

... hneď je z toho spomienka (Dušan Dušek: Milosrdný čas)

RENÉ BÍLIK, Pedagogická fakulta Trnavskej univerzity, Trnava
Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

V poviedke Retiazka z knižného súboru Dušana Duška (1946), ktorý vyšiel v r. 1992 pod názvom *Milosrdný čas*, sa ako „refrén“ či ako špecifický prvok „rytmizácie“ rozprávania opakuje konštatácia, ktorá tvorí nadpis tejto interpretačnej štúdie. Funguje v štruktúre narácie ako návesť – signál, ktorý orientuje čitateľovu pozornosť „dozadu“, smerom k práve povedanému, a zároveň aj dopredu, smerom k tomu, o čom ešte len bude reč. Toto uzavretie, zhodnotenie vypovedaného, ktoré je súčasne aj novým otvorením, ukazuje na štyri konštitutívne prvky próz umiestnených do knihy *Milosrdný čas*.

Tým prvým je špecifická podoba sveta, ktorý bude predmetom tematizácie, druhým zosilnená prítomnosť subjektu narácie, tretím podoba a intenzita vzťahu subjektu rozprávania k tomuto svetu a štvrtým fragmentárnosť rozprávania.

Genitívna podoba ukazovacieho zámena „to“ v citovanom výroku rozprávača odkazuje na „vec“, o ktorej bola reč. Označenie tejto „veci“ za impulz k vzniku spomienky je signálom prítomnosti subjektu s veľmi intenzívnym vzťahom k nej samej. „Veci“ sveta Duškových textov, ktoré fungujú ako „generátory spomínania“, nie sú totiž štandardnými miestami pamäti. Nie je v nich uložená „všeobecne známa“ história, nie sú to miesta – pamätníky. Ich schopnosť odštartovať proces spomínania je existenčne závislá od spojenia s osobitne senzibilizovaným subjektom. Ide o veci každodenné a samozrejmé: *dom, plot, pumpa na vodu, vyšliapaný chodník – skratka*, paralelne „bežiacie“ trasy *potoka, chodníka a cesty, železničná stanica, pachy a vône* patriace k miestu či k veciam.

„Nesamozrejmnosť“ a špecifický význam týchto prvkov priestoru existuje len vo vedomí prítomného subjektu. Až v interakcii s ním sa z enumerovaných „obyčajných vecí“ stávajú oporné body veľmi osobného mapovania, re-konštruovania tohto sveta v spomienke. Interakcia subjektu a priestoru sa potom stáva naratívnou udalosťou, umožňuje odštartovať rozprávanie, rodiace sa z dialogického vzťahu spomínajúceho rozprávača a jeho sveta. Rozprávanie štylizované ako spomínanie dáva veciam ľudský rozmer (každá z vecí a každé z miest má svoj ľudský „mikropríbeh“), a spätne sú to práve veci a miesta, ktoré stimulujú spomienku na protagonistov týchto dejov. Je teda zrejmé, že „tento“ priestor a „tento“ rozprávačský subjekt sa navzájom potrebujú. Bez priestoru by nebolo rozprávanie – spomienka a bez spomínania – rozprávania by priestor zostal bez života. Rozprávanie je tu zároveň oživením, rozhábaním, vyvolaním obsahu minulého času „toho“ priestoru. Konfrontácia prítomného stavu a minulosti je totiž konfrontáciou dnes mŕtvych, svoje primárne funkcie už neplniacich vecí (neobývaný dom, rozpadnutá stodola, ktorá sa zmenila na plot, pumpa, ktorá už nie je, chodník, ktorý už nemá komu skracovať cestu a pod.), s niekdajším životným pulzovaním. Miesta, tu a teraz mŕtve, ožívajú spomienkami. Spomienka je život, vyvolanie a eliminácia času zároveň. Vyrozprávanie spomienky je potom predvedením niekdajšieho života, pričom spôsob rozprávania má podčiarknuť náhodnosť a fragmentárnosť aktu spomínania.

Príslovka „hned“, ktorou sa začína citovaná veta, evokuje náhlosť, momentálnosť, nečakanosť, práve odkrytú inšpiráciu. Na tieto významy sa viaže „refrénovitost“ a nečakaná návratnosť tejto dvoma smermi ukazujúcej „uvádzacej“ vety. Uzatvára a otvára nerovnako veľké sekvencie – fragmenty a kúsky – a produkuje nerovnaký rytmus rozprávania. Výsledkom je „zreťazenie“ útržkov spomienok, raz rozsiahlejších, inokedy zasa celkom drobných fragmentov obsahov uložených v subjektívnej pamäti.

