prezentácia rozprávania*. Východisková fabula s jej personálnym plánom je v *Pereate* rozčlenená na sedem segmentov, do ktorých sú umiestnené príslušné elementy diania (postavy, vzťahy, situácie...) spolu s ich vybranými kvalitami. No niektoré elementy a vlastnosti sú súčasne emitované do niekoľkých segmentov fabuly, pričom sú v rámci nich obklopené súborom netotožných ďalších kvalít a navyše kontextom iných elementov a s nimi spojených kvalít. Tento postup, evidovaný na úrovni fabuly, umožní v rámci sujetového spracovania, v ktorom už pôjde o kompozíciu, uviesť do súčinnosti prepájajúce a rozpájajúce tendencie. V rámci ďalšej naratívnej transformácie je rozčlenená fabula východiskom pre sedem kvázi samostatných próz. Výsledok je opísateľný ako súbor siedmich transformácií, konštituujujúcich sedem svojbytných sujetových riešení, ktoré zahŕňajú perspektivizáciu a kompozíciu ako nevyhnutné atribúty vytvárania jednot-

livých sujetov. Selektie a distribúcie subjektov (nositeľov tematického diania), situácií, motívov, udalostí sprevádzajúce akékoľvek vykročenie z neobmedzenej rozľahlosti diania k príbehu sú volené tak, aby v každom zo siedmich útvarov umožnili exponovať tieto zložky v iných časopriestorových, kauzálnych, významových a hodnotových kontextoch. Keďže niektoré totožné elementy sú prítomné v niekoľkých sujetoch, dochádza k viacnásobnej expozícii „toho istého“, čo však v odlišných sujetových súvislostiach nikdy nie je „to isté“; tak vzniká „pridaná hodnota“, ktorá je záležitosťou medzitetového dialógu. Konštituovanie narácie teda v *Pereate* prebieha na dvoch rozlíšiteľných úrovniach a možnosti vyplývajúce z dvojstupňového transformovania epickej matérie *Pereatu* sa javia ako užitočné pri vysvetľovaní umeleckej kvality knihy.

Záujem o účinnok uplatnených naratívnych transformácií, opísaných v rámci atemporálneho modelu, predpokladá uprednostnenie recepčného hľadiska. Aj takéto prestavenie optiky je sprevádzané nutným paradoxom. Pokus o zachytenie synchronne a pulzálne prebiehajúceho procesu vnímania textu nemožno uskutočniť inak ako jeho „znehybňovaním“. Ide o neodstrániteľnú okolnosť každého výkladu a interpretácie umeleckého textu, a tak aj výklad simultánneho pôsobenia spájajúcich a rozpájajúcich síl v kompozícii *Pereatu* je umŕtvovaním ich bezprostrednej recepčnej procesuálnosti. Tá prebieha v momentoch, keď sa čitateľ realizuje ako „druhý autor“, keď využíva možnosti dotvárania, ktoré mu text ponúka. Z hľadiska aktuálne prebiehajúcej recepcie je dôležitá postupnosť, s akou sa dostáva čitateľ od vnímania jednotlivostí k ich premietnutiu na vyššiu kompozičnú úroveň. Môžeme to zaznamenať na príklade prvej prózy. Ak odovzdáva spoločnému sujetu ponad zavŕšenosť príbehu a jeho významovú koherentnosť súbor postáv, vlastností, stavov, medzi ktorými je na lokálnej príbehovej rovine vytýčená zreteľná línia zmyslu, a ak je pre ďalšie texty tento súbor epických entít možnosťou ďalšieho zhodnocovania, vzhľadom na recepciu platí, že túto otvorenosť môže čitateľ zachytiť až spätne a že v jednotlivých textoch je bezprostredná súvislosť zastieraná rozličnými prostriedkami a postupmi. Chvejivá pulzácia prebiehajúca medzi príbehmi navzájom a ponad ne, kdesi okolo spoločného sémantického jadra, je vysvetliteľná prostredníctvom synchronneho protipôsobenia scelujúcich a rozpájajúcich síl vychádzajúcich z kompozičného riešenia *Pereatu*. Pokiaľ sme doteraz viac pozornosti venovali integrujúcim aspektom kompozície, nemalo by to zastierať význam opačne smerujúcich postupov, bez ktorých by pulzačný ráz recepcie nebolo možné dosiahnuť. Účinným postupom tohto druhu je najmä umiestňovanie centrálnych postáv archisujetu do motivických línií, ktoré platia len na úrovni lokálneho príbehu a vťahujú doň postavy tak intenzívne, že sledovanie spoločného vzťahového a významového rámca je záležitosťou osobitne zameranej recepčnej pozornosti. Popri rozbíhavosti novouvádzaných príbehových kontextov je ďalším závažným faktorom preskakujúca chronológia, zreteľná hlavne v interakcii medzi kurzívnymi pasážami a ich textovým okolím. Evidentná je takisto absencia jednoznačnejšieho potvrdenia kauzálnych súvislostí, prejavovaná okrem iného aj prostredníctvom pomenúvania postáv, pretože Hruz v rámci jednotlivých textov dôsledne vyberá odlišné označenia archisujetovo totožných postáv. Ak napríklad vo štvrtom texte majú dve z troch kľúčových postáv konkrétne mená (Vilmoš, Verona), v predchádzajúcej próze autor volí inverzný postup: identické postavy označuje výlučne bez použitia vlastných mien (bačovka, lazník, chlap,

