

### „Blut und Boden“ po slovensky a po žensky (Tri rané prózy Margity Figuli)

MILAN ŠÚTOVEC, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Medzi rokom 1930, keď publikovala *Pieseň otrokov*, a rokom 1937, keď vyšiel jej prozaický knižný debut *Pokušenie*,<sup>1</sup> uverejnila Margita Figuli v *Kalendári Tatra banky* a potom aj v renomovaných kultúrno-umeleckých a literárnych časopisoch, najmä v *Živene*, *Eláne* a *Slovenských pohľadoch*, takmer tri desiatky próz s rozličným žánrovým základom a okrem toho i niekoľko príležitostných publicistických príspevkov na kultúrne a pracovno-sociálne témy. To všetko ju v krátkom čase prezentovalo ako rýchle vyzrievajúcu a veľmi nádejnú autorku, takže knižná prezentácia výberu z jej tvorby sa od polovice tridsiatych rokov očakávala ako niečo celkom neproblematické.

Vydavateľ, resp. editor jej prvotiny *Pokušenie* (1937) Ján Smrek napokon z rôznorodého literárneho materiálu, ktorý bol k dispozícii, v dohovore s autorkou uplatnil knižne len časť, a to najmä tú novšiu, čo vznikla medzi rokmi 1934 a 1937. Ako tematicky i esteticky prekonané sa zrejme už krátko po období ich vzniku pociťovali najmä niektoré Figuličkine poviedky s námetom z dedinského prostredia a s dedinskými postavami tzv. jednoduchých ľudí, kde autorka okrem iného epicky reflektovala (a z viacerých strán iste aj nechtiac sproblematizovala) ideologické konštanty slovenského (a vôbec európskeho) ruralizmu. Táto próza typologicky aj ideovo-tematicky ešte mala priamy súvis s tradíciami povojnového (novo)realizmu, a najmä na povrchových textových úrovniach nevykazovala – s výnimkou poetického výrazu – dosť znakov tzv. „modernej“ literatúry; pokladala sa preto za vývinovo málo iniciatívnu, možno už málo reprezentatívnu a nie celkom vhodnú na knižnú prezentáciu novej autorky. Napriek tomu práve tieto prózy už generovali značnú časť ideového, tematického i tvárneho („poetického“) inventára alebo ináč povedané: paradigmatického zásobníka tém a postupov a v tom rámci aj „pravidiel“, čo všetko nachádzame pod základmi diela z „klasického obdobia“ autorky. Prizrieme sa trom z nich, publikovaným v *Kalendári Tatra banky* v rokoch 1931 a 1933 a v *Slovenských pohľadoch* v roku 1934: *Vo vlnách Oravy*, *Syn* a *Zem*.<sup>2</sup>

Fabula poviedky zo sedliackeho prostredia a s lokálnopovest'ovým koloritom *Vo vlnách Oravy*<sup>3</sup> vo svojom východisku reprodukuje klasickú anekdotickú schému, v inten-

---

<sup>1</sup> Z bibliografických dôvodov tu nebudem pokladať za knižný debut vydanie *Uzlík tepla* z roku 1936, ktoré bolo iba výročnou bibliofilskou prílohou pražského grafického zborníka *Hollar*.

<sup>2</sup> Poviedka *Vo vlnách Oravy* bola publikovaná pod menom Margita Figuliová, zvyšné dve už pod literárnym menom Margita Figuli.

<sup>3</sup> *Kalendár Tatra banky*, roč. 14, 1931, s. 117 – 120.

ciách ktorej pracovitý mladý roľník (ale zároveň bohatý zemiansky potomok Beňo Zápotočný, syn muža, ktorého meno sa u M. Figuli ešte zopakuje v jej klasickej tvorivej fáze, nebohého *Jana Zápotočného*) má o svojej budúcej žene celkom iné predstavy než jeho matka; tá si už vyhládla bohatú nevestu a o synovej láske, chudobnom, i keď „poriadnom“, „statočnom“ a „do-roboty-súcom“ dievčati nechce ani počuť. Mladý je veľmi rýchlo postavený pred klasickú voľbu *majetok alebo „tamta“*, a vyberie si ženu podľa svojho gusta, „*nie však so srdcom ľahkým (...)* Život jeho zrástol s hrudami zeme, vlieval do nich samého seba, svoju robotu, a teraz, keď sa mal zriecť všetkého, čo mu tak priľnúlo k duši, zovrela sa mu hrud’ (...).“ Matka ho vyženie z domu, i keď on stále dúfa, že veci sa vrátia na svoje miesto. Po čase, keď pochopí, že to nie je možné a že ustálený poriadok sa aj jeho rozhodnutím osudovo narušil, pokúsi sa i so svojou mladou ženou uchytiť na rieke ako pltník. Avšak už na prvej plavbe, keď pre samé spomienky a ľútosť za stratenou „zemou“ sa dost’ nevenuje pokynom skúsenejšej partnerky (ináč pltnickej dcéry) a robote („*Pustil veslo... Vlny ho kolísali a jemu sa zdalo, že spí vo vysokom žite...“*), rozbije plť o skalu a utopí sa. Jeho žena skočí za ním do riečneho víru a zahynie tiež.

Napriek fabulárnej jednoduchosti a lineárnosti je poviedka pokrytá hustou sieťou binárnych opozícií, kde centrálné významové postavenie má protiklad „trvalé“ – „plynúce“, textovo samozrejme vyjadrené viacerými synonymickými dvojicami (napr. „stojace“ – „tečúce“, „pevné“ – „nepevné“) a epicky realizované v globálnom ikonickom protiklade „zem/pôda“ – „voda/rieka“. Pritom „zem“, ktorá je (tu síce druhorado, ale predsa) zároveň „majetkom“, je pokojne rozložitá, priam usmievavá a pohľadom obsiahnuteľná; semioticky tu reprezentuje hodnoty „života“. Mladý muž, ktorý ju obrába, má k nej vzťah ako k matke a zároveň milenke („*Bol by najradšej klakol na kolená a zľúbil matku-zem na jej bujné, plodné prsia“*). Zato „voda“ skrýva „víry“, „priepasti smrti“, „krútnavy“ a tu nepochybne reprezentuje/značí „smrť“. Sekundárne protiklady stavajú proti sebe „majetok“ a „lásku“, ale aj „podriadenosť“ a „slobodu“.

