

Urbanova novelistika, v ktorej autor opakovane zobrazoval svet vrchárskych ľudí, predznamenal tendencie prózy naturizmu (Števček) nielen tematicky, ale tiež novátorskou optikou rozprávania. V interpretácii novely *Za vyšným mlynom* sa pokúsime ukázať, ako tu zrelý autor zúročil postupy rozprávania, ktoré si overil v predchádzajúcich prácach a vo vybrúsenej novelistickej forme dospel k mnohotvárnemu a výrazovo originálnemu stvárneniu citového rozpoloženia postavy vo vypätej životnej situácii. V novele *Za vyšným mlynom* už Urban nepochybne vytvoril rozprávanie, v ktorom napriek tomu, že tematicky a čiastočne i výrazovo nadviazal na tradíciu realizmu, použil postupy modernej prózy. Pripomeňme v tejto súvislosti jednu z charakteristík moderného rozprávania, ako ho vymedzil J. Mukařovský¹: moderné rozprávanie sa vyznačuje, v protiklade k realistickému tendencii, podčiarkovaním rozpätia medzi skutočnosťou a správou o nej. Pokúsim sa načrtnúť, v čom sa rozprávanie v tejto novele rozchádza s realistickou normou. Poukážem na postupy rozprávania ako záležitosti jazykového výrazu a kompozície a na spôsob, ako sú štylisticko-kompozičné postupy koordinované s úbežníkom významových plánov.

Ján Štelina – dva príbehy

Z kompozičného hľadiska próza *Za vyšným mlynom* (1926) – novela s tajomstvom – neobsahuje jediný príbeh, ale dva: príbeh zločinu a príbeh jeho odhaľovania. Pripomeňme, ako si T. Todorov pomáha pri opise iného žánru s tajomstvom – románu: „Román tohto druhu neobsahuje jeden príbeh, nýbrž dva: príbeh zločinu a príbeh jeho vyšetrovaní. (...) První příběh, příběh zločinu, je vlastně **absencí**, neboť jeho nejdůležitější vlastností je to, že se hned nemůže v knize objevit. (zdôr. A.Ž.) (...) Jak vidno, statut druhého příběhu je zveličený: příběh sám o sobě není důležitý, slouží pouze jako prostředník mezi čtenářem a příběhem zločinu. (...) V románu s tajemstvím tedy jde o dva příběhy, z nichž jeden je nepřítomný, ale reálný, zatímco druhý je přítomný, ale bezvýznamný.“²

Príbeh zločinu v Urbanovej novele nie je hned' prítomný v kontinuite rozprávania – vlastný dej novely sa začína až v momente, keď kosci nájdu mŕtve telo Jána Štelinu a príbeh zločinu na začiatku akoby predčasne uzaviera neúspešné vyšetrovanie žandárov. Tento motív predznamenal, čo je v širšom zmysle témou druhého príbehu a čo novelu

¹ „Proto pokusy o vývojové překonání realismu nasazují právě v tomto bodě; stejně jako kdysi realistická objektivnost byla protikladem romantické subjektivnosti, uplatňuje se v době vývojového překonávání realismu stále důraznější požadavek, aby i při objektivním podání byla rozeznána zpráva o události od události samé.“ MUKAŘOVSKÝ, J.: Vývoj Čapkovy prózy. In: Studie z poetiky. Praha 1982, s. 698.

² TODOROV, T.: Poetika prózy. Praha 2000, s. 102 – 104.

tematicky zblízuje s tendenciami modernej prózy: nepostihnuteľnosť a neprístupnosť časti ľudského konania v čistom svetle rozumu. Prvý príbeh sa v závere aktualizuje príchodom žandárov, ktorí odvádzajú Ondreja Zimoňa, a uzaviera druhý príbeh. Obsahom druhého príbehu je zvláštne pátranie starého Petra Štelinu po vrahovi svojho syna, zápas Ondreja Zimoňa s vlastným svedomím a v širšom zmysle naplnenie motívu „vyššej“ spravodlivosti – potrestanie vraha. Môžeme povedať, že vo vlastnom rozprávaní novely sú použité digresívne postupy. K cieľu sa nepohybuje najkratšou cestou – je „stavaním naratívnych prekážok“ (Todorov), ktoré dočasne hatia a retardujú poznanie pravdy a zároveň sa v ňom neustále pripomína, že poznanie a naplnenie spravodlivosti je nevyhnutné. Postavy sa vracajú k niečomu neprítomnému, absentujúcemu – v ich životoch, ale aj v deji. V rozprávaní druhého príbehu nachádzame teda tendenciu opakovane obracať čitateľovu pozornosť k tajomnej udalosti v pozadí, okružovať prázdne miesto v deji. Dianie sa opakovane vzťahuje k neprítomnému momentu vraždy, vnášajúcemu do príbehu tajomstvo. Motív prázdna je tak osobitým spôsobom prítomný už na úrovni kompozície – určuje vzťah medzi dvoma príbehmi novely. To, čo je v novele podstatné, sa odohráva vo vedomí postáv a signalizuje sa cez isté indicie. Popri tom, že sa rozprávač snaží usvedčiť vraha, necháva čitateľa spoznávať prežívanie postáv. Proces spoznávania vraha sa odohráva prostredníctvom intuície (starého Štelinu a Ondreja Zimoňa k sebe priťahuje čosi neznáme), má aj iracionálne zdroje (podoba Katreninho dieťaťa s mŕtvym), alebo mu napomáha náhoda (epizóda s puškou, ktorú nájde Zimoňov pastier). Vraha však neusvedčuje rozum – logická nezvratnosť dôkazov, ani náhoda, ale mravný konflikt. Ide o rozpätosť medzi vonkajším životom, ktorý musí viesť uprostred ľudí a ktorý sa mu postupne vymyká z rúk a obracia mienku dediny proti nemu, a vnútorným, celkom zastretým a osamelým životom. Psychická dvojpólovosť protagonistu je napokon zdrojom jeho zmaru, ale aj nevyhnutným predpokladom naplnenia konečnej spravodlivosti. Hoci tajomstvo Štelinovej smrti je ústredným motivickým činiteľom a jeho prostredníctvom sa pozornosť púta k prežívaniu postáv, cieľom rozprávania nie je iba odhalenie záhadnej vraždy, ale naplnenie osudovej spravodlivosti: obnovenie pravidelného behu starého sveta, ktorý bol zločinom porušený. Takýmto spôsobom inak ako v časti ranej tvorby poznačenej priamočiarym moralizmom vstupuje do Urbanovej prózy prvok mravného hodnotenia.