Čítanie Dušekovej knihy *Milosrdný čas* sme začali od jej záverečného textu. Dôvodom sú práve opísané konštitutívne vlastnosti poviedky Retiazka. Intímna väzba rozprávačského subjektu a priestoru rozprávaneho diania, zvýraznená všednosť, obyčajnosť rozprávaneho sveta a jeho „vecí“, zosilnená subjektívnosť rozprávania a jeho dialogická povaha, ktorá sa prezentuje ako pulzujúce napätie medzi ukončenosťou a otvorenosťou, teda ako **trvanie**, to všetko sú charakteristiky aj ostatných textov súboru. Súčasne sme presvedčení, že je to práve Retiazka, ktorá je interpretačným kľúčom k princípu, na ktorom Dušan Dušek vystavoval svoj súbor.

Tak ako citovaná „uvádzacia“ veta operuje v štruktúre poviedky Retiazka dvoma smermi – ako syntéza povedaneho i ako perspektíva ďalšieho rozprávania –, tak sama táto poviedka organizuje podobným spôsobom čítanie prítomnej Dušekovej knižky. Označenie mikropříbehov, ktoré sa rodia z kontaktu subjektu a vecí či miest „toho“ sveta, za spomienku vysúva do centra pozornosti subjekt rozprávača. Spomínanie je predovšetkým subjektívna pamäťová operácia, ktorá má štandardne, teda aj v tomto prípade, figuratívny charakter. Nadobúda podobu obrazu spojeného s určitým časom a priestorom a s „tými druhými“ v tom čase a priestore vzťahom, ktorý Jan Assman označuje ako vzťah rekonštruktivity (Assman, 2001, s. 38). Súčasne je spomínanie vždy spojené s otázkou identity spomínajúceho subjektu: ide o „môj“ vzťah k re-konštruovanému priestoru a času a o „môj“ vzťah k tým, ktorí ten priestor a čas zdieľali predtým mnou či kedysi so mnou. Ide o „moje vtedy“, o „moje kedysi“ a jeho väzbu na „moje teraz“.

V Duškovom texte sa vzťahy subjektu spomínania k tým, ktorí sú obsahom spomienky, definujú pomocou príbuzenských charakteristík, pomocou charakteristík priestorovej situovanosti voči tomu, čo rozprávač označuje ako svoje „doma“ alebo „doma“ svojich najbližších, a prostredníctvom odkazovania na sociálnu zaradenosť tých, ktorí žili v „tom“ svete a v „tom“ čase. Tak sú niektoré figúry označované ako „môj tatko“, „starý otec“, „stará mama“, iné zasa ako „sused“, ďalšie ako „pekár“, „učiteľ“ a ďalšie špecifickým spôsobom „druhého pomenovania“ – *prezývkou*, čo je osobitný prípad charakterizovania sociálnej roly, o ktorom ešte bude reč.

Takáto distribúcia rodinných a sociálnych väzieb rozprávačského subjektu poviedky Retiazka na osoby, na ktoré v interakcii s miestami a predmetmi „toho“ sveta spomína, dovoľuje čitateľovi označiť aj ostatné texty knihy za spomienku.

V spomienkovej figúre „môjho tatka“ – študenta gymnázia v Skalici, ktorý, podobne ako jeho otec a rozprávačov starý otec, „vedel spať aj postojáčky“ (s.152), a ktorý podstatnú časť svojich aktivít podriaďoval futbalovému tréningu, identifikujeme postavu Rafa z poviedky Ďalekohľad. Pamäťový obraz rozprávačovho starého otca a starostlivej starej mamy nám pomáha spoznať ich aj v postave Adama a vo figúre Kataríny (prítomnej len prostredníctvom mena) z Prasacínok. V „ja“ rozprávačovi z Vajíčok všetkých veľkostí nám indície