V trojuholníku konajúcich postáv majú epickú iniciatívu vždy postavy ženské: matka v prvej časti, „na zemi“, a Hanka v druhej a kratšej časti, teda „na vode“. Kým mladý Zápotočný je skôr rojčivý a poddajný typ, ženy sa charakterizujú jednak rezolútnymi, tvrdými až bezcitnými postojmi, ktorými presadzujú nielen majetkový záujem, ale aj „tradiciu“ (matka), alebo sa aspoň sporo prejavia racionálno-praktickými činmi či názormi (Beňova žena). V zásade ony určujú osud muža, i keď v tomto prípade nejde o tzv. fatálne ženy *ex definitione*.<sup>4</sup>

Poviedka *Na vlnách Oravy* je vybudovaná na formálne realistickom pôdoryse, kde postulát pravdepodobnosti a nepochybný priamy vzťah príčiny a následku podstatnou mierou organizujú pomery vo všetkých tematických plánoch; zároveň sa však buduje druhá významová rovina, na ktorej veci a udalosti navzájom (paradoxne) súvisia vďaka svojmu transcendujúcemu presahu mimo vlastnú zobrazovanú fakticitu. Po šťavnatej jari príde leto s vysokým nebom a po ňom zlatistá jeseň (každému obdobiu sa venuje hutne pastózna a farbistá verbálna krajinomalba); po vzdore a vzbure proti tradícii, ktorá impli-

<sup>4</sup> Porov. napr. HORVÁTH, Tomáš: Cherchez la femme, najlepšie fatale. In: *RAK*, roč. 5, 2000, č. 4, s. 24 – 30.

cítne hovorí, že bohatý si má brať za ženu zase len bohatú a že mladý v tej veci nemá vzdorovať rodičom, príde trest; zmysluplná práca sa vykonáva na jar a v lete, na jeseň sa zberajú plody a v princípe nie je dôležité, či sú sladké alebo trpké. Tu je to však tak, že na jar kvitne plný život, na jeseň prichádza smrť. Jednoduchá a ikonicky názorná následnosť vecí hovorí, že človek, čo si vytrhol korene zo zeme, je zo života spláchnutý živlom, ktorý vymenil za zem: vodou.

Existenciálny oblúk života je v tejto poviedke metaforicky vyklenutý (podobne ako v *Piesni otrokov*)<sup>5</sup> medzi jarou a jeseňou, dvoma dátami z prírodného kalendária, a táto mýtická metaforika žitia a umierania má prednosť pred anekdotickou požiadavkou pravdepodobnosti. Mladí sa vyberajú s drevom na riekou nie azda preto, že „v živote“, „v skutočnosti“ by sa plte plavili po Orave práve na jeseň (tak to fakticky nebolo), ale preto, že svoj „trest smrti“ si tí dvaja, čo sa dopustili meزالiance, musia vybrať práve na jeseň – pretože v tom ročnom období aj vo všeobecnosti v prírode odumiera život. Formálne realistická faktúra sujetu poviedky sa tak sproblematizovala malou, ale podstatnou intervenciou, a zároveň korektúrou z inej než realistickej paradigmy. To modifikovalo aj jej žánrový pôdorys: anekdotické východisko realistickej poviedky dospelo cez „proto-naturistickú“ analógiu do baladickéj finality.

Fabulu ďalšej poviedky *Syn*<sup>6</sup> možno fenomenologicky transkribovať (*hic et nunc* = povrchovo prečítať a prepísať) ako príbeh roľníka Michala Zrubiaka a jeho dvoch žien, kým axiologicky (*hic et nunc* = podpovrchovo) by zrejme išlo o príbeh silnej túžby a presadenia sa prírodno-biologických, vitálnych a nadindividuálnych potrieb/postulátov zachovania rodu, a to trebárs i vo fatálnom konflikte s postulátmi všeobecne spoločenskými a špecificky mravnými.

Zo sujetovo-kompozičného hľadiska ide o „dvojčlenku“ s nerovnakou významovou váhou oboch skladobných častí. Prvá časť (v ktorej roľník obrába zem, zveľaďuje majetok, ale zároveň trýzni svoju frigidnú či neplodnú ženu, pokúsi sa ju zabiť/popraviť, svoj skutok si však v poslednom okamihu rozmyslí a nedokončí, resp. reparuje ho, no žena sa vzápätí obesí sama) obsahuje kompletnú psychologickú i sociálnu motiváciu konania hlavnej i vedľajšej postavy, rozvinutie epického deja, jeho peripetie i tragické vyvrcholenie a v tomto zmysle je významovo samostatná, i keď v istom užšom zmysle neukončená, pretože ostáva bez katarzie.

Druhá časť, oddelená iba dejovou, nie však formálnou cezúrou, takmer úplne vyrastá z tých psychologických, motivických, významových a iných (napríklad hodnotových) predpokladov, ktoré sa v podstatnej miere sformovali v prvej časti. V prvej i druhej časti vstupujú do určitého (najprv konfliktného, potom harmonického) vzťahu zakaždým iba dve postavy, muž a žena, takže motivické komplikácie, ktoré sú povrchovými príčinami dejového vývinu, kotvia skôr v trvalých psychologických danostiach postáv, než by procesne vyrastali z ich prudkých zmien, alebo sa odvolávali na vonkajšie/objektívne okolnosti. I Michal, i jeho prvá žena Zuza vstupujú do textu poviedky už sformovaní v tých

<sup>5</sup> Porovnaj moju štúdiu K počiatkom prozaickej tvorby Margity Figuli („Pieseň otrokov“). In: *Slovenská literatúra*, roč. 54, 2007, č. 3, s. 179 – 195.