hõmny chlapec...) a prostredníctvom mena je identifikovaná jedine žena (ťažko chorá Priska) zodpovedajúca svojim položením bezmennej postave štvrtej prózy. Paralelne s pôsobením rozpájajúcich postupov nastupuje v recepcii fáza, keď sa začnú izolované prózy javiť ako makrokompozičné jednotky celku knihy. Porozumenie textu potom permanentne osciluje medzi významami generovanými jednotlivými príbehmi a významovou líniou vyvstávajúcou na úrovni archisujetu. Ak sa podarí významovú hladinu konkrétneho príbehu relatívne ustáliť scelujúcim interpretačným gestom, aktivita na onej vyššej úrovni ostáva otvorená až po posledný kurzívny textový úsek. Je neustále podnecovaná pribúdajúcimi súvislosťami medzi príbehmi, nemôže prerušiť pripútanosť k „miestnym“ sujectom, ale súbežne v nich zo svojej perspektívy otvára rozľahlejšie významové línie.

Sémantický potenciál dvojurovňovej kompozičnej výstavby *Pereatu* je azda najpreukázateľnejší v prípade piatej prózy. Z hľadiska osamostatneného príbehu znovu ide o jednu z variácií na tému vyhrótených medziľudských vzťahov, ich deficitnosti, ale aj na tému hľadania ľudského ukotvenia. Téma a jej problémová dominanta sú v nej modelované tak, že v rámci archisujetu predstavujú kulmináčny bod kompozičného rozvrhnutia knihy. Tematické dianie tentoraz vstupuje do bezprostrednej konfrontácie s platnosťou osudového predurčenia, ktoré vyžaruje názov knihy, s intenciou, vymedzujúcou základný modus nazerania na ľudský život. Uprostred ostatných próz sa vyníma ako veľmi pravdepodobná možnosť prelomiť predurčenia osudov protagonistiek – bačovky a dcéry muža, s ktorým prvú postavu spájalo celoživotné, no nikdy nenaplnené a neopätované citové puto. Starostlivosťou o dievča prekračuje sedliacka všetky životné sklamaná, akoby do istej miery vykupovala predchádzajúce ľudské zlyhania, ktorých bola účastná. Zásadné novum v doterajšom textovom svete *Pereatu* predstavuje povaha sémantického poľa tvoriaceho sujetotvornú energiu príbehu: túžba ženy dať životu aspoň v blížiacom sa závere zmysel je tentoraz jednoznačne spojená so *starostlivosťou o druhých* a kulminuje vo chvíli, keď sa rozhodne postarať o dieťa, ktoré matka – sama ešte temer dieťa, navyše bez potrebného ľudského zázemia – nemohla/nechcela/nedokázala vychovávať. Snaha vytvoriť pre obe bytosti, matku i jej dieťa, elementárne podmienky, aby mohli *byť spolu*, sa perspektívne môže stať satisfakciou za ženin nenaplnený život. Dalo by sa to vyjadriť aj tak, že bačovka sa pokúša zachraňovať samu seba aktivitou *pre iných* a z tejto zameranosti sa dvíha činorodosť prekračujúca tieň minulosti. „Kliatba“ *Pereatu* ženu dostihne tesne pred zavŕšením