zo spomienky na prázdniny, ktoré sa pre chlapca z Piešťan „začínali na tejto železničnej stanici“ (s. 155), umožňujú rozpoznať detský vek rozprávača Retiazky a spomienkou takmer na všetkých je poviedka Milosrdný čas. Kniha je teda komponovaná ako rozprávačova spomienka na otca (Ďalekohľad), starého otca (Prasacinky), na vlastné detstvo (Vajíčka všetkých veľkosti), na „nich“ všetkých a „ich“ čas (Milosrdný čas) a končí sa ako subjektívne odhalenie iluzórnosti večného trvania „milosrdného času“, keď „ku mne hovoria“ mŕtve veci rozpadávajúceho sa „toho“ sveta. Súčasne je toto priznanie re-konštruktívnej podstaty minulého v spomienke otvorením novej perspektívy v obraze faktickej rekonštrukcie jednej z „opôr pamäti“ – **domu** –, v knihe *Pešo do neba* (2000), kde nachádzame aj variant poviedky Retiazka (s. 12 a nasl.).

Ďalekohľad alebo v každom pohybe je bodka

V predchádzajúcich úvahách sme poviedku Ďalekohľad, podobne ako aj ďalšie texty knihy *Milosrdný čas*, priradili k spomienkam viazaným na subjekt rozprávania. Hneď úvodné pasáže textu však takúto charakteristiku spochybňujú. V jeho povrchovej štruktúre totiž absentuje subjekt, ktorému by sme mohli spomínanie pripísať. Rozprávanie sa uskutočňuje v tretej osobe a nič explicitne nesignalizuje spomienkovú štylizáciu. Napriek tomu možno tento príbeh priradiť k „figúram spomínania“ – k zobrazeniu minulého priestoru, času a tých druhých prostredníctvom rekonštruktivity ako princípu tohto zobrazenia.

Prvou oporou pre naše tvrdenie je vnímanie poviedky ako stavebného prvku v kompozícii zbierky. V nej jednotlivé texty navzájom „komunikujú“. Z tejto komunikácie sa rodí ich význam a čitateľské porozumenie. Rafa ako protagonistu príbehu sme identifikovali v Retiazke ako „*môjho tatka*“, resp. ako „*tatka*“, ktorý na fotografii prezeranej „ja“ rozprávačom „*stojí medzi spolužiakmi z futbalovej jedenástky... Hrával v strede zálohy – a bol dobrý hlavičkár*“ (s. 170). Rafov príbeh v Ďalekohľade tieto charakteristiky posilňuje a precizuje (s. 11), preto ho možno označiť aj za **príbeh „môjho tatka“**. Túto interpretačnú verziu posilňuje faktická podoba rozprávania a rozprávača príbehu. Ide síce o narátora v tretej osobe, ale ten nazerá na svet akoby Rafovými očami. Identifikuje sa s jeho vekovo a skúsenostne limitovaným videním sveta i s jeho pocitmi. Využitý „aspekt výrazu“ signalizuje „vcítanie sa“, štylizáciu a za ňou vždy vnímame dajaké „ja“, ktoré nám túto „hru na akoby“ ponúka. Štylizácia v podobe aspektu výrazu (v Ďalekohľade v podobe vekového aspektu) je markantným upozornením na spôsob „urobenia“ textu, v tomto prípade na jeho rekonštruktívny charakter vo verzii spomienky na detstvo, resp. oxymoricky, či – paradoxne – spomienky na detstvo rodiča. Aktualizuje predstavu subjektu, ktorý má dvojedinú podobu. Moment štylizácie ako jedna jeho „tvár“ smeruje pozornosť k empirickému autorovi, k aktu tvorby (k onomu „urobeniu textu“). Druhá je obrátená k subjektu diela, ktorý organizuje rozprávanie, „narába s fikčným svetom textu“ (Červenka) a ktorý v tradičnejšom literárnoteoretickom kontexte poznáme ako obraz autora v texte. Obe tieto „tváre“ sú závislé na svojej textovej existencii. Ona uchováva re-konštruovanú verziu sveta (zabezpečuje jeho trvanie) a zároveň (týmto upozornením na seba) uvádza do pohybu aj interpretačné aktivity čitateľa. Vzniká „súvzťažnosť“ (Zajac)

medzi životným svetom modelového autora – svetom textu s jeho priznaným „ja“, a napokon aj životným svetom modelového čitateľa, ktorý hru na spomínanie prijíma.