<sup>6</sup> FIGULI, Margita: *Syn*. In: *Kalendár Tatra banky*, roč. 16, 1933, s. 80 – 85.

vlastnostiach, ktoré sú pre ich konanie od počiatku hodnotovo, ale aj geneticky rozhodujúce: Michal má jasne sformovanú predstavu o tom, že od ženy očakáva syna, ale Zuza mu ho – tá formulácia je veľmi neurčitá – „nechcela dať“: „*I d'as by mohol prekutať jej dušu, i tak by príčiny nenašiel*“ – komentuje sa tento predurčený postoj, či skôr klinický stav.

V druhej časti poviedky sa však čiastočne transformuje tematický plán vonkajšieho sveta/prostredia. Po čudnej samovražde prvej ženy (keď ju našli, mala na krku dve slučky: jednu odrezanú a druhú zatahnutú – čitateľ tu vie, samozrejme, viac než samo literárne „prostredie“) „*ľudia ho obchádzali. Báli sa ho. Chcel sa oženit, ale ani jedna dievka v dedine nechcela ísť za neho*“. Do života mu však iniciatívne vstupuje nová žena (Hanka), ktorá má k jeho očakávaniam a požiadavkám iný vzťah než tá predošlá („*Och, aká to bola smiešna stvora. Ja by som ti ich nanosila, že by si nevedel, ktoré je prvé a ktoré posledné*“ – komentuje napríklad Michalove sťažnosti na bývalú ženu, že mu „nechcela dať“ syna). Postupne sa k lepšiemu mení aj vzťah dedinskej society k nemu. Roľník sa dočká syna a všetko, čo tomu predchádzalo, ako keby bolo zrazu zabudnuté: aj v očiach svojej novej ženy, aj v očiach „dediny“ je akoby amnestovaný z podozrení: hlavná vec je, že roľník bude mať pomocníka a zem dediča.

Obsedantné predstavy o potomkovi ako pomocníkovi na majetku, o manželstve ako „liahni“ detí, o žene ako nejakom „výrobnom nástroji“ v tej „liahni“, či predstavy o liečení frigidity a neplodnosti bitkou bližšie definujú psychologické, ale iste aj noetické rozmery postavy roľníka; jeho vcelku bezproblémové, čisto praktické rozhodnutie zbaviť sa ženy, pretože „*i strom, keď nerodí, vytnúť*“, doladuje obraz postavy Zrubiaka o špecifický mravný rozmer. Je zrejmé, že v tejto postave je všetko, vrátane morálnych kategórií, podriadené účelu; teleologický úbežník môže byť z abstraktného vonkajšieho pohľadu síce fiktívny, zo subjektívneho stanoviska aktéra/postavy je však praktický a reálny, veď jeho sledovaním a naplnením sa koniec-koncov zaistí aj pokračovanie rodu a správa majetku. Napriek istej svojej teleologickej racionalite sa tu však pud zachovania rodu presadzuje viac-menej inštinktívne a živelne ako prírodná sila a energia, a preto v konaní hlavnej postavy je to energia, ktorá nepozná ani individuálne, ani spoločenské prekážky, ani morálne hranice – preto môže mať a aj má i kriminálny rozmer. Ten je však textovo bagatelizovaný, lebo vo svete tejto postavy platí, že dobré je všetko, čo plní svoj účel. K takýmto hodnotovým predstavám nemá ďaleko ani „dedina“, ale nevzoprela sa tomu ani narácia. Mravný relativizmus, celkom zřejmý z epických faktov, nie je ani v autorском postoji, ani v ďalšom konaní alebo reči postáv nijako zohľadnený, reflektovaný či hodnotený.

(Len špecifický etnosociologický a historický pohľad by pomohol stanoviť, do akej miery takto kreovaný hodnotový svet presahuje parametre literárnej fikcie a podáva aj akýsi reprezentatívny fragment reálnej sociologickej a psychologickéj mapy slovenského rurálneho, ale aj kultúrneho prostredia v druhom – treťom decéniu 20. storočia: nepochybujem, že taký presahujúci pohľad je možný a že iste by mal sociologický a kultúrny zmysel – nevidím ho však ako úlohu, ktorá by ešte bola v mojich možnostiach.)

Z hľadiska autorského vývinu Margity Figuli relatívne najcennejšou materiálou tohto textu zostalo epicky vecné, psychologicky úsporné, presvedčivé a pritom na detaily bo-

haté kreovanie postavy nešťastnej prvej Zrubiakovej ženy Zuzy a jej epického vývinu/pohybu od obete, ktorá nevie/nechápe, prečo je obeťou, po rozhodnutie k samovražde. Všetko povedané dobre ilustruje aj nasledujúca ukážka zo záveru motivickej línie tejto postavy:

*„Prečo ju odrezal? Ved' už jej bolo tak dobre. Nevedela o ničom, iba počula, ako sa ktosi k nej blíži a potom že padá odkiaľsi zvysoka. (...) To dlhé bezvedomie, priepasť života ju mala zhltnúť a nepriviesť viac na svet. Čaká ju zas samá bolesť. (...) Nemôže ďalej pri ňom žiť. Šla na dvor. Prešla priedomím. Zakikírikal kohút. Obzrela sa, či ju nik nevidí. Ticho otvorila dvere na humne. Ako by bol na ňu čakal, visel na drabínovci povraz. Priviazala si ho na rebrík, čo viedol na vôdor. Zakosilila si ho. Takto sa umiera, takto“* (s. 82).

I keď je postava Zuzy len viac či menej vedľajšou postavou, cez ktorú sa exponuje problém a príbeh niekoho iného, táto žena je chronologicky jednou z prvých naozaj veľkých ženských postáv Margity Figuli. Je nielen postavou tragického osudu, ale aj postavou silnej vzbury, a napokon, čisto ikonicky vzaté, aj nositeľkou silného literárneho obrazu: ved' dve slučky na krku, z toho jednu od vlastného muža, druhú z vlastnej ruky, nemá mnoho mŕtvych ani v slovenskej, ani vo svetovej literatúre.