Obraznosť

To, čo sme doteraz povedali o podobe rozprávania v Urbanovej novele, sa dá vyjadriť aj inak: môžeme hovoriť aj o istej podobe sujetu v Urbanovej „lyrizovanej“ próze. V okamihu, keď sa riešenie prípadu zdá nemožné (neúspešné pátranie žandárov po vrahovi), sujet dočasne „ústi do lyrickosti“³. Môžeme teda predpokladať, že Urbanov „lyrický“ text sa vyznačuje zvláštnym vzťahom k jazyku, osobitým využívaním foriem ho-

³ Pozri MIKO, F.: „Musí to byť špecifický sujet, ktorý ústi do lyrickosti. Sujet s troskotajúcim riešením, kde lyrickosť je náhrada za sťažené alebo nijaké riešenie.“ Podľa O. Čepana: *Kontúry naturizmu*. Bratislava 1977, s. 162.

vorovej reči a špecifickými tvárnymi postupmi.⁴ Pokúsim sa poukázať aspoň na niektoré z nich.

Scéna smrti v úvodnej kapitole novely od začiatku naznačuje smerovanie k jednote, zlad'ovaniu tvaru a východiskového zážitku.

„Jedného rána keď išli Malkovčania kosieť bory, našli ho – milenca Katreny Zalčíkovej – v lese za vyšným mlynom. Pravú ruku mal na očiach, sťaby sa bál hľadiť do slnka, a ľavou zvieral bok neprirodzene stiahnutý. Bola v ňom sčernelá veľká, čierna diera, a keď ho Malkovčania zazreli, spoza košeľe vychodili už malé čierne mravce, ktoré sa tvrdošijne dobýjali k pevne zovreným perám. (...) Ležal pod ohnutým starým borom v jarku: kabát mal rozopätý, rozdrapenú košeľu a ľavá noha, ako sa potkol v behu, ohla sa pod neho. Peter Štelina, zazrúc ho v tejto polohe, skočil k nemu, objal ho a rozplakal sa náramne.“ (s. 7 – 9)

Podobne ako v ďalších v novelách v zbierke, aj tu úvodná scéna anticipuje ďalšie dianie – moment deficitu, ktorý dominuje v rozprávaní. Krutú a nezvratnú skutočnosť smrti, s ktorou je konfrontovaný Peter Štelina, v expresívnom obraze umocňujú príľahlé motívy: motív kosby, telo bez pohľadu, krčovitité zovretie, pohyb mravcov. Motív odcudzenia v smrti zvyrazňuje zámeno „ho“ a pomenovanie postavy vzťahom – milenec Katreny Zalčíkovej. Dva pohľady na mŕtveho – pohľad dedinčanov a pohľad Petra Štelinu evokujú ustrnutie, zarazenie, kľč a motívicky **predznamenávajú** psychické rozpoloženie postáv Petra Štelinu a Katreny Zalčíkovej, do ktorého ich vrhne smrť blízkeho človeka. Na úrovni témy sa bude moment deficitu opakovať v osudoch postáv – je prítomný v motíve predčasne ukončeného života mladého Štelinu, ako aj v motíve zmarenej lásky Katreny Zalčíkovej, či „prázdnom“ nenaplnenom vzťahu medzi Zimoňom a Katrenou, rovnako v živote starého Štelinu, ktorý po smrti syna poznamenaná náhla prázdnota. Túžba Ondreja Zimoňa je zmarená a jeho zámery sa uskutočnia len navonok. Psychické rozpoloženie postáv, ktoré je hlavným predmetom rozprávania, sa nepomenúva priamo, ale autor neustále vytvára paralely medzi stavom vedomia a nejakým javom – telesným pohybom v charakteristike postavy alebo prostredím. Situácia Petra Štelinu a Katreny Zalčíkovej, ale aj morálny pád vraha sa ohlasujú v úvodnej kapitole niekoľkokrát v motívoch činnosti a v elementárnych úkonoch („Keď tie slová počul, pretrel len rukávom ústa a lyžica spadla mu na zem.“ – s. 7), v akoby náhodnom opise prostredia („starý ohnutý bor“), v opise vzhľadu alebo stavu („Zarazená ostala stáť vo dverách. Vedela už, čo sa stalo, ale prostredie, do ktorého odrazu vpadla, akosi ju ohromilo, zmrvilo celú.“ – s. 10). Takéto ohlasovanie emócií má za následok neustále vytváranie napätia cez štýl, na rozdiel od iných žánrov s tajomstvom, napríklad detektívky, v ktorých sa napätie kumuluje smerom k odhaleniu tajomstva.

Významnú úlohu pri výstavbe novely zohráva to, ako autor rozmanito využíva obrazné pomenovanie a ako sa podieľa na tvorení významu. Načrtujeme, aké rozmanité miesta a „funkcie“ v rozprávaní nadobúda elementárne obrazné pomenovanie – prirovnanie.

V Urbanovej novele máme do činenia s originálnym prirovnaním, ale vo veľkej miere využíva i lexikalizované prirovnania.⁵ Aj takéto folklorizmy a konvenčné poetizmy

⁴ Pozri napríklad HELMSTETTER, R.: *Lyrický postup: Lyrika, báseň a básnická reč*. In: *Úvod do literárnej vedy*. Praha 1999.

z bežnej hovorovej reči v kontexte nadobúdajú osobitý zmysel. Napríklad aj konvenčné prirovnanie „očervenel ako rak“ pôsobí v šere Urbanovho príbehu ako ozvláštnenie, oživenie.

Prirovnanie, ktoré postupne v Urbanovej novele nadobúda čoraz väčší význam, sa v značnej miere podieľa na charakteristike postáv a zintenzívňuje zobrazenie vypätého duševného stavu. Prostredníctvom prirovnania sa zobrazuje prežívanie, ktoré ostáva skryté preto, že ho postava, prípadne rozprávač nevie, či nemôže v danom momente artikulovať. Veľký počet prirovnaní nájdeme v okamihoch kolízie, náhlych zvrátov, v ktorých postavy len intuitívne tušia pravdu, napríklad v scéne opisujúcej zvláštne osudové stretávanie Petra Štelinu s Ondrejom Zimoňom:

„Stretali sa na ceste z kostola Ondrej Zimoň s Petrom Štelinom každú nedeľu, či už pršalo alebo nie. Vykračovali zdĺha: Ondrej Zimoň s hlavou dopredu naklonenou, **sťaby sa bál**, že uderí do neviditeľných verají a starý **Štelina ako duch** za ním, hovoriac o synovi. Tiché, láskavé tie slová vinuli sa mu z úst ako **pavučina**: (...) **Akoby im ktosi tretí bol našepkával tie myšlienky**: snuli sa medzi nimi, nabíjali iróniou a cynizmom určitého druhu, ktorý ich dráždil obidvoch... (...) Lepšie hľadiť na slnko z voľnej lúky než spoza mreží.