Identifikácia subjektu rozprávača, skrytého za postavu Rafa a nazerajúceho svet jeho očami, potom nie je jediným argumentom pre naše tvrdenie o spomienkovom charaktere tejto prózy. Do hry sa dostáva aj vyššie citované organizovanie rozprávania a „narábanie“ so svetom textu.

Výrazným signálom, ktorý otvára hru na re-konštrukciu strateného sveta, je metaforický charakter názvu poviedky. Ďalekohľad tu súvisí na jednej strane priamo s príbehom, schematické zobrazenie tohto optického prístroja sa vzťahuje na sociálnu rolu subjektu v textovom svete (je študentom geodézie na vysokej škole), je pre postavu školskou úlohou. Z tejto vnútrosubjektivej pozície a z teoretickej či technickej charakteristiky rôznych typov ďalekohľadov, ktorá na strane hrdinu predstavuje splnenie úlohy, vyrastá zároveň aj špecifický postup konštrukcie textového sveta. Je založený na princípe fungovania jedného z opísaných typov prístroja.

Základnou operáciou, ktorá sa podieľa na tvorbe obrazu, je priblíženie a oddialenie ako postupy relativizujúce prítomnosť a pozíciu vecí. Sú blízko i ďaleko, prichádzajú a zároveň sa strácajú: „*V októbri sa zdá, že december je ďaleko, ale prejde zopár dní – a zrazu je chladno.*

Veď je to len kúsok: dva – tri kroky dopredu. Dozadu je leto. (...)

Ďalekohľadom sa všetko približuje.

Možno aj zima.

Ale keby sa doň pozrel z druhej strany, možno by sa vrátil do leta, všetko by sa zmenšilo, možno taká mierka 1:100 je tá pravá mierka spomienok.

Darmo je slnečné počasie. Všetci myslia na zimu. No ešte sa oteplí“ (s. 9 – 10).

Fokusovanie, zameriavanie vecí, určovanie ich mierok, ale aj pozícií, konotuje prácu geodeta. Je to princíp vymedzovania priestoru, jeho znovu-usporadúvanie spojené s vytyčovaním jeho stabilných bodov, ktoré slúžia ako opory pre pamäť a impulzy pre spomínanie. Táto geodetická alúzia je zosilnením pozície limitovaného rozprávača, o ktorej bola reč vyššie. Spomienka je viazaná na osobnú skúsenosť a spomínať na detstvo „*svojej tatky*“ možno napríklad prijatím jeho uhla pohľadu. Ten Rafov je pevne zviazaný s vekovo determinovaným pohybom v priestore – doma, na ihrisku, v škole. Prekročenie tohto horizontu je len teoretické, umožňuje ho zasa len školské zadanie. Príkladom i potvrdzením je dialogická konfrontácia dvoch verzií „zemepisu“ medzi Rafom a jeho starším bratom Matejom, ktorý sa vrátil z vojny: „*Matej má žlté zuby: schudol. Prešiel vlakom Poľsko. Dostal sa až na Kaukaz. Tam ich obklúčili. Zachránili ich lietadlá. Preleteli na Azovský morom. (...) Poslali ho domov. (...) Prezerá si Rafove úlohy. Hovorí mu: – Toto je zemepis? – Ukáže si na hlavu: – Tuto je zemepis“ (s. 47).*

Prijatie uhla pohľadu protagonistu príbehu a rozprávania tohto príbehu z jeho aspektu umožňuje znovu-konštruovať „svet našich otcov“ s ich generátormi spomínania. Pre rozprávača s Rafovým videním sú nimi najmä stanica, futbalové ihrisko, krčma, krajčírsky salón majstra Hrozienka. Tieto miesta sú navzájom poprepájané veľmi silným zjednocujúcim prvkom, ktorý ich habilituje na pamäťové opory. Rafo a okolo neho sústredené rovesnícke postavy prechádzajú totiž v zobrazenom malomestskom prostredí