Z hľadiska vývinovej typológie postáv u Margity Figuli stojí za povšimnutie a zapamätanie aj úspornejšie kreovaná postava druhej Zrubiakovej ženy, Hanky, ktorá sa mu, bez akýchkoľvek morálnych ohľadov na „dedinu“ i na rodičov a s nevyslovenou sociálnou či inou motiváciou, sama ponúkla do manželstva – a to bez ohľadu na jeho pochybnú povesť. Prírodno-biologické determinanty jej správania zatlačili do úzadia všetky možné sociálne alebo i náboženské ohľady a námietky: aj správanie tejto postavy určujú v prvom i v druhom rade pudy.

Podobne iniciatívnu či aktivistickú ženskú postavu nachádzame aj v ďalšom dedinskom príbehu s názvom *Zem*.<sup>7</sup> Je tu však zreteľný rozdiel v úspešnosti ženskej ambície.

Poviedka rozohráva, na podobnom hodnotovom základe/pozadí ako dve predošlé, ďalší z variantov vzťahu dedinských postáv, muža a ženy. Aj tu je vzťah mediatívne sprostredkovaný cez „zem“, ktorá sa tu chápe a pojednáva jednak ako majetok, jednak – a predovšetkým – ako mýticky antropomorfizovaná, poeticky monumentalizovaná, uctievaná a pred všetkým ostatným uprednostňovaná prírodná entita.

Expozíciu textu a jeho horný rámeč tvorí autorskou naráciou vymodelovaný sveží, energický a radosný vstup mladej ženy do toposu „zeme“, presnejšie: do prostredia poľnohospodárskej krajiny. V nej mladý roľník Martin Kľačko práve krokmi premeriava svoje nové pole a nevie sa dorátať jeho správnej výmery. Po prvom odseku rozprávania z témy ženy plynulo prechádza, „švenkuje“, na tému roľníka a jeho činnosť a v tomto tematickom rámci po krátkej opisnej pasáži sa znova plynulo, i keď celkom bezprostredne mení – objektovo i štylisticky – na meditáciu o „zemi“. V tejto meditatívno-úvahovej pasáži prebehne aj transformácia žánrových základov rozprávania, keď sa textovo presadia a posilnia mimosujetové princípy rozvíjania reflexie.

<sup>7</sup> FIGULI, Margita: *Zem*. In: *Slovenské pohľady*, roč. 50, 1934, č. 2, s. 66 – 74.

Autorské rozprávanie pritom v istú chvíľu vstupuje do vedomia postavy; ono si autor-skú reč okupuje – dá sa povedať, že na jednej strane rýchlo (t. j. na malej textovej ploche), na druhej strane postupne, krok za krokom. Zmocňuje sa jej, významovo ju premodelúva, subjektívizuje ju a na chvíľu sa – v nižšie citovanej pasáži najmä prostredníctvom opytova-cích viet – mení priamo na reč postavy. Vzápätí však vystúpi aj z tejto významovej, vecnej i štylistickej polohy a vráti sa k svojmu pôvodnému naratívne-mu statusu:

„Zem.

*Zastal. Rozpučil dlaňou slzu a prežrel akúsi čudnú horkosť (...) Zem usmiata, škeria-ca sa celkom ľudsky v rozpuku panenstva, s rozčerenými ústami a očami belasej radosti. To bola jeho družka, verná, dávajúca sa, nečakajúca odmeny. Bola ako dobrý pes, čo sa nevie odtrhnúť od nôh pánových. Ba ako by bol v nej človek s božími rukami.*

*Či nedala, čo potreboval? Či nežičila alebo závidela? Ani mater by lepšia nebola! Zem! To bolo krédo Martina Kl'áčku“ (s. 67).*

Primárna personifikácia, uskutočňovaná spočiatku prevažne iba štylistickými a poeto-logickými prostriedkami (najmä tzv. básnickým prirovnaním), sa veľmi rýchlo kvalitatívne mení na principiálnu, filozofickú operáciu antropomorfizácie, aby aj týmto aktom a touto operáciou kreovaný a chvíľkovo akoby pojmovo ustálený subjekt vzápätí nečakanou atri-búciou (pripísaním „božích rúk“ človeku) ešte ďalej takpovediac „transcendoval“. Subtílna štylistická a významová vlnovka/sínusoida, ktorú by som pre tieto potreby mohol v duchu poetologických predstáv Petra Zajaca<sup>8</sup> charakterizovať ako „vibráciu“, „pulzáciu“ alebo „chvenie“ a ktorá takpovediac „skenuje“ vzťahy človeka a jeho prostredia, kreslí zároveň metonymicky monumentálny úvodný obraz dedinského toposu, kde sa má neskôr odohrať krátka dráma jedného ženského citu. V modifikovanej a inam zacielenej podobe sa takéto sémantické vibrato uplatní aj v druhej tematickej línii na pláne postáv.

Informácia, že „roľník patrí k zemi a zem patrí k roľníkovi“, ktorá je vlastnou vý-znamovou výslednicou všetkých možných modulácií témy roľníka už na začiatku textu, je však redundantná, nie je nijako objavná a aj na konci textu – popri iných zážitkoch a informáciách – sama opätovne a nevyhnutne vyplynie z použitých epických faktov. Na jav, keď takúto alebo podobnú „informáciu“ možno interpretačne abstrahovať a sformu-lovať ešte pred spoznaním, ako sa vlastne rozvinie, resp. zauzlí tematický materiál v epic-kom príbehu, treba preto nazerať z funkčného hľadiska.

Rozhodujúcou teoretickou otázkou by tu zrejme bol problém konkrétnych paramet-rov významového zaťaženia horného textového rámca, ale dostatočne môže poslúžiť aj odpoveď na otázku, aký je dôvod na to a aký význam má to, že vzťah medzi „zemou“ a človekom sa ako „osudový“ nastoľuje ešte pred rozvinutím a aspoň základným preple-tením motívických línii exponovaných (t. j. autorskou rečou ohlásených) postáv. Predbežne možno odpovedať tak, že epickú i významovú prioritu autorka zrejme celkom zámerne pripísala vzťahom medzi určujúcimi prvkami/motívami tematického plánu von-kajšieho sveta/reality a jednou motívickou líniiou z plánu postáv. To teda signalizuje, že sa tu ako primárny nebude „riešiť“ viac či menej anekdotický a prechodný problém neo-pätovanej lásky jedného človeka k inému, ale na predpoklade „odvekosti“ a „trvalosti“

<sup>8</sup>Napr. ZAJAC, Peter: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1993.