– A lepšie byť prašivým psom ako zavretým orlom. Čo?...

– To sú reči pre deti.

Ondrej Zimoň mávnul rukou a Peter Štelina zahľadel sa mu tak do chrbta, **akoby ho chcel prevrátať**. Bola to však iba nemá, čierna huňa a pohľad Petra Štelinu bezmocne padol na zem.“ (zdôr. A. Ž., s. 32 – 33).

Prirovnanie v rozprávaní často nahrádza reč postavy napr.: „*slová sa mu vinuli z úst sťa pavučina*“. Použitie prirovnania v reči rozprávača, ktorá zastupuje dialóg, tak signalizuje Ondrejov strach, neochotu počúvať starého Štelinu, ktorý sa rozhovoril o synovi. Inde vyjadruje náhly, nečakaný prejav ľudskosti, intenzifikuje účinok metafory: v okamihu náhleho návalu citu, keď Zimoň nemôže od dojatia hovoriť („Vystrekla z neho, ako voda zpod ľadu, zmrznutá nežnosť.“ – s. 36), alebo nahrádza skutočný pohyb („pristúpil k Štelinovi, sťaby sa chcel vrhnúť na neho.“). Prirovnanie je prostriedkom stupňovania dynamiky textu, v ktorom dianie často zostáva len na úrovni intencie, kde postavy sprevádza „zarazenie“, ustrnutie. Prirovnanie v scéne, keď v Štelinovi rastie podozrenie voči Zimoňovi, sa podieľa na vytváraní atmosféry zdania, neurčitosti, neistoty – postavy sa navzájom iba podozrievajú, čosi tušia jeden o druhom. Aj prostredníctvom prirovnania ako pomenovania, ktoré sa zakladá na približnosti, ale nie totožnosti prirovnávaného a prirovnávaného, Urban umocňuje atmosféru podozrievavosti, psychologickú hru neistoty a dojmu, ktorú vo svojom rozprávaní rozohráva.

V charakteristike postavy sa často objavuje zvieracie prirovnanie. Ním sú charakterizované v Urbanových prózach predovšetkým tie postavy, s ktorými sa deje niečo záporné – umierajúci Pavol Duchaj v novele Staroba, Jašek Kutliak a Hanka v Jaškovi Kutliakovi spod Bučinky. S postavou Hanky sa spája celý motivický rad sujetotvorných prirovnaní, signalizujúcich Hankinu premenu a rastúcu zlobu: srna, holubica, ovca, ryba, mačka. Pri postave Ondreja Zimoňa, kde sa, podobne ako u iných postáv, opis týka pre-

⁵ PISÁRČIKOVÁ, M.: Z jazykového majstrovstva noviel Mila Urbana. Kultúra slova, 26, 1992, č. 4, s. 99.

dovšetkým zovňajšku – konkrétne pohybu, či gesta⁶, charakteristika postupne graduje: „Bol skoro dva metre vysoký – totiž Ondrej – a keď vchodil do dverí, aby neuderil čelom o veraje, skláňal sa nízko ani splašená hus, pričom ťažké a sivé oči vystupovali z bledej tváre a nadobúdali hrozivý výraz. Azda následkom toho stal sa jeho chod dlhým, plazivým, ktorý pripomínal veľkú, sivú mačku, a azda preto zdalo sa, akoby vytrvale hľadal neznámu akúsi vec, ktorú jedného dňa stratil a nenašiel viacej.“ (s. 21 – 22) O niečo neskôr však už hrdina „pripomínal ľúteho kanca, ktorý bežiac, vrážal do všetkého, čo stálo okolo neho“. Takéto prirovnanie sa vzťahuje k psychickej nepreniknuteľnosti, na ktorú pri Urbanových postavách neustále narážame, je príznakom neznámeho, čo sa v nich odohráva. Súvisí s animálnosťou postavy – živočíšnosťou konania a zároveň sa stáva aj znakom jej rozpoltenia – jeho dve zložky signalizujú rozdvojenosť, dvojpólovosť postavy, rozpor medzi vonkajším a vnútorným životom.

V stylistických rozboroch Urbanových noviel a v interpretáciách sa poukazuje jednak na to, že ide o texty nasýtené bohatou obraznosťou, a na druhej strane sa stretneme s konštatovaním, že Urbanove novely „charakterizuje maximálne úsporný výraz“ (J. Noge). Domnievam sa, že to súvisí s mnohostranným využitím figúry opakovania, ktoré je v porovnaní s realistickou prózou hojné. Ak porovnáme inventár motívov prostredia v poviedke Nešťastník (1920) a v novele Za vyšným mlynom, zistíme opakovanie viacerých ťažiskových významovo exponovaných slov, hoci autor v neskoršej novele tento základný register pomenovaní rozširoval a obmieňal.

Aj rané práce, prípadne niektoré práce publikované len časopisecky, v ktorých je rozprávanie charakterizované dôrazom na pomenovanie už pri najmenších jazykových jednotkách, sú často vystavané na opakovaní. V týchto prácach, v ktorých autor zámer spravidla podriaďoval forme, však malo opakovanie viac mechanický charakter. Napríklad v próze Tma (1928) má opakovanie predovšetkým umocniť expresívnosť výpovede rozprávača, trpiaceho pocitmi osamelosti a strachu.

„Igor môj, ty nevieš, že kedysi, ani nie tak dávno. Áno! Pred mesiacom. Vieš, tam na zákrute cesty, kde bol koniec dediny a koniec poľa, kývala ruka biela sťa biely havran... Kývala ruka biela, kývala ruka biela... kývala.“⁷

V novelách vo Výkrikoch bez ozveny sa na rozdiel od raných prác nestretávame často s refrénovitým opakovaním totožného slova alebo výrazu. Ide o opakovanie, ktoré spočíva na návratnosti toho istého prvku – slova, výrazu alebo vety na ploche celej prózy: napríklad sivá farba v opise prostredia, ako ho vníma Peter Štelina, sa opakuje pri postave Ondreja Zimoňa a tak nepriamo naznačuje jeho vinu. Frekventované využitie figúry opakovania má motiváciu i v ťažkej psychologickkej situácii postáv, ich fixácii na problém, ku ktorému sa neustále vracajú.

Iným prípadom opakovania je opakovanie motívu: zdanlivo náhodný motív sa v postupnosti textu vzťahuje k iným motívom a v kontexte sa aktualizujú jeho ďalšie významy. Často vyúsťuje do klimaxu, prostredníctvom opakovania dochádza ku gradova-

⁶ RAKÚS, S.: Charakterizačný systém v novelistike Mila Urbana. Romboid, 24, 1989, č. 2, s. 81 – 85.