špecifickým „rituálom“ sociálnej akceptácie, ktorá je ozvenou dávnych iniciácií a čitateľ dobrodružných, predovšetkým indiánskych príbehov ju pozná ako symbolický akt získania si mena v boji. V Dušekovom texte má podobu „druhého pomenovania“ – označenia prezývkou. Jej sémantika vyrastá buď z telesných znakov (Rafo – Ofina), alebo z prevažujúcich vlastností – zručností (Hrdza – „*koho sa raz chytil, toho sa už držal*“, s. 22), prípadne z kombinácie oboch, s jemnou alúziou aj na „prírodzenú“ vulgárnosť tohto typu rovesníckych skupín. V nich sa veľmi často podoba prezývky kreuje buď z konotácií prirodzeného mena, alebo z dajakej telesnej dispozície/indispozície: „*Brankár (...) mal kratučké meno: Edo Cík. A mal zlatý zub, ktorý mu tak dlho priťahoval lopty ako magnet, až mu pritiahol aj prezývku – volali ho Magnet. Alebo aj Cicina*“ (s. 21). „Bojom“, v ktorom sa protagonista poviedky a postavy jeho rovesníkov stali viditeľnými a v ktorom si získali meno, je futbal. V predvádzanom svete prózy Ďalekohľad funguje ako princíp, ktorý ho usporadúva. Chlapci sú hráči, Hrozienko je tajomník a masér, ktorý kreslí plagáty, krčma je miestom, kde sa o všetkom rozhoduje a kde sa všetko okolo futbalu hodnotí. Významy, ktoré sa v Dušekovej próze spájajú s pridelením prezývky, signalizujú lokálnu pozíciu postáv. V „tomto svete“ je ich primárnou charakteristikou fakt, že sú futbalisti. Za prezývkami – bojovými menami – sa formuje ich legendickosť, ku ktorej patrí stabilné miesto v priestore: „*Plagáty maľoval tajomník a masér v jednej osobe: milovaný Hrozienko. Rozvážal ich na motorke so sajdkou. Namaľoval ich vždy presne jedenásť. Na každom bol iný hráč: poznali sa podľa čísel na chrbte a podľa trenírok, lebo každý hráč má iný post a iné prirodzenie. (...) Na stanici vždy dribloval Dlhý Alino: na chrbte mal sedmičku a v trenírkach mláďatko. (...) Na centre nabiehal Rafo – a tak hlavičkoval aj na plagáte. (...) ... vždy vesloval lopatkami, aby ho vyniesli vyššie ako brankárove ruky, alebo aspoň k zlatému koliesku nad vchodom do holičstva, kam ho priplli na dvere. Matejovo miesto bolo na kmeni gaštana, čo stál odjakživa pred kostolom, lebo ešte pred pár rokmi chodil miništrovať, aby mali na pivo*“ (s. 18, zvýraz. R. B.). Toto široké „obsadenie“ priestoru vo verzii akejsi exteriérovej galérie ostro kontrastuje s bežnou skúsenosťou s čisto textovými plagátmi oznamujúcimi termín zápasu či s plagátmi ako skupinovými vyobrazeniami hráčov a potvrdzuje výnimočnosť zobrazených postáv. Zároveň ich doslovne pripína k „ich“ miestam. Robí tak z týchto miest (stanica, gaštan pred kostolom, holičstvo atď.) „opory pamäti“ pre zainteresovaného rozprávača a je súčasťou „geodetického“ postupu, ktorým subjekt textu vytyčuje v priestore rozprávaných udalostí oporné body pre samo rozprávanie-spomínanie.

Primárnym svetom pre Rafa a jeho rovesníkov je svet hry. Spolu s prirodzene exponovaným záujmom o dievčatá, ktorého manifestáciou je predovšetkým vystatovanie sa, „*gumky, plieskajúce v rečiach chalanov*“ (Dušek, 1987, s.101), a pozorovanie žien cez špecifickú „optiku“ kľúčovej diery v skrini majstra Hrozienka, tvorí príznakovú verziu životného sveta. Možno ju označiť ako **chlapčenský svet**. Ideálny čitateľ Dušekovej prózy však nepatrí do vekovo a skúsenostne limitovanej kategórie dospievajúcich. Spomienková konštrukcia sveta, o ktorej hovoríme, je totiž súčasťou subjektívnej stratégie „milosrdného času“. A tá operuje minimálne dvoma smermi: umožňuje zabúdanie, čoho signálom je marginalizácia rušivých momentov v štruktúre čítanej prózy (ide o „ozvenu“ veľkých dejín v podobe zásahov deštruujúcich kompaktnosť sveta hry – voj-

na a vojenská služba), a zároveň umožňuje uchovanie toho príjemného v podobe spomienky. Je to čas, v ktorom „nikto nezmiera“, v ktorom „idú hodinky raz dopredu, raz dozadu“, v ktorom „všetci žijú: aj Dorotka, aj jej bratia Matej s Rafom, aj ten najmladší a najstarší, čo sa volal Vladko“ (s. 128 – 129). Je to čas, ktorý podčiarkuje svoju chlapčenskú charakteristiku i spomienkovú stratégiu svojho dospelého autora: „Niekoľko ho (...) premenoval, prehodil v ňom písmená – a volal ho silomrdný“ (s. 130).