(„durée“) založený, preto fundamentálny a bytostný, mýticky predurčený vzťah človeka k prostrediu jeho života, ktoré je metonymicky zastúpené „poľom“ a významovo mnohोznačne je interpretované ako „zem“.

Postava roľníka Martina Kľačku je totiž od samého začiatku textu integrálnou súčasťou toposu poviedky *Zem* nielen formálne, ale i obsahovo, od samých svojich biografických počiatkov („*Martin sa ešte jednou rukou kolísky držal a druhou už pluh vodieval*“, s. 67). Kým on je teda na pôde odjakživa ako jej hospodár a osudový partner („*späl život so zemou, obšťastnil ju svojou vernosťou, a ona sa mu vďačila bezmezným rodením*“, s. 67), dievča (Ilona) prichádza na jeho samotu „zvonka“. Ani samota, ani majetok, ani nijaký predurčený vzťah k „zemi“ však nie sú dôvodom jej príchodu. Výlučným dôvodom je mladý Martin a pohnútky sú erotické (1), i keď sa eros „ideologizuje“ víziou materstva ako slasti osebe (2).

1) „*Šla za ním, čo sa jej pri pomysle na neho zapálili líca a srdce nemohlo nájsť dost miesta v stismutej, akýmsi čudným očakávaním pobúrenej hrudi (...) Ilone horí telo, hrdlo je plné akéhosi čudného zápalu a ústa nechcú hlesnúť slovka*“ (s. 67, 71).

2) „*Žiari jej myseľ. Celá je preinačená. Sleduje mlčky každý Kľačkov pohyb, nádejný nový zmysel života. (...) Bude milovanou ženou-matkou. Matkou!... Aké je to krásne! Zabára si tvár do rúk a pije plným dúškom zobudenú v nej sladkú hanbu. Učí sa nadávať, čičíkať Kľačkove deti. Ihrá sa s nimi. Má ich mnoho*“ (s. 70).

Myšlienka na materstvo sa nerodí v nejakom epicky reálnom procese zblížovania oboch, ale je celkom priamočiarym a jednostranným „krátkym spojením“ medzi reálnym pohľadom na prít'azlivého chlapa a fiktívnou, len podmienčne možnou budúcnosťou. Stanovisko možného partnera nie je vo výhl'adoch zakalkulované, čo sa však ukáže ako sujetovný faktor: partner uvažuje v iných kategóriách a o iných veciach, a to je zdrojom zápletky i riešenia.

Ilonine city pritom v zásade nie sú nijako nové: tak ako je Martin „odjakživa na pôde“, tak aj Ilonine city k nemu jestvujú „odjakživa“, od celkom útleho detstva:

„*Dost' pytačov prekročilo ich prah, ale Ilonino srdce čakalo iný, akýsi krajší zázrak. Vedela, že na druhej strane, za dolinou, Kľačku'a odchovala syna (...) Čakala, a keď sa neukazoval, šla sama za ním. (...) Kľačko predsa netuší, že žena drevorubača Maruša nadávala práve v ten čas, keď jeho už odkojili, malé stvoreniatko, z ktorého vyrástla Ilona. Šla teda. Šla za ním*“ (s. 69).

Pod „erotickými pohnútkami“ ženskej protagonistky Ilony sa tak dá nájsť ešte niečo staršie, hlbšie, trvácnejšie a tajomnejšie ako eros: mýtická *osudová predurčenosť*.

Pretínajú sa tu teda dve tematické línie s podobnými charakteristikami, ale s asymetrickým usporiadaním svojich parametrov: môže sa povedať, že ide o sujetovú asymetriu na identickom základe „osudového volania“ – kým roľník Martin je osudovo pútaný k pôde a sleduje „volanie zeme“, „výšivkárka Ilona“ je osudovo pripútaná k Martinovi a sleduje „volanie srdca“. Zmysluplné sujetové riešenie tejto asymetrie, teda nastolenie akejsi sujetovej homeostázy, musí zrejme spočívať v pretrhnutí osudových pút jedného z tejto dvojice, pričom kritériom pre riešenie úlohy – ktorá je v tomto prípade úlohou autorskou – musí byť rozhodovanie, ktorú z implicitne definovaných hodnôt zhodnotiť a uprednostniť ako silnejšiu. Pod *nastolením sujetovej homeostázy* pritom tu a pre tento prípad rozumiem také tematické a kompozičné riešenie, ktoré napokon vytvorí organic-

ké, vnútorne neprotirečivé hodnotové a estetické vyústenie všetkých sujetových premís, sformulovaných jednak textovo („na začiatku“) a jednak „podtextovo“ („o počiatkoch“).

Na tomto mieste je aj kvôli zrozumiteľnosti výkladu zrejme vhodné stručne zrekonštruovať fabulu poviedky:

Dievča Ilona sa rozhodne ísť „na zálety“ k mladému roľníkovi Martinovi Kľačkovi. Zastihne ho pri premeriavaní role a ponúkne sa mu, že by u neho zostala na prácu („*Do roboty nepotrebuješ?*“); Martinovi sa zdá, že mu z role chýba kúsok výmeru a tento problém ho roztrpčuje a naplno zamestnáva, takže s ponukou iba roztržito a bezmyšlienkovito súhlasí. Ilone je práca len zámenkou, ako sa dostať do Martinovej blízkosti – táto možnosť ju eroticky vzrušuje: „*Žiari jej myseľ. Celá je preinačená. Sleduje mlčky každý Kľačkov pohyb... Srdce jej zjačalo, keď počula jeho krok... Popravila si zásterku, oplecko, vlasy, lebo tak už to prichodí, keď sa chce dievča mládencovi páčiť*“ (s. 70). Zostane v jeho dome aj cez noc, ktorú väčšinou prebdie vo vzrušenom očakávaní: „*Keby si len vedel, Kľačko, že za komornými dverami sa ktosi pre teba katuje, mori. (...) Nespala, nemohla. Chvíľu zdriemla a zas sa strhla (...) Začínalo sa brieždiť. Ilone pukalo srdce. Metallo sa pri každom dýchnutí, ako by malo zošalieť*“ (s. 70 – 71). Kľačko nespí tiež, ale kým predstavivosť Ilony sa takrečeno vznáša, jeho myšlienky sú celkom a doslova „prízemné“: upínajú sa iba na chýbajúcu výmeru pôdy: „*Či mu dalo spať? Nie! I vstal, i izbu premeral niekoľko ráz sem a ta, a nie. Za nič na svete nie! Dvadsiaty krok mu stále vrtal v hlave. Keby zem susedila s inou, prioral by kúsok z tej, a bolo by po paráde. Ale takto?*“ (s. 70). Len celkom mimochodom a bez akéhokoľvek vnútorného mravného konfliktu sa tu pripúšťa, že mladý roľník by neváhal ukradnúť si z cudzej pôdy, keby takú možnosť mal. V ďalší deň dievča robí roľníkovu pomocnicu pri kosbe; viaže snopy a aj počas krátkych odpočinkov pritom stále s obdivom a túžbou myslí na Martina: „*Martin', džavoce si toto meno pri každom dychu a zrak sa jej zatrháva v tušení, že raz omotá ruky okolo tých väzov, čo sa nedajú zlomiť ženiným zápalom. (...) Horí, celá horí tým istým ohňom, ako malina pri dozrievaní. Chce nanútiť Martinovým pleciam, aby sa primkli k tým lícam, čo idú zošalieť od mladosti a rozpálili sa jarným cítením (...) Ale Martin sa nehýbe (...) Nezažiadalo sa Martinovým očiam driečnych Iloniných čŕt*“ (s. 72, 73). Elán dievčaťa a jej erotická túžba však postupne hasnú s vysilujúcou prácou. V ďalšie dni podstupuje ťažkú drinu na roliach a únavu je napokon jej jediným zážitkom z pobytu v roľníkovom dome: „*– Dnes pôjdeme na Dzurov laz. Zajtra tiež a pozajtra k ovsu Na prielohy, – vraví Martin a nechápe, že Ilona neškerí ústa a neštrngá zúbencami, ako mala vo zvyku. Pomaly schodí z posteľe, bolí ju každý úd, nie je jej veselo*“ (s. 73). Po niekoľkých dňoch jej roľník štedro zaplatí za prácu: „*Martin ju neukrátil. Ešte ju i uznojenou rukou tl'apol po pleci, keď prekračovala prah, na znak, že bol s ňou spokojný*“ (s. 73). Po tomto jedinom mužskom dotyku (ktorý však nemá s erosom nič spoločné) trpko sklamaná Ilona odchádza, a keď sa spod hory obzrie, vidí Kľačka pri tej istej činnosti, pri akej ho pristihla na začiatku. Tentoraz je však akýsi vyrovnanejší: „*Hádam našiel dvadsiaty krok, lebo sa mu tvár ligotala a zrak svietil spokojnosťou*“ (s. 74).

„Sujetová homeostáza“ sa teda nastolí vyústením zápletky na to miesto, kde sa začína. Téma opísala oblúk a vrátila sa na začiatok.

Keďže konečné riešenie vzťahu jediných dvoch postáv poviedky je známe, dá sa azda pojmovovo sformulovať, *prečo* sa zamilované dievča napokon vracia tam, odkiaľ prišlo, totiž



na „druhú stranu“ doliny, zatiaľ čo roľník zostáva tam, kde odveky bol, totiž na svojej „zemi“. Ponúka sa tu síce aj akýsi psychologický výklad, ktorý by komparoval i jednotlivé textové explikácie o „horení“ jednej a „chlade“ druhého, ba mohol by prípadne uvažovať aj o sexuálnej nekompatibilite postáv, boli by to však interpretácie, ktoré by izolovali tematický plán postáv od plánu prostredia. A ten hrá v celej veci podstatnú rolu.

Treba si teda ešte raz pripomenúť, ako mladý roľník vo svojom epickom entrée premeriava výmeru jednej zo svojich rolí: „*Martin Klačko ráta práve svoj diel zeme – dvadsať rovných, nenarušených ešte čiastok. Tak to bývalo. Vždy tak bolo, len dnes nie. I v kalendári ich mal zapísaných toľko a teraz sa mu jeden pod nohou skrátil... Kde sa podel?*“ (s. 66). Až z tejto východiskovej situácie, kde ide o premenlivé kvantitatívne a vlastnícke záležitosti, sa majetok významovo prekóduje na „zem“ ako entitu, ktorá je nielen predmetom vymeriavania a rátania, a teda aj hospodárenia, ale aj predmetom trvalého silného citového vzťahu, ktorý sa na základe antropomorfizácie objektu dá nazvať priamo láskou. Mladý roľník má teda nepochybne silný, pretože komplexný vzťah k „zemi“. Na druhej strane – na strane dievčaťa – je iba neopätovaná, iba vnútorne pociťovaná a ani len verbálne neartikulovaná láska, ktorá síce trvá „od počiatku“ tak ako Martinov vzťah k „zemi“, ale neopiera sa o realitu vonkajšieho sveta. (Mimochodom, tak vyzerá aj rátanie oboch: zatiaľ čo roľník krokmi preratúva skutočnú výmeru zeme, dievča iba v duchu počíta, koľko detí bude mať niekedy v budúcnosti, keď sa – možno – naplnia jej predpoklady.)

„Volanie zeme“ teda hodnotovo prevážilo nad „volaním srdca“ a osudová pripútanosť k zemi aj epicky sproblematizovala a kruto relativizovala osudovosť citovej pripútanosti k človeku. Pretrhnutie puta, ktoré viazalo zaľúbenú „výšivkárku“ Ilonu k roľníkovi Martinovi, bolo teda epicky menej náročné než pretrhnutie dvojitého puta, ktorým bol Martin zviazaný so zemou. To samozrejme nič nehovorí o „nárokoch“ na kreovanie postáv v situáciách, kde sa má tento problém reálne sujetovo riešiť.