tohto veľkého rozhodnutia, keď prehliadnutie posledného schodíka, ktorý ju delil od dosiahnutia „cieľa“, uzatvára jej fyzické bytie a pretŕha pokus prelomiť zhubné dôsledky rozvrátených ľudských životov do inej perspektívy. Prostredníctvom tohto dramatického oblúka, identifikovateľného jedine na úrovni archisujetu, dosahuje osudová účinnosť *Pereatu* recepcne hlbšie zasahujúce pôsobenie ako explicitné – hoci do symbolickej roviny prechýľované – dopovedanie záverečnej epizódy kurzívneho textu. Dráma ľudského zápasu o naplnenie zmyslu existencie prostredníctvom bytia *pre iných* je totiž opretá o kontext všetkých okolitých príbehových línií, vyniká na pozadí deštruktívnych dôsledkov konania ostatných postáv, vyrastá z epickej konkrétnosti príbehu rovnako ako zo vzťahových relácií archisujetu. Preorientovanie životného zamerania ženy od seba smerom k životu iných a *pre iných*, zvýraznené záchranou *začínajúceho* života, je kontrarpunktom k (seba)zničujúcej zotrvačnosti mužského protagonistu predvedenej

v kurzívnom texte. Môžeme to vnímať ako zvýznamnenie ženského princípu, už intuitívne schopného zorientovať sa v akokoľvek osudovo poznamenaných situáciách smerom k záchrane a náprave života, ale aj bez tejto – azda legitímnej – úvahy má piaty text dostatočne relevantnú výpovednú hodnotu.

Piaty príbeh naznačuje možnú zmenu aj v živote ťažko skúšaného dievčaťa. Zárodok hlbšieho vzťahu s mladíkom, ktorý by pre ňu mohol byť oporou nielen pri vyrovnávaní sa so smrťou blízkej osoby, ostáva v závere prózy otvorenou perspektívou. Tá je však anulovaná, ak na základe letnej zmienky o vojenskej službe, na ktorú má mladík nastúpiť, prepojíme túto postavu so šiestym príbehom, ukončeným smrteľným úrazom mladého muža pri úteku z vojenskej služby.

Ambivalentnú funkciu v zmysle integrácie a dezintegrácie kompozície knihy plní siedmy, kurzívou odlíšeny text. Jeho osobitné postavenie je naznačené už odlišným typom písma a tým, že sa rozkladá na ploche celej knihy. Pravidelným zaradením jednotlivých segmentov do archisujetových „medzier“ narúša sukcesívnosť čítania, odkladá bezprostredný prechod k nasledujúcemu príbehu a zároveň orientuje pozornosť recipienta k rekonštrukcii kurzívou vyznačeného celku. Ten možno prostredníctvom motivických súvislostí usúvzťažniť s viacerými prózami, čo nie je zanedbateľná okolnosť, pretože symbolické presahy kurzívnych textových úsekov sa opierajú práve o udalosti sprostredkované v rámci príbehov. Hrúz túto prepojenosť nepochybne starostlivo kompozične pripravil, rovnako ako funkciu kurzívneho textu na úrovni archisujetu, pretože pri pozornom čítaní je identifikovateľná presná logika súvislostí.