⁷ URBAN, M.: Tma. Slováč, 10, 29. 1. 1928, č. 24, s. 9.

niu pocitu alebo zintenzívneniu atmosféry. Napríklad v scéne pochovávaní mŕtveho motívy prázdnoty, sucha, rozvalín, planých rastlín a spevu stupňujú moment prázdnoty, deficitu. V tomto na prvý pohľad celkom bezútešnom obraze však autor necháva zaznieť v biblických motívoch náznak presahu, prekonania tohto smútku – vo vertikálnom motíve veže, neba a dokonca prostredníctvom topoľov, i prachu.

„Tretieho dňa vypravovali ho na malý opustený cintorín, v ktorom rástla žihľava a voňal čierny bez. Zvony zvonili, osamelé, čierne kavky krúžili nad vežou, pod zamračeným nebom a z cintorína ozýval sa spev, ktorý nenachodiac ozveny, vliekol sa ponad zem.

Peter Štelina zlomený stál nad hrobom, ale hoci mal rád syna nado všetko na svete, z jeho očí nevypadla už ani jediná slza. Schmúrneľ len a ohlo ho...

Zavládlo akési bezradné ticho: ľudia hľadiaci dosiaľ uprene do zeme, obzerali sa, akoby niekoho čakali. Neprirodil však nik. Osamele, smutne stál u rozvalených múrov čierny bez a topole, zanesené prachom, zdali sa byť suchšími a vyššími.“ (s. 12)

Inokedy dochádza k opakovaniu jedného slova, napr. rovnakých prívlastkov: prívlastok „ohnutý“ charakterizuje chôdzu starého Štelinu ako príznak životnej starosti a zlomenia, rovnako sa viackrát opakuje v motíve ohnutého boru, pod ktorým našli mŕtveho, ale aj v charakteristike Ondreja Zimoňa, ako sme ukázali v prirovnaní – ako vrah je „nižšie“ od ostatných dedinčanov. Aj týmto spôsobom sa prepájajú rôzne roviny, postavy sú súčasťou prírody a príroda je antropomorfizovaná.

Motívy a symboly sa asimilujú s ďalšími pomenovaniami a ešte zintenzívňujú výraz. Dochádza k narastaniu významovej nasýtenosti textu, hromadeniu informácií na malom priestore. Motívy chladu a vody, s ktorými sa stretávame na ploche celej Urbanovej novelistiky a ktoré sú symbolmi smrti, sa v novele *Za vyšným mlynom* obmieňajú mnohorakým spôsobom. Atmosféra u Zimoňov je poznačená chladom, ktorý narastá medzi Ondrejom a Katrenou: „A u Zimoňov bez pukania čosi ticho mrzlo. **Akoby ktosi tretí bol sa votrel** do domu a vystrel ľadovú ruku, chladlo všetko na zdĺž i na šírku tichým jasenným mrazením.“ (zdôr. A. Ž., s. 25) „Ale Ondrej Zimoň len hodil plecom a – odišiel. Vliekol sa za ním chlad vedno s akousi tajnosťou, čo mrvila všetkých.“ (s. 26) Nájdeme súvislosť medzi chladom a mrvením ruženca (stará mať), motívom soli, po ktorú sa vybral Štelina, a bledou Zimoňovou tvárou, pripomínajúcou mesiac. Chlad, vzťahujúci sa k obojmu postavám, Štelinovi i Zimoňovi, symbolizuje ich vzťah k smrti, ale signalizuje tiež ich osudovú spätosť, ktorou sú k sebe priťahovaní. Pomenovania akoby boli neustále synonymami smrti. Opakovanie umocňuje moment čohosi neznámeho, čo Petra Štelinu a Ondreja Zimoňa k sebe priťahuje. Ale aj neexplicitne a účinne zdôrazňuje paralely „ľudskej“ situácie oboch protagonistov – protivníkov – utrpenie ako dôsledok smrti iného človeka, ich osamelosť a dožívanie, smerovanie k smrti.

Keďže pomenovanie často vychádza z ľudovej slovesnosti, spontánne sprostredkovoáva uvedomenie pocitu osamelosti vo vedomí prírodného človeka. Urban využíva tradičné pomenovanie – z poézie symbolizmu, ľudovej slovesnosti, ale aj lexikalizované pomenovanie či motívy zo svojej skoršej tvorby – a regeneruje ho prostredníctvom opakovania. Konvenčné poetizmy, na prvý ohľad esteticky neúčinné (pozri Pisárčiková), rovnako ako opakovanie obrazných pomenovaní, možno pokladať tiež za príznak univerzálneho. Podieľajú sa na vytvorení dejového ovzdušia čo najvšeobecnejšej a odosobne-

nej platnosti, kde ide o hľadanie zmyslu, spravodlivosti, viny a trestu, zobrazenie človeka vôbec, nie človeka v danom čase a priestore, ako to bolo v realizme.⁸ Prostredníctvom opakovania sa rozprávanie neustále vracia k problému osudovosti v plynutí času a odкрýva sa príľahlosť ľudského a prírodného sveta, a v tejto podobnosti, zrkadlení jedného v druhom, v lyrickej skratke sa pripomína ľudská dimenzia tragédie Ondreja Zimoňa. Tvorením paralel medzi prostredím a psychickým stavom postavy sa dosahuje pocit jednoty sveta v príbehoch, ktorých cieľom je konečné naplnenie spravodlivosti. Aj na základe využitia figúry opakovania a kontrastu (ktoré sme iba naznačili) dospel autor v novele *Za vyšným mlynom* prepojením metaforického výrazu, v ktorom sú potenciálne významy spojené asociatívne, k prepracovanejšiemu a významovo nasýtenému novelistickému tvaru.