Významová homeostáza sa potom nastoľuje akoby návratom do pôvodného stavu: Martin, ktorého prítomnosť cudzieho elementu, a tým vyvolanej epizodickej udalosti, na chvíľu vyrušila v jeho ustálenom a jasne definovanom životnom svete, zostáva na svojom odvekom mieste; Ilona, ktorá sa vybrala na „zálety“, sa po chvíľkovom trpkom dobrodružstve tiež vracia na svoje pôvodné miesto. Oboch protagonistov teda i naďalej, tak ako už vo *Vorgesichte* ich detstva, bude oddeľovať „dolina“. Avšak „návrat k počiatkom“ musí zohľadniť priebeh sujetu, v ktorom predsa mala svoje dôležité miesto aj dezilúzia. Koniec je preto oproti situácii začiatku významovo i znakovito inverzne otočený: kým na začiatku sú šťastné, rozradostnené a svieže dievča a roztrpčený mladý muž/roľník, na konci sú spokojný mladý muž a roztrpčené, prácou uťahané a „skrotené“ dievča. Práca a „zem“ tu zvíťazili nad láskou a nad „srdcom“.<sup>9</sup> Ale aj citový chlad a majetková kalkulácia zatienili hodnotu vrelých a nekalkulovaných citov.

<sup>9</sup> Téma poviedky má isté styčné body s expozíciou slávneho Hamsunovho románu z roku 1917 *Požehnanie zeme*, za ktorý dostal v roku 1920 Nobelovu cenu: tu i tam roľník obrába pancenskú pôdu, do jeho usadlosti príde žena a ponúkne sa, že s ním zostane na gazdovstve. U Hamsuna, na rozdiel od textu poviedky M. Figulí, však žena skutočne zostáva a s mužom zakladá rod. Žánrovým základom Hamsunovho románu je teda sága, kým u Figulí je to mýtus.

K takémuto predbežnému výsledku dospela Margita Figuli systematickou komparáciou a konfrontáciou dvoch citových a najmä hodnotových svetov dvoch postáv v sérii viacerých sujetových krokov, ktorými tie dva svety v procese už pokročilo štruktúrovanej, lexikálne i štylisticky nepreexponovanej, kultivovanej a celkovo funkčne zacielenej narácie rozvinula do mnohých jemných odtienkov. Plán prostredia, v zásade redukovaný na „zem“, pôsobil v celom príbehu ako významovo a hodnotovo určujúci mediátor. Lineárny dej, generovaný jasne danými vzťahmi postáv k sebe navzájom a k prostrediu, nemá v sebe nijaké viditeľné/vonkajšie dramatické prvky, preto nepozná ani povrchové zauzlenia či peripetie. To podstatné z neho je skryté pod povrchom konania postáv a na povrch sa prediera skôr v procese už druhotnej behaviornej observácie a interpretácie jemných psychických procesov zo strany (a v kompetencii) poučného recipienta.

Popri všetkom, čo v zárodočnej podobe definuje a poodhaľuje niektoré ideovo-estetické postuláty utvárania tematických plánov a konštrukcie sujetu a kompozície textu, alebo čo poukazuje na postupné a ešte akési plaché kreovanie významových a hodnotových dominánt, ktorými sa bude vyznačovať ďalšia tvorba autorky, treba sa tu výslovne, hoci krátko pristaviť pri fakte akéhosi až osudového „rozostúpenia sa“ epických svetov ženských a mužských postáv. Kým totiž postava mladého roľníka Martina je utváraná širokými naratívnyimi gestami, ktoré sa nezaťažujú psychologickými motiváciami správania, ani nie sú sústredené na drobné detaily jeho každodennosti, na epizódy a na anekdotické jednotlivosti, ale takmer výlučne sa zameriavajú iba na prezentáciu mýticky robustného vzťahu k zemi, postava dievčaťa Ilony je utváraná v rozsiahlej škále jemne odtienených pocitov a stavov. Jej situácia je zobrazená a v autorskej narácii, v sporých dialógoch i vo vnútorných monológoch je prezentovaná ako všestranne jasne delikátna, morálne pomerne ponížujúca, citovo stresujúca a fyzicky priam zničujúca. Napriek tomu všetkému výsledný obraz smutnej hrdinky tejto poviedky ju predstavuje ako ženu spočiatku aj vyzývavú a cieľavedomú a na konci ako ženu, ktorá racionálne pochopí svoju porážku a prijíma svoje objektívne poníženie síce s trpkosťou a frustráciou, ale bez hysterie. Je to postava, ktorá dala svoju ponuku a po nechápavom odmietnutí sklamaná odchádza. Nič však nenaznačuje, že jej život by nemal pokračovať ďalej.

Príbeh neopätovanej, sklamanej lásky a jej porážku recipient nemusí nutne prečítať ako definitívnu životnú prehru, i keď významové a kompozičné posilnenie expozície a tým zaťaženie vrchnej časti textového rámca naznačovalo, že „karty osudu“ boli rozdane v prospech sujetového riešenia „všetko alebo nič“, kde „nič“ značí niečo tragické. Pre obe postavy príbehu zostal koniec otvorený, hoci z prípadného špeciálneho hľadiska tzv. duševného zdravia, ktoré tu však uvádzam s vedomím jeho „mimoliterárnosti“, roľníkova hypotetická ďalšia cesta životom (už niekde mimo tento text) je možno problematickejšia ako pokračovanie životnej cesty mladej ženy: veď cesta, pri ktorej je človek „vrastený“ do zeme a zotrváva na tom jednom mieste, kam ho postavila tradícia otcov a „volanie krvi“, zeme a majetku, nie je vlastne nijakou cestou, ale je – prísne povedané – absurdným tautologickým pohybom v nekonečnom biologickom rotujúcom kruhu ročných období. Roľník Martin z poviedky *Zem* bude do smrti obrábať pôdu, aby mu každým rokom vydala úrodu, z ktorej bude žiť, aby mohol zem,

svoje role, obrábať znova a znova.<sup>10</sup> Výšivkárka Ilona odchádza síce zo svojich nevydarených záletov na druhú stranu doliny („*Ide s pokaličeným, odkvácnutým srdcom*“, s. 74), ale pretože je v nej dynamika, hybnosť celkom iného typu, než akou disponuje jej osudovo predurčený, no v skutočnosti nerealizovaný partner Martin, má aj potenciú z tejto osudovej tautológie vystúpiť a nájsť si nový zmysel života.