Medzitextovú väzbu naznačuje aj jeden makrokompozičný detail. Napriek významnej pozícii, ktorú má alegorická „poviedka“ v knižnom celku, jej prvý segment autor nevyužil ako introdukciu knihy. V tejto dôležitej pozícii sa nachádza jedna z „nekurzívnych“ próz. Z nadhľadu získaného (opakovaným) prečítaním celej knihy je zrejme, že následný text v kurzíve na ňu síce nenadväzuje priamo (časovo je posunutý hodne za tematické dianie prvej prózy), no príbeh človeka putujúceho pustou zimnou krajinou môže byť osnovaný okolo postavy suseda z prvej prózy a po zložení všetkých kurzívou tlačených úsekov sa tento príbeh poslednou pasážou ukotví v totožnom epickom priestore ako vstupná próza. V tomto zmysle môže byť jej pokračovaním a ďalším zhodnotením jej nejednoznačného záveru. Text v kurzíve je aj súčasťou spoločného textového reťazca, aj ho presahuje a práve možnosť prekročiť parciálne textové svety smerom k spoločnej sujetovej klenbe je azda najsilnejšie pôsobiacou funkciou tohto siedmeho textu *Pereatu*. Muž putujúci zimnou krajinou môže byť Vilmošom zo štvrtého textu (prísne sujetovo vzaté, ide o dopovedanie jeho záhadného zmiznutia), je teda aj mužom druhého príbehu a v reťazi súvislostí je napokon identický s postavou Ambrovho suseda z úvodnej prózy. Presne tam, kde sa začal odvíjať spoločný príbeh jednotlivých protagonistov, smeruje aj jeho završenie. Nejde pritom len o návrat na to isté „miesto činu“ (aj vo význame „zločinu“), o rovnaké priestorové ukotvenie začiatku a konca rozprávaných udalostí. Podstatnejšia je kruhová prepojenosť príčiny a dôsledkov, pretože tam, kde sa prvýkrát roztvorili problémové dimenzie základných ľudských vzťahov, kde sa začala odhaľovať ich negatívna energia prerastajúca do celého nasledujúceho diania, tam tento temný potenciál dosiahne kulminačný bod a zhubne zasiahne jedného z tých, čo sa mu po celý život usi-

lovali vzdorovať, ale zároveň ho postojmi a skutkami aj vytvárali. Svoju koherenciu nadobúda tento text opäť na dvoch úrovniach – po „poskladaní“ jednotlivých častí predstavuje relatívne samostatný príbeh a zároveň korešponduje so všetkými ostatnými prózami knihy ako ich završujúce dopovedanie. Táto uzatvárajúca funkcia sa netýka bezprostredných kauzálnych a časových vzťahov, pretože niektoré z próz sa zreteľne rozvíjajú za časovou hranicou, v ktorej je zavŕšený posledný kurzívny segment tvoriaci zároveň explicit celej knihy. Finálna pozícia tejto časti platí predovšetkým v zmysle zovšeobecňujúceho vyjadrenia istého pohľadu na život, presnejšie povedané, na jeden z možných variantov života, na jednu z jeho hodnotových orientácií. Siedmy text spolu s ostatnými časťami knihy rozvíja jeden spoločný sujet, pritom je však koncipovaný tak, aby sa mohol interpretovať ako sceľujúca symbolická koncovka, obrazná transpozícia toho, čo v epických variáciách demonštruje šesť príbehov.