Spomínanie tu má podobu prijatia impulzu z priestoru, následného zamerania a vytýčenia jeho oporných bodov a ich oživenia ľudským príbehom. Ono refrénovité „je z toho spomienka“ umožňuje potom čitateľovi absolvovať spolu s rozprávačom cestu, ktorej základnou charakteristikou je jej ukončenosť. Priblíženie bodu v priestore, jeho odkrytie ako miesta pamäti prostredníctvom vyrozprávaného príbehu, ktorý konotuje, je neustále korigované vedomím uzavretosti, skúsenosťou overeným poznaním, že „v každom pohybe je bodka“ (s.155): ako stavebný prvok pohybu i znak jeho konečnosti.

Prasacinky alebo krv nie je voda

Spôsob konštruovania textového sveta, ktorý sme vyššie označili za „stratégiu milosrdného času“, je zakladajúcim princípom rozprávania aj v poviedkach Prasacinky a Vajíčka všetkých veľkostí. Predchádzajúce čítanie ukázalo, že jedným zo znakov tejto stratégie je marginalizácia rušivých zásahov do idylizujúceho obrazu „toho“ sveta. Vekovým aspektom usmernené rozprávanie umožnilo prevahu hravej a hernej vrstvy životnej skúsenosti v prozaickom obraze nad skúsenosťou, ktorá hru narúša alebo až neguje. Paralelné využitie pamäťového mechanizmu, ktorý vytesňuje negatívne a uchováva príjemné, vlačilo tomuto obrazu pečať príjemnej spomienky na dávno minulý chlapčenský svet. V ďalších dvoch textoch sa stretávame s obohatením tohto marginalizačného postupu o nový prvok (Prasacinky), ale aj s jeho použitím a zároveň „prevrátením“ (Vajíčka všetkých veľkostí).

Znaky, ktorými rozprávač charakterizuje protagonistu poviedky Prasacinky, korešpondujú s ich fragmentárnym výskytom v Retiazke. To nám umožňuje, aby sme Adama (také je meno postavy) stotožnili s „osobou“, ktorú ja-rozprávač Retiazky označil za „starého otca“. Podobne ako v Ďalekohľade, aj tu je rozprávanie vedené v tretej osobe, a ani tu nejde o „vševediacu“ verziu rozprávača. Tentoraz subjekt spomínania prijíma Adamovo videnie sveta a životných situácií. Nie však v podobe „stareckého“ pohľadu na svet, nejde o rub vekového aspektu. Súvzťažnosť medzi nimi sa uskutoční ako **prijatie životnej filozofie postavy**. Práve „životná filozofia“, prístup k svetu založený na nadľahčenom, znevažujúcom postoji k problémom života je prostriedkom marginalizácie nepríjemného a ťaživého. Vek protagonistu diktuje iné videnie sveta. Hravosť a hrovú podstatu z Rafovho príbehu strieda zreteľné napätie medzi ťaživými životnými okolnosťami, ktoré do textu vstupujú cez dobové fakty obsiahnuté v privátnej či privátno-inštitucionálnej korešpondencii a ich „nadľahčujúcim“ zvládaním. Historicky verifikovateľný stav sveta je tu predmetom špecifickej osobnej reflexie, ktorá má podobu individuálnej zlosti ústiacej do agresívneho gesta („Hodil prázdny hrnček do rádia... Zase iba klamali“, s. 54), podobu odmietnutia falošného obrazu sveta („Odhlásim ich, to sa už nedá čítať. Minule mi spadli do chlieva, prasa ich zožralo a malo z nich hnačku“, s. 67), ale aj podobu „veselej pomsty“:

Potom prišiel Ignác Ulehla. (...) Povedal mu – čo sa stalo pekárovi Gajdovi: zavreli ho (...) Adam sa nadýchol a vydýchol: – Svine. – (...) Ignác mu povedal, že sa pekár včera opil a nadával na predsedu MNV. Všetci to počuli: celý bufet (...) Potom Adam povedal: – Oto – . A Ignác sa spýtal: – Myslíš? – A po chvíli prikývol: – Oto – . Takže: – Čo, – (...) Ignác bol odborník na vône: mal pred domom vajcovku. Takže: zrazu na to prišli. Ignác sa potešil: – Pošleme mu pozdrav. Pekne voňavý! Od rána ma bolí brucho! – Dohodli sa. Našli kompótovú fľašu; aj gumičku s patentom. Takže: Ignác si na chvíľu odskočil. Našli aj škatuľu od starého margarínu. (...) Adam na ňu napísal: POZOR! ŽANDÁRSKA STANICA – POBOČKA! POZOR! Búchali sa po pleciach: Starý zlodej Oto ju hneď ráno nájde na dverách (...) Okolo sa zbehne zopár ľudí z autobusovej zastávky. Potom ešte susedia. Zasmejú sa. A zbadajú hneď ružu – pozdrav z Ignácovho kvetnárstva. Takže: bude veselo. Takže: tra-la-la-la“ (s. 70 – 71).

Túto verziu životnej problémovosti, môžeme ju označiť ako konfrontáciu s dejiným časom, dopĺňa jej variant – skromný a ťažký život v „tom čase“, a obe ústia do akoby paradoxného záveru: do obrazu sveta ako sveta súdržného, sveta naplneného starosťou i starostlivosťou o toho druhého, sveta, ktorý je napriek všetkému, čo do neho intervenuje „zvonka“, veselý a láskavý. Z tohto kontrastného nastolenia životnej ťažoby a jej radostného zvládania štruktúruje sa zmysel poviedky a posilňuje ho aj trojaká sémantika názvu príbehu.

Prvý význam odkazuje na sujetovú udalosť – starosti s prasat'om a so zabíjačkou (s. 68 – 69, resp. s. 71 – 73). Druhý korešponduje s načrtnutou ťaživou verziou historického času, ktorý intervenuje do individuálnych životov postáv a do pomalého, pokojného interného času „toho sveta“. Prasacinky sú potom eufemizmom, zjemnenou verziou slova – svinstvá. Napokon tretí je metaforickým vyjadrením spomenutej „špecifickej životnej filozofie“ centrálnej postavy, a tiež metaforickým vyjadrením svojrázneho genia loci „toho sveta“. Prasacinky sú rovnako pomenovaním takého typu reakcií, aké predstavuje citovaná „veselá pomsta“, ako aj pôvabnej živočíšnosti a lascivnosti (napríklad spomienka viazaná na poštariku Vikinku), ktorá je súčasťou prežívania a zvládania „tunajšej“ každodennosti.

Uhol pohľadu, z ktorého sa uskutočnilo rozprávanie Rafovho príbehu v *Ďalekohľade*, akoby vo Vajíčkach všetkých veľkostí ovládol celé rozprávanie. Výsledkom je predvedenie chlapčenského sveta s dôrazom na jeho pubescentnú fázu. Táto próza má svojím obsahom najbližšie k Dušekovmu súboru próz o chlapčenskom dospievaní *Dvere do kľúčovej dierky* (1987), je jeho „iným“ variantom. Práve táto inakosť spôsobuje, že kým Retiazka je kľúčom k pochopeniu všetkých poviedok súboru ako spomienkovej figúry a umožňuje porozumieť aj kompozícii zbierky *Milosrdný čas*, tak Vajíčka všetkých veľkostí v nej majú centrálnu pozíciu: umožňujú odkryť zdroj, z ktorého vyrastá osobitná senzibilitanosť spomínajúceho subjektu voči „tomu“ svetu, a to aj napriek faktu, že „ten“ svet nie je primárne jeho svetom.