*Nazdávam sa, že na tomto mieste je sústredených dosť predbežných poznatkov, ktoré hovoria o tom, že už v počiatkoch svojej literárnej tvorby si Margita Figuli vypracovala určitý zásobník figúr, emblémov a toposov, ktorý tak isto obsahoval isté štandardy riešeni na úrovni jazyka, tematológie, ale aj na úrovni preklenovania problémov medzi zobrazením epických entít/faktov a často neadekvátnym významom, ktorý sa im pripisoval akoby nezávislým naratívnym a sémantickým gestom.*

*Na úzko vybranom (avšak v daných okolnostiach ranej tvorby reprezentatívnom) tematickom okruhu prozaických textov s námetmi z tzv. dedinského či vidiecko-prírodného prostredia sa dali vidieť isté opakovania, ale vo zvolenom okruhu aj nemalý vývinový posun medzi úplným tvorivým začiatkom a obdobím plného tvorivého rozmachu od roku 1934.*

*Počiatočný rozpor medzi celkom triviálnymi tematickými východiskami, ich naivným a až chaotickým sujetovým spracúvaním a čisto jazykovým úsilím o vysokú literárnu polohu, ako sa dajú vidieť v prvotine (v historickej legende Pieseň otrokov), kde sa eklekticky spájali a križili motívy rodovej predurčenosti a rodovej pomsty, sociálnej rebélie, neopätovanej lásky, nemotivovaného sadizmu a podobných rôznorodých ingrediencií, nesených navyše problematcky kreovanými literárnymi postavami, Margita Figuli napokon prekonala najmä tým, že rezignovala na košaté sujetové konštrukcie, plné komplikovaných dejových zvrátov a inšpirované zrejme lacnou dobrodružnou lektúrou. Ako prozaička sa tým pomerne rýchlo vymanila z potenciálneho kontextu tvorcov „kalendárovej literatúry“, vedome sa etablovala v kontexte „vážnej literatúry“ a po istom hľadaní navyše aj v kontexte „modernej“ literatúry.*

*Už z prvého publikovaného textu si však mladá autorka predsa len preniesla do ďalšej tvorby prinajmenšom dve trvanlivejšie ingrediencie ako charakteristickú črtu svojho prozaického rukopisu: dominujúcu sujetovú rolu ženskej postavy a vysokú významovú zaťaženosť toposu „zeme“, resp. motívov „zviazanosti so zemou“ v tematickom i významovom pláne diela. Ponechala si a ďalej kultivovala aj „vysoké“ štýlové polohy v práci s jazykom, ktoré sa však v bezprostredne nasledujúcich prózach z dedinského prostredia mohli uplatňovať viac-menej len postredníctvom autorskej reči, kde mali prevažne povahu lyrických impresií, a ďalej v útržkovitých a chvejivých reflexiách pri vnútorných monológoch intelektuálne málo komplikovaných postáv, kde sa realizovali často na spôsob patetickej deklamácie.*

*Práve intelektuálne redukované možnosti dedinského a špecificky roľníckeho prostredia mali však objektívne za následok istú počiatočnú standardizáciu až emblema-*

<sup>10</sup> To, čo však z časového odstupu vyzerá len takto absurdne, v prvej polovici tridsiatych rokov malo svoj samostatný ideologický význam odvodený ešte od spomienok na časy, keď práve možnosť „mať“ zem a majetok bolo niečo vzácne a drahocenné. Vážnosť, ktorá sa takému intímnemu vzťahu medzi človekom a pôdou prikladala, bola reliktom ešte z čias tereziánskych reforiem a v dvadsiatych a tridsiatych rokoch tvorila aj významnú zložku ideovej výbavy slovenského agrárneho hnutia.

*tickosť postáv a aj z toho vyplývajúci malý rozsah dejových variantov v tematickom trojuholníku žena – muž – zem/pôda. Bolo preto existenčnou otázkou ďalšieho tvorivého vývinu, akými smermi a ako odvážne/radikálne bude Margita Figuli prelamovať sujetovo-tematické, intelektuálne a iné obmedzenia námietov z tohto prostredia.*

Štúdia je súčasťou individuálneho grantového projektu *Dielo Margity Figuli*. VEGA 2/4114/24. Riešiteľ Milan Šútovec, CSc.

#### SUMMARY

The study is an analysis and interpretation of three short stories relating to the early creative period of Margita Figuli – *Vo vlnách Oravy* (In the waves of Orava River, 1931), *Syn* (Son, 1933) a *Zem* (Earth, 1934). They were published as a changed version in a new collection of stories *Mámivý dúšok* (Specious Taste) in the first volume of *Collected works of Margita Figuli* in 1972. They are proses on the subject of rural environment and the theme of fatal relationship of a farmer to his „land“. The author studies mainly the problem how this relationship in particular texts epically generates through plot and roles of female characters in it.

In the short stories from 1931 the farmer hero had left his land because of his love to a woman and then he tragically died in the river rafting logs down the river. The analysis shows that conceptually the text is constructed in a way the balladic end manifested direct epic and semantic consequence of relational rupture to the tradition toward „land“. Psychologically more complicated short story from 1933 bears as a theme instinct of keeping family and administration of property as moving power influencing the acting of a main hero instinctively and ramblingly manifested as a natural unlimited power – unlimited in a sense of social as well as ethic limits. In the short story from 1934 a fatal bondage to his land dominates love of a farmer to woman and the love of woman is dominated by the same bondage, too. The author shows that M. Figuli had been building up paradigmatic foundations of her works from her „classical period“ of writing earlier, in her creative early beginnings.