Ako už konštatovala literárna veda, opakovanie na osi sukcesivnosti hatí epický tok textu, text segmentuje.⁹ Retardáciu Urban vyrovnáva jednak využívaním slovesných foriem, ale aj kompozičným stvárnením deja: náhlymi zvratmi vo vzťahoch postáv, ale aj prechodmi medzi predstavami, útržkovitosťou rozprávania. Od detailov, ktoré sa objavujú v deji, sme neustále prenášaní k tajomstvu zločinu, ale aj k prežívaniu postáv. V tejto súvislosti spomeňme, že Urbanovo rozprávanie je prevažne monologické. Dialógov je málo, stretávame sa s nimi až v okamihoch kolízie. Napríklad rozhovor medzi Ondrejom a Katrenou je reprodukováný prvýkrát až v situácii, keď Ondrej zbadá podobu narodeného dieťaťa s Janom Štelinom. Dialógy v Urbanovej próze sú stručné, tvoria ich predovšetkým jednočlenné vety a apoziopézy¹⁰, nemajú informatívnu ani charakterizačnú funkciu. Tvar dialógu súvisí tiež s tým, že postavy v nich nikdy nedospievajú k dohode, vzájomne si nedôverujú a vlastne nedostávajú odpoveď. Dialóg medzi Štelinom a Zimoňom je predovšetkým súbojom; podstatnejšie ako obsah je, že tu Štelina vystupuje ako Zimoňovo svedomie. Čím menej sa čitateľ dozvedá z dialógu, o to väčšie nároky sú v rozprávaní kladené na významovú náplň monológu. Napriek tomu, že rozprávanie je zamerané na citové rozpoloženie postáv, pri väčšine postáv sa stretávame len so stručným, a nie súvislým dlhším vnútorným monológom, ktorý je príznačný pre subjektivizáciu v naratívnej próze. Tým väčšie nároky sú kladené na významovú náplň reči rozprávača, o to viac sa významovo zaťažuje plán prostredia a vonkajšia charakteristika postáv. Takéto zobrazenie postáv a členenie textu je motivované tým, že realita je pre hrdinov ťažko uchopiteľná. Aj preto Urbanova próza nachádza výraz v konfrontovaní vonkajšej reality, vonkajšieho konania postáv (elementárnych úkonov) s ich vnútorným prežívaním.

Ako podstatný moment v súvislosti s inovačným spôsobom spracovania literárnej všednej dedinskej reality v porovnaní s prózou klasického realizmu, ale aj v porovnaní so staršími prózami, sa ukazuje perspektivizácia rozprávania. Hoci médiá rozprávania (protagonisti, dedina a rozprávač) nie sú striktné vydelené, môžeme povedať, že rozprávanie v novele *Za vyšným mlynom* sa zakladá na striedaní perspektív rozprávania a konfrontácii prežívania viacerých subjektov.

⁸ Pozri DROZDA, J.: Andrejev. In: *Narativní masky ruské prózy*. Od Puškina k Bělému. Praha 1990, s. 201.

⁹ Napr. MIKULOVÁ, M.: *Próza Timravy medzi realizmom a modernou*, Bratislava 1993, s. 103.

¹⁰ Pozri SABOLOVÁ, O.: Jazykovo-kompozičné osobitosti Urbanovej novely *Za vyšným mlynom*. *Slovenská reč*, 44, 1979, č. 1, s. 28.

Ak prvá veta je vypovedaná ešte z pohľadu rozprávača, druhá je už personálnym zobrazením – reflexiou pohľadu špecifickej postavy – dedinského spoločenstva. Signálom personalizácie je pomenovanie postavy mŕtveho zámenom namiesto mena.¹¹ Pomenovanie postavy vzťahom („milenc Katreny Zalčíkovej“) transformuje optiku objektívneho rozprávača na optiku dedinského kolektívu, ktorý o tomto vzťahu vedel. Pre rozprávanie novely má takýto uhol pohľadu v úvode rozprávania istý význam – čitateľ je vyzvaný, aby sa preniesol do role reflektora – dediny – a prežíval spolu s ním nasledujúci dej.¹² Čitateľ tak vstupuje do príbehu prostredníctvom dedinského spoločenstva, špecifického subjektu s osobitými zákonmi a hodnotovými a mravnými preferenciami. Hneď v úvodnej kapitole novely registrujeme takéto koncipovanie rozprávania: kým prvá časť kapitoly je podaná z pohľadu autorského rozprávača a dedinského spoločenstva, druhá je už viac pohľadom Štelinu, hoci hranice medzi objektívnym rozprávačom a pohľadom postavy nie sú vždy celkom zreteľné, stierajú sa.

V druhej časti sa do popredia dostáva aspekt Ondreja Zimoňa. Skutočnosť, že sa postavy ocitajú v situácii viny, frustrácie a smútku, znamená zintenzívnenie ich vnímanosti a citlivosti. Hranica vedomia prírodného človeka a perspektíva postáv v situácii viny, frustrácie a smútku redukuje látku príbehu bez nutnosti autorského vysvetľovania. Autorovi sa tak darí zobraziť postavy prostredníctvom imanentného mravného systému dediny. Zvolená koncepcia rozprávania má dosah predovšetkým na to, čo sa v rozprávaní v danej chvíli odhaľuje a čo ostáva skryté. Postava Ondreja Zimoňa ako reflektora sa vymyká nárokom na vysvetlenie tajomných okolností vraždy, čo by nebolo možné pri vševedom rozprávačovi. Hoci napríklad Ondrejova vina postupne vychádza najavo, deje sa to len v náznakoch. Keďže rozprávanie nie je obmedzené jediným subjektívnym horizontom, postavu môžu zahaľovať nevysvetliteľné, tajomné a zvláštne okolnosti¹³, a takým spôsobom sa tiež kumuluje napätie v príbehu s hateným sujetom.

Môžeme povedať, že subjektivita Urbanovej prózy spočíva v nepriamom obraze pocitových a myšlienkových hnutí postáv. Rozprávanie balansuje medzi subjektívnou interpretáciou reality z pohľadu postáv a objektívnym podaním. Zosilnenie subjektivity postáv Štelinu a Zimoňa je motivované smútkom, túžbou po pomste a spravodlivosti a pocitmi viny, ale aj ich rastúcou osamelosťou a odcudzovaním sa životu. Takto sa Urbanovi darí znova oživiť všednú dedinskú skutočnosť a ukázať ju z neobvyklej strany. V akoby zúženom svete protagonistov, ktorí sa ocitajú v izolácii a žijú v napätí, sa aj nepatrná vec alebo automatický ľudský úkon stáva detailom, ktorý nadobúda dôležitosť a dostáva sa mu obnovej zaujímavosti.

Práve perspektivizácia umožnila originálne stvárniť prežívanie v situáciách, keď nie je možné slovne ho artikulovať. Tento spôsob je esteticky účinný pri stvárnení typu, s ktorým sa už v Urbanovej novelistike opakovane stretávame – postave „mlkveho prírodného človeka, priam nabitého zatajenými a výbušnými reakciami“¹⁴.

¹¹ O takomto postupe pozri STANZEL, F.: *Teorie vyprávění*. Praha 1989, s. 228.

¹² Pozri tamže.

¹³ Pozri STANZEL, F.: *Tamže*.

¹⁴ ČEPAN, O.: *Kontúry naturizmu*. Bratislava 1977, s. 169.

Rozprávač „rozhoduje“, ktorá postava nasvecuje priestor a tak reguluje sympatie a kritiku čitateľa voči nim. Kým v prvej časti prevažuje hľadisko Petra Štelinu, budí sa súcit so Štelinom a Katrenou, v druhej časti rozprávanie približuje postavu Zimoňa a jeho vnútornú rozpoltenosť, ktorá sa stáva cestou k vlastnému zmaru. Čitateľ sa síce nedozvedá o jej vnútorných pohnútkach, ale dostáva sa k náhľadu do psychiky postavy, čoraz viac sa uzatvárajúcej do seba.