Do istej miery tento text navodzuje analógiu s rozhraničujúcou pozíciou piateho príbehu. Situácie protagonistov oboch próz sú vo svojej podstate príbuzné. Aj tentoraz ide o človeka ťažko skúšaného, vyčerpaného životom a hľadajúceho jeho zmysel a presah fyzického ohraničenia: „*Nesmieš odísť bez stopy a bezducho*“ (Hrúz, 1991, s. 79). Ide o povahu tohto presahu a o hľadanie alternatívy k deficitným medzisúčtom životných úsilí. V tomto aspekte sa ukáže zásadná odlišnosť medzi oboma pokusmi, ktorá vyplýva z podstaty vízie udržiavanej ako posledná životná šanca: „*Dva domy, dva flaky poľa, dva ostredky, dvoje kôlni. Vymyslel si si svet, ktorý sa pevne čnie nad tvojím nešťastím, nesmieš si už pripustiť jeho neúplnosť*“ (Hrúz, 1991, s. 80). Je v nej zrejmé upnutie sa k hmotnému, snaha naplniť starú roľnícku predstavu o rozmnožení pôvodného, zdedeného imania. „*Topografické údaje*“ lokalizujúce predstavovanú víziu v realite odkazujú k Ambrovej usadlosti a ak ich prepojíme so starcovou letmou zmienkou vyslovenou v prvom príbehu susedovmu dievčaťu, že jej chce prepísať celý majetok, zacielenie mužovej aktivity je viac ako zrozumiteľné: „*Závisí to od toho, či nájdeš aspoň zdrap, malý odtržok, hocikaký kúsok toho papiera, čo bol kedysi predsádzkou starej biblie, do ktorej familia zvečňovala beh času. Alebo objavíš hotový doklad, veď ľudia tvojho druhu nezvyknú vravieť do vetra, čo prisľúbia, plnia*“ (Hrúz, 1991, s. 79). Dôkaz o vlastníctve majetku by mal znamenať aj dosiahnutie vysnívaného sveta: „*zbavíš sa prekliateho pocitu, že si bol v dome, ktorý tebe nikdy nebol domovom, a že odídeš do vedľajšieho, v ktorom sa už tiež veľmi doma necítiš.*“ Takto jednostranne nasmerované úsilie bez schopnosti reflektovať iné dimenzie svojho životného účinkovania, bez náznaku prehodnotenia postoja k permanentnému zlyhávaniu vo sfére ľudského súžitia, ba aj bez prejavu elementárnej ľútosti nad spáchaným zločinom (zabitý Ambro je pre muža stále „starý zvrhlík“), nemôže byť úspešným pokusom. Klada, ktorá mužovi pri horúčkovitom a márnom hľadaní neprekonateľne zovrie ruky, je aj symbolickým znehybnením mužovej snahy: chytil sa do pasce na nesprávne zvolenej ceste k životnému naplneniu, jeho zacielenie životnej energie na hmotnú stránku vecí viedlo k záhube. Táto celoživotne pomýlená hodnotová orientácia predstavuje rozľahlý, i keď nie úplný prienik s predznamenanim, ktoré do knihy vnáša jej názov. V explicite „*Vždy si sa len zhrýzal*“, dovedenom v záverečnom obraze do doslovnej platnosti, sa mieša príčina i dôsledok tragicky zakončeného ľudského života, pričom ich vzájomný pomer ostáva nezmerateľný.