Minulé pretrváva v prítomnosti – Peter Štelina

S perspektivizáciou a subjektivizáciou rozprávania súvisí zobrazenie času a priestoru. (Na traktovanie času a priestoru v Urbanovej novelistike poukázal napr. S. Rakús.¹⁵) Recipovanie prostredia preklenuje, čo vedomie postáv nie je schopné zaznamenať, čo nevedia artikulovať, a teda nemôže byť doslovne zachytené v priamej reči, ale ani artikulované v súvislejšom vnútornom monológu. Zobrazovanie priestoru v okamihoch citového vypätia postáv, v okamihoch „zjavenia“ korešponduje s naturelom postáv. Zároveň signalizuje pretrvávanie „večného“ v prítomnosti, je pripomienkou plynutia života, ktoré presahuje osud jednotlivca. Príroda sa stáva médiom vyjadrenia postáv a pomáha dokresliť psychické rozpoloženie, keď postava nemôže alebo nevie hovoriť priamo. Rozprávač rešpektuje skutočnosť, že vedomie postáv – Štelinu, Zimoňa – zotrávajúcích vo veľavravnej mlkivosti, je zredukované na zmysly. Realita je predovšetkým vídená, vizualizovaná, dôraz sa kladie na jej modelovanie, teda na tvar a na pohyb – aj pohyb svetiel, zvukov a pachov. Týmto spôsobom sa intenzifikujú pocity postavy bez toho, aby to rozprávač výslovne uviedol. Napríklad sklamanie Petra Štelinu nad tým, že sa Ondrej azda polepšil, ako mu povedala Katrena, je podané takto:

„ – Polepšil sa, – myslel si s nevôľou a páliho ho to kdesi.

V krme bolo už vesele. Po stoloch a podlahe vyliate pivo rozkladalo sa teplom a páchlo miešane s tabakovým dymom, ktorý v modrých, úzkych pruhoch mizol kdesi pod povalou.“ (s. 73)

Napätie sa v novele *Za vyšným mlynom* pri hatení sujetu dosahuje traktovaním času, ktoré súvisí so zobrazením priestoru, ako na to poukázal predovšetkým M. Bachtin v knihe *Román jako dialog*.

Epický sled udalostí ustupuje postupne čoraz viac pred vnútorným prežívaním. Rýchle striedanie udalostí, v rozprávaní kontrastujúce s pomalým zdĺhavým opisom jedinej udalosti, je jednou z podôb práce s časom. Tak napríklad v prvých dvoch kapitolách novely (má ich dvanásť) sa odohráva počas troch dní jediná udalosť, kým v tretej kapitole ubehne pol roka. V tejto kapitole rýchle prerozprávanie vonkajších udalostí v úvode (príchod žandárov z tretej dediny, vyšetrovanie a odloženie prípadu) kontrastuje so zdĺhavým opisom čudného vzťahu medzi Katrenou a starým Štelinom, s rozhovorom so Zalčíkom a Katreninou svadbou. Registrujeme teda nesúrodosť v traktovaní času – koľko času je vymedzeného pre ktorú udalosť. Do popredia tu vystupuje aspekt postavy

¹⁵ Pozri RAKÚS, S.: *Personálne súvislosti času a priestoru v novelistike Mila Urbana*. Slovenská literatúra, 35, 1988, č. 3, s. 215 – 222.

Štelinu. Vonkajšie udalosti prechádzajú pomimo neho, a takýto aspekt je daný rozpoložením, pohrúžením sa do seba a svojho žiaľu, uzatvorením sa do „iného“ sveta v čase smútku. Zmenou psychického rozpoloženia a ťažkým zásahom do psychiky postavy doslova žijúcej smrť svojho syna, ale i ocitajúcej sa na prahu smrti vlastnej, je teda daná zmenená perspektíva rozprávania, vystúpenie subjektívneho času proti sociálnemu času, ktoré sprevádza vytvorenie akéhosi nového, snového sveta v predstave postáv.

„V tomto smutnom zabudnutí vyrástlo to podivné spätie medzi Petrom Štelinom a Katrenou Zalčíkovou. Idúc z poľa, zastavoval sa Peter Štelina pred domom Zalčíkovým, vyvolával unaveným hlasom, ktorý nemajú ozveny, ticho zomieral pod stenou. (...) V spoločnom tomto hovore zabúdali: Peter Štelina na Janovu smrť a Katrena na svoj žiaľ. Otváral sa pred nimi opustený, tichý svet, v ktorom nebolo ani trudu ani únavy, len veľké ľudské zmierenie s neprajným osudom.“ (s. 17)

Pripomeňme, že vlastný dej novely je **medzerou** rozovretou medzi dvoma momentmi časovej i príčinnej postupnosti: vraždou a odhalením vraha, sémanticky sa teda vzťahuje k prázdnomu, vyklbenému obdobiu v živote postáv. Je poznamenaný vyčkávaním, predlžovaním očakávania a váhaním postáv ako konať. Zabudnúť znamená nevnímať čas a beh vonkajších udalostí. Čas a jeho prežívanie sa vtelesňuje do priestoru, ktorý sa stáva akoby mierou, znakom tohto prázdneho obdobia. Štelina jasne pociťuje svoj blížiaci sa zánik a nič tak jasne nie je jeho znakom ako priestor, ktorý sa pred ním po smrti syna odrazu otvára ako niečo cudzie, na ktorý nová skutočnosť vrhá iné svetlo: neobývaný dom je elementárnym znakom zániku, aj budúcnosti, ktorá sa Štelinovi smrťou jeho syna a vlastnou starobou odcudzila. Práve známy priestor má Štelinovi neustále pripomínať bezútešnú prítomnosť.