Interpretácia umeleckého textu neprebíha ako jednosmerný a kontinuálny proces narastania významovej komplexnosti. Dynamický a pulzačný charakter interpretácie možno vyjadriť rozlíšením minimálne dvoch jej úrovní. Popri interpretácii finálnej (založenej na jednote, ktorá je v procese vnímania každým okamihom vytváraná) prebieha aj interpretácia priebežná, predstavujúca proces, v ktorom sa dielo každým okamihom javí ako iné, neustále sa tvorí, mení, koriguje, až dospeje do fázy relatívne definitívneho tvaru vnímaného čitateľom po čítaní, pričom aj ten sa môže javiť ako nedefinitívny a zodpovedať tak otvorenosti významu a zmyslu literárneho diela (Hodrová, 2001, s. 139). Kompozícia *Pereatu* takýto nelineárny ráz interpretácie osobitne zvyrazňuje. Viacúrovňovú interpretáciu si priam vyžaduje. Prvý stupeň interpretačnej aktivity sa viaže na jednotlivé príbehy; pribúdajúce súvislosti medzi nimi čoraz viac podnecujú druhý stupeň interpretačného úsilia, orientovaného k črtajúcemu sa archisujetu. Synchronne pôsobenie zjednocujúcich a rozpájajúcich síl, ktoré sme sledovali prostredníctvom vybraných aspektov kompozície, predpokladá návratné čítanie, pretože namiesto priameho napredovania k zjednocujúcemu horizontu zmyslu navodzuje kompozičné riešenie knihy viacnásobné narušanie výsledkov priebežnej interpretácie.

Nezrušiteľná platnosť, s akou názov knihy predurčuje epicky prezentovaný náhľad na ľudský život, je v istom zmysle výrazne ochraničujúcim faktorom, ktorý jednostranne akcentuje tragický pól existencie a priamočiary vstupuje do zakončení jednotlivých príbehov. Autorovo úsilie rozličnými rozpájajúcimi spôsobmi „sťažiť“ cestu k celostnej interpretácii je jedným zo spôsobov kompenzácie limitov, ktoré implikuje vopred „ohlásená“ a od príbehu k príbehu napĺňaná autorská koncepcia. Druhý kompenzačný postup je textovo menej transparentný a predpokladá zvýšenú aktivitu recipienta orientovanú na opačné, scelfujúce tendencie, ktoré sa prejavujú v sujetových súvislostiach medzi všetkými siedmimi textovými segmentmi. Táto kompozičná rovina predstavuje samostatnú variáciu osudového imperatívu *Pereatu*. Nemožno ju redukovať na ktorúkoľvek z čiastkových komponentov, pretože vyrastá z nelineárnej dynamiky zjednocujúcich a rozpájajúcich síl pulzujúcich medzi nimi a v tejto osobitnej modulácii vedie s nezvratnou platnosťou „pereatu“ tichú polemiku. Archisujetová línia je nielen pokusom o prelomenie osudového predurčenia, ale aj explikáciou dôvodov tematizovanej (ne)perspektívy ľudského života. Hrúzove postavy outsiderov sa potom javia ako výsledok a zároveň dôvod prozaickej prezentácie dvoch aspektov ľudského života. Prvý predstavujú okolnosti, ktoré človek nedokáže ovplyvniť, pretože ho presahujú a sú neodstrániteľným determinantom jeho existencie. Nemožno ich redukovať na žiadnu konkrétnu spoločenskú silu či ideologickú intervenciu. Druhým tematizovaným aspektom je zlyhávajúce postáv v základných medziľudských vzťahoch a v tejto súvislosti sa už začína črtat' možnosť aktívneho ľudského účinkovania. Archisujet *Pereatu* ostáva v uchopení oboch aspektov znepokojujúco otvorený. Do akej miery je „osud“ prítomný v našich existenciách? Akú šancu má človek vyrovnávať sa svojim konaním s nepredaktíbilnosťou života, keď akokoľvek veľká ľudská zacielenosť sa môže obrátiť proti nemu a do životov iných vniesť rozvrat? Ponechajúc nastolené otázky otvorené, je kniha značne skeptickým nahliadnutím do ľudského života. Milan Hamada (1994, s. 192) ju nazval knihou bezútešnou, Vladimír Barborik (2000, s. 137) na margo celého Hrúzovho diela píše, že spisovateľ nám pri obhliadaní