„Peter Štelina, stojac uprostred toho veľkého, jasného priestoru, popierajúceho všetko, čo snažilo sa vzkriesiť iskru nádeje, akosi zmeravel, zmrzol náhle. Opretý o plot, s rukami poklesnutými a s nalomenou hlavou videl pred sebou staviská zdedené po otcoch: strechy pobité šindľom, uhly a kláty s bielymi koncami, i pochopil vtedy neobyčajne jasne smrť syna a svoj vlastný zánik. Akoby boli vytiahli z toho domu čosi, cynický stál tu neznámy Petrovi Štelinovi so všetkými možnosťami stojacími mimo jeho dosahu.“ (s. 15)

Spomeňme sujetový význam dvoch chronotopov – chronotopu prahu a cesty, ktoré sa opakujú v novele.¹⁶ Sémantika prahu sa variuje aj v motívoch plota, palesáka atď. a metaforicky sa viaže k momentu životného zlomu postáv. V sujete sa prostredníctvom opakovania ozývajú i jej konotácie v súvislosti so spojením prah citlivosti či prah bolesti. Ide o momenty, ku ktorým sa autor neustále vracal na ploche celej svojej novelistiky. Táto téma sa, podobne ako v lyrike, ozýva už na úrovni pomenovania. Iným dominantným chronotopom v novele je motív cesty. V ňom akoby sa skryté prežívanie postavy zhmotňovalo, obrazne konkretizovalo. Práve na ceste sa náhodne krížia osudy Zimoňa a Štelinu a tu zisťujú, že je medzi nimi vzdialenosť, ktorá sa nedá prekonať. Ich stretávanie sa na ceste určuje ďalší sujet novely. Cesta sa v novele pripomína v rôznych súvislostiach: napr. sa aktualizuje v spojení „postaviť sa do cesty“ (Ondrejov úmysel dosiahnuť svoje, jeho uvzatosť), ale aj vo výraze „zísť na zlé cesty“ (motív Zimoňovho poblúdenia v lese za vyšným mlynom,

¹⁶ Na vysokú emocionálnu intenzitu týchto chronotopov poukázal M. M. Bachtin v knihe *Román jako dialog*. Praha 1980.

ktorý sa žopakuje aj v jeho sne). V motíve skorej jarnej cesty nájdeme nielen obraz plynutia času, konca zimy, ale akoby sa v ňom „odtlačil“ aj výraz tváre zlomeného Petra Štelinu a tak plynutie nielen prírodného, ale i subjektívneho času postavy. Porovnajme:

2. kapitola:

„Peter Štelina zlomený stál nad hrobom, ale hoci mal rád syna nado všetko, z jeho očí nevypadla už ani jediná slza. Schmúrne len a ohlo ho: na čele zjavil sa dlhý jarok, **plný akéhosi hrozného uvzatia, ktoré nemajúc odtoku**, tuho a svieže vybíjalo sa v slepej strašnej nenávisti oproti ľuďom.“ (s. 12, zdôr. A.Ž.)

5. kapitola:

„Idúc raz z kostola, stretol sa Peter Štelina s Ondrejom Zimoňom. (...) **Cesta bola rozrytá drobnými stružkami, ktoré unášali so sebou konský trus a triesky**, a zem, čo sa len nedávno vynorila spod snehu, dýchala opojnou vôňou, kým domy, les i voda mali akýsi masívny, kalný vzhľad zotavujúcich sa ľudí, ktorí po dlhšej chorobe vyšli na slnko. Vrel kdesi život a zem volala po oplodnení.“ (s. 28., zdôr. A. Ž.)

Prípomeňme, že podobnosť – na ktorej sa zakladá obrazné pomenovanie – má kľúčový význam v sujete novely, v motíve podoby Zimoňovho dieťaťa s Janom Štelinom.

Vnútorňý dej sa len zdanlivo odohráva mimo zvykoslovných pravidiel a determinánt každodenného dedinského života. Prírodná a každodenná cyklickosť (striedanie ročných období, rituály ako pohreb, svadba alebo krst dieťaťa, jarmok) vnáša do tohto intenzívneho času napokon časový poriadok (striedaním ročných období), ktorý dáva tento výostne intímny, zdanlivo odťažitý svet postáv a rovnako aj ich hlboko osobné prežívanie neustále do súvislosti s prírodným dianím a existenciou dedinského spoločenstva.

Postavy

Urban chápal, že to, čo má statický ráz – obraz emócií, ktorý chcel podať – sa musí v rozprávaní, v ktorom vonkajšie dianie ustupuje do pozadia, podať dynamicky, teda zapojiť do časovej postupnosti. V novele Za vyšným mlynom, ale aj v Starobe ide v charakteristike hlavných postáv predovšetkým o sprostredkovanie dojmu, aký postava robí na okolie.

Motívy sa pri postave Ondreja Zimoňa opakujú a „premena“ graduje. Postava je podaná hlavne z pohľadu dediny. „Aj tí, ktorí pozorovali Ondreja, deň čo deň videli, že sa mení. Tvár, na ktorej bývalo kedysi čosi dobré, zbledla chorobne: vystúpili na ňu podliate sivé oči, obrvy stiahli sa dvoma vráskami, akoby ich zošili boli a rty v kútikoch zamokli vášnivou bielou slinou. (...) Krk vychudol ešte viac a sťa by bol i zmäkol: krčil sa a chýlil pod hlavou s vynikajúcim gágorom, ktorý sa tak tvrdošijne zapieral do ľanovej košele, že zdalo sa, akoby ho škrtila a on nevládal ju rozopnúť.“ (s. 47) Motív tela a gesta vzbudzujú dojem čohosi neovládateľného, čo ani mlčiaca postava nemôže utajiť.

Charakteristika Katreny, s ktorou sa prvý raz stretávame takmer v závere, je podaná ako ozvláštnenie z pohľadu Štelinu, ktorý akoby ju uvidel po dlhšej dobe. Čas akoby bol subjektívne predĺžený intenzitou zážitkov, s ktorými sú postavy konfrontované:

„Stranou v lavici pri malom oltári sedela Katrena Zimoňová. Keď ju Peter Štelina zazrel, obrátil sa v tú stranu a zahľadieval sa často na ňu ani keby dnes chcel si ju dôkladne obzrieť. Bola však chudá i bledá, na tvári začali sa jej už zjavovať zreteľné vrásky. Nespievala ani, len zamyslene hľadela pred seba a bolo vidno na nej, že u Zimoňov nie je všetko v poriadku.“ (s. 71)

Na rozdiel od hlavných postáv, ktoré charakterizuje ozvláštnenie vzhľadu alebo gesto spojené s ich psychickým „vykoloľajením“, pri vedľajších postavách, ktoré sa často objavujú len jediný raz, máme do činenia vždy s istým detailom zvyku, črty, ktorá ich odlišuje od zvyšku dediny. Vzniká dojem rozmanitého spoločenstva: „u richtára ostala kópia zápisnice, ktorou sa chváľieval v krčme“. „...stretol sa s Karolom Zalčíkom, ktorý v nedeľu opitý chodieval domov, trieskal palicou o ploty a nie súc ešte ani na prahu, vadal sa so ženou, ktorá mala vyhrnutý nos a štrbinu v zuboch.“ (s. 18)

Kým pri protagonistoch máme dojem redukcie v charakteristike, pri vedľajších postavách naopak – vzniká pocit príliš extenzívneho popisovania aj pri postavách, ktoré sa objavujú len jediný raz. Týmto spôsobom sa vytvára v príbehu charakterizovanom „vyklbením“ z času vzťah k minulosti a budúcnosti – v obraze spoločenstva, ktoré, rovnako ako príroda, pretrváva v toku života.

Ondrej Zimoň

Situovaním deja do bodov prerušenia normálneho behu vecí, pretrhnutím reťaze „obyčajného“ života sa v príbehu vytvoril priestor pre zobrazenie iracionálneho, subjektívneho. Predovšetkým v druhej časti novely sa hrdinovo vedomie stáva mierou sveta. Máme tu do činenia s prejavmi subjektívneho vedomia – blúzniacej Ondrejovej mysle – prvý raz v motíve novonarodeného dieťaťa, ktoré sa má podobáť na mŕtveho Jana, ďalej v motíve mávania za vyšným mlynom a sna o utopení. Obraz dieťaťa hovorí o zvrátenej Ondrejovej predstavivosti, ktorá sa v druhej časti čoraz viac dostáva k slovu, je útočiskom hrdinu pred narastajúcou nevraživosťou dediny a odcudzením s Katrenou. V druhej časti novely hranice skutočnosti a blúzniacej Ondrejovej predstavivosti prestávajú byť zreteľné. Nejednoznačnosť videnia (nie je zrejmé, či podoba dieťaťa s mŕtvym je skutočná, alebo ide len o Ondrejovu predstavu) umocňuje moment tajomnosti a vytvára gradovanie deja v okamihu zdanlivého „zharmonizovania vzťahov“. Je sprostredkovaná striedaním objektívneho a personálneho rozprávania.

Na rozdiel od realistickej prózy sa v Urbanových textoch pod epizódou z dedinského života ukrýva absurdita sveta, ktorá je zdrojom diania. Protagonisti noviel sú s ňou permanentne konfrontovaní. Jašek v novele Jašek Kutliak spod Bučinky vtedy, keď Hanka z nepochopiteľných príčin odmieta jeho lásku, Pavol Duchaj v novele Staroba zasa vtedy, keď sa vyrovnáva s nepochopiteľnosťou vlastného konca. Štefan Labuda v Rozprávke o Labudovi a Pavol Hron v novele Tajomstvo Pavla Hrona narážajú na moc živlov. V novele Za vyšným mlynom sa síce ešte stretávame so „starým“ svetom, Urban však tematizuje porušenie jeho bezproblémového chodu:

„Ondrej Zimoň vyrástol v tradíciách otcov, ktorí odvádzali ženy zo strmých kopaníc bez otázky, bez otázky spali s nimi a plodili deti a bez otázky odprevádzali ich na úzke cintoríny, preto považoval to za prirodzené a samozrejmé. Či už bol kto nešťastný lebo nie, nepýtal sa nik: tu treba bolo robiť a žiť.

To bol zákon.

A tak ho chápala i Katrena, ktorá milovala kedysi Jána Štelinu, odstreleného za vyšným mlynom. Zomrel a spávala teraz s Ondrejom Zimoňom vo veľkej drevenej posteli, nad ktorou bol zázračný obraz krakovskej Panny Márie v tuhom bukovom rámci. Ondrej Zimoň ju obľápal, vinul k sebe, bozkával na ústa tuhými bozkami, po ktorých bolo horko a ústa sa lepili. Katrena sa túlila k nemu s oddanosťou ženy, trpela všetko

a modrín pod oknom šumel podivnú, dlhú pieseň, ktorá vnikala do izby a nalievala ju čímsi striezlivým, chladným a ostrým ako britva. (...)

Päťkrát spali spolu a keď po šieste ľahli do postele, čosi sa votkalo medzi nich.“ (s. 22 – 23)

Podobne ako Jašek Kutliak, aj Ondrej Zimoň sa stretáva s tým, že milovaná žena odmieta jeho lásku a bez zjavných či vyslovených vonkajších príčin sa mŕňajú ich citové dispozície. Zimoňov zločin, ale aj priznanie sú aktom vzdoru proti svetu, prírodnému a ľudskému, ktorý sa postupne obrátil proti nemu. Dodajme však, že absurdita sveta a jeho iracionálnosť sú v Urbanovej novele záležitosťou tragického hrdinovho vedomia a svedomia, plynú z prázdnoty jeho života a vnútorného rozvratu, nie sú však samou podstatou epického sveta novely.¹⁷ Rozprávač a rovnako i dedinské spoločenstvo sú vyňatí zo živelnosti prostredia, majú epický odstup. Aj táto skutočnosť vnáša do príbehu moment mravného zákona, s ktorým sa v Urbanových prózach opakovane stretávame. Objektívnosť rozprávača, prítomnosť špecifickej postavy dedinského spoločenstva a „oživenie“ reality, opakované poukazovanie na väzbu hrdinu a sveta tak nakoniec znamenajú aj prekonávanie izolovanosti protagonistov, ktorí aj vo svojom tragickom konci ostávajú súčasťou toku prirodzeného života. Sú to črty, ktoré zblížujú Urbana, autora, ktorý cítil dianie ako nekonečný, plynúci prúd a veril v nemenné a odveké princípy života, s moderným univerzalizmom. Ale sú aj, v novelách a rovnako v románoch, ktoré nasledovali, výrazom autorovej túžby po harmonizovaní sveta, ktorý plynie ďalej i napriek zániku jednotlivca.

PRAMENNÁ LITERATÚRA

URBAN, M.: *Za vyšným mlynom*. Bratislava 1926.

SUMMARY

The study offers an interpretation of the novelette by Milo Urban *Za vyšným mlynom* (At the upper mill, 1926). This novelette together with other works from Urban's collection *Výkriky bez ozveny* predetermined the prose of Slovak naturism in the thirties not only thematically but also by innovative narrative technique. A. Zilková attempts to show the modern features of Urban's narration in a complexity of interpretation – she sees to the important structural elements of the novelette.

The first part of the analysis shows how Urban used the composition of a short story with a secret in order to express the psychology of a lonely individual in the modern way. The author of the study sees to the important structural elements of the novelette (theme, figures, motives), through interrelations is their meaning analyzed. The interpretation draws attention to figurative, metaphorical form of the novelette: "poetic naming" (comparison, metaphors, figure of repetition) and its function in narration is analyzed. The motive of emptiness as an elementary structural pattern is being varied in many ways. Urban's lyrical text indicates a special relation to language, use of colloquial language patterns and original narrative techniques.

The second part of the study deals with semantics of narration. The narration is based on changing of narrative perspectives and confrontation of more subject's perception. The analysis also draws attention to depicting space and time and the function of chronotopes by reflecting an epic character in situation of loneliness and emptiness.

¹⁷ Podobne to konštatoval J. Drozda o próze Andrejeva, autora, ktorý ovplyvnil i Urbanovu tvorbu. Pozri: DROZDA, J., tamže (pozn. 8).