deficitných polôh života priveľmi nepomôže nachádzať aspoň fragmenty nádeje. Ide o podstatnú súčasť recepcie textu, o akýsi finálny zmysel čitateľsky dotvoreného diela, o to, ako s dielom komunikujeme v „zatektovej“, katarznej zóne. Ak je prienik neovplyviteľných síl do sféry medziľudských vzťahov pravidelnou súčasťou tematického diania textov, zároveň je v nich – väčšinou *per negationem* – prítomná príležitosť, aby človek svojím konaním vytváral krehkú a permanentne ohrozovanú protiváhu nepredvídateľného pôsobenia „osudu“. Pokiaľ túto možnosť z najrôznejších dôvodov nevyužíva (v posudzovaní príčin je Hrúz veľmi zdržanlivý), stráca azda jedinou alternatívu dôstojného vyrovnávania sa s okolnosťami svojho bytia. V Hrúzových textoch nachádzame tragické dôsledky, ku ktorým premárnenie tejto šance vedie, spolu s temnými stránkami ľudského účinkovania (nenávisť, neústupčivá tvrdohlavosť, neschopnosť odpustiť). Zápas indivídua o „kúsok šťastia“ tiež ústi do neúspešnej koncovky, no Hrúz ho v jeho tragickej a neheroickej podobe ani náznakovo nenihilizuje. Vzopätie sa človeka osamoteniu, pokus orientovať svoju existenciu tak, aby bola bytím pre iného, ponecháva ako platnú odpoveď človeka na fakt svojej existenciálnej vrhnutosti. Prielom do pozitívneho ostáva ako hodnotová koordináta ľudského života bez ohľadu na (pravdepodobnú) nedosiahnuteľnosť cieľa.

LITERATÚRA

- BARBORÍK, Vladimír: *Pavel Hrúz (... a dielo)*. Bratislava : Kalligram, 2000.
- HAMADA, Milan: Hrúzova „veľká hra“ o život. In: *Sizyfovský údel*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1994, s. 190 – 193.
- HODROVÁ, Daniela a kol.: *...na okraji chaosu... : Poetika literárneho diela 20. storočia*. Praha : Torst, 2001.
- HRÚZ, Pavel: *Pereat*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1991.
- MARČOK, Viliam a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry III. Cesty slovenskej literatúry druhou polovicou XX. storočia*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2004.
- RAKÚS, Stanislav: *Poetika prozaického textu : Látka, téma, problém, tvar*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995a.
- RAKÚS, Stanislav: Textové a „netextové“ priestory literárneho diela. In: *Realizácie textu 2*. Levoča : Modrý Peter, 1995b, s. 5 – 10.
- SOUČKOVÁ, Marta: Postmoderná koncepcia človeka : Na materiáli prozaických textov Pavla Hrúza. In: *Romboid*, roč. 34, 1999, č. 8, s. 6 – 15.
- SCHMID, Wolf: *Narativní transformace*. Brno – Praha : Ústav pro českou literaturu Akademie věd České republiky, 2004.

SUMMARY

The study is aimed at the composition of Pavel Hruží's book *Pereat*. The author of the study uses a term *composition*, which in his concept includes a tectonic and a thematic part of the piece as well as its meaning construction. The author's theoretical starting point is based on an idea about dynamic nature of a prose text composition, which is created by synchronic interaction of procedures providing continuity and discontinuity of the composition.

The author pays attention to certain parts of *Pereat*'s composition, which have both unifying and separating function. He describes seven texts of the book as a sequence of seven narrative transformations of a basic fabula, so as seven relatively independent *sujets*; with their motifs relation and meaning correspondence they also create logically related sequence of events, called by an ad hoc formed (subsidiary) term *archisujet*. Narration in *Pereat* is composed in two levels. An effect of the whole text, not reduced to any of "individual" texts, can be seen in oscillation between two levels. Text understanding permanently oscillates between meanings developed by particular stories and meaning belonging to an *archisujet* layer. Distinguishing two steps of epic material transformation seems to be useful in explaining artistic value of Hruží's book as well as determinants influencing text interpretation.