Vajíčka všetkých veľkostí sú rovnako ako predchádzajúce texty spomienkou. Rozprávač tejto prózy sa však nemusí štylizovať do spôsobu videnia protagonistu. Jeho videnie nie je limitované horizontom, po ktorý „dovídi“ postava (Rafo), a nie je vedené ani jej verziou reflexie sveta (Adam). „Ja“ rozprávač tejto poviedky vie o rozprávanom

svete **všetko**. Je to jeho „kedysi“: „*Mohol by som si to pustiť ako film: v hlave som vždy nosil malé kino*“ (s. 89). Toto „kino v hlave“ je viazané na nový priestor rozprávaných udalostí (Piešťany), zostáva však zachovaný aj kontakt s priestorom Rafovho a Adamovho príbehu. Ten sa pod vplyvom inej rodinnej situovanosti rozprávača, jeho odlišného „doma“, mení na „prázdninový svet“, resp. jeho implicitne prítomnú možnosť. Fakticky sa uplatní až v spomienkovej reflexii prázdnin v Retiazke (s.155 a n.). Dôležitejší a pre odкрытие významu tejto poviedky v štruktúre celku zbierky podstatný je však akcent, ktorý rozprávač položil na svoju bytostnú zviazanosť s otcom – Rafom:

„*Valil som ho, ako sa len dalo, ale potichu som zúril, že som ako tatko, ktorý nikdy nedodržiaval slovo – a vždy iba sľuboval. Pilo mi to krv. Chýbala mi odvaha – a aj z toho som vždy vinil tatka, lebo všetci hovorili, že sa naňho podobám, najmä kučeravou hlavou a veľkými ušami; nos mi zatiaľ nenarástol. (...) Mal som silné reči, ale tatko ešte silnejšie, lebo občas nám hovoril, že krv nie je voda. Aby som si aspoň trochu uľavil, vytiahol som z kapsy všetky zošity a zaškrtnal na nich skratku Ing pred mojím menom: lepší by bol zmizík, ktorým by sa dali vytrieť bez jedinej stopy...*“ (s. 105).

Citovaná pasáž nie je lineárnou konštatáciou priznanej podobnosti syna a otca. Je to dramatický obraz uvedomenia si nezmazateľnej genetickej väzby, ktorá sa v intenciách „vtedajšieho“ veku hrdinu – rozprávača prezentuje ako zmes pýchy a nenávisť. To, čo Luigi Zoja nazýva „otcovským paradoxom“ (Zoja, 2005, s. 17), má aj tu podobu napätia medzi pýchou a obdivom na jednej strane a zlosťou a pohrdaním na strane druhej. K otcovskému ideálu ako synovskému konštruktú, do ktorého sa dieťa projektuje, patrí pýcha na sociálnu (mocenskú) pozíciu otca, na jeho schopnosť víťaziť, držať slovo, plniť sľuby. Skratka „Ing“, ktorá sa stala objektom ničivej snahy rozprávača, je v štruktúre príbehu symbolom synovskej pýchy na otca. Preto si ju chlapci písali pred svoje mená (pozri s. 85). Márný pokus vymazať tento symbol po spoznaní „neúplnosti“, nedokonalosti faktickej podoby otca, a tým aj samého seba, je výrazom zlosti z rozpoznannej nemožnosti zrušenia synovsko-otcovskej väzby, pretože „*krv nie je voda*“. Toto napätie „spoznanie sa“ v otcovi, formalizované priezviskom Podoba, situuje rozprávača do vnútra aj otcovho sveta, aj do vnútra sveta starého otca. Stáva sa súčasťou generačného zret'azenia, ktoré má potom aj svoju „prirodzenú“ chronológiu prevzatú z aktuálneho sveta (sveta pred textom).

Spomienka na chlapčenský čas „môjho tatka“ je z hľadiska tejto chronológie ukotvená v štyridsiatych rokoch 20. storočia. Textovým dôkazom je napríklad dátum na Rafovom školskom výkrese (s. 11). Spomienka na „starého otca“ situuje rozprávané udalosti do rokov päťdesiatych (potvrdením je datovanie korešpondencie citovanej v textoch) a spomienka na vlastné detstvo je v duchu stratégie „milosrdného času“ radostnejšou verziou tých istých rokov, pretože „*na stene už vyše roka viseli zarámované fotografie Stalina a Gottwalda s čiernymi páskami v rohoch*“ (s. 115). Radostnosť a bezstarostnosť v tomto texte je výsledkom hyperbolizovaného dôrazu na eroticko-sexuálnu dimenziu dospievania. Desivý svet „veľkých dejín“ sem neintervenuje, pretože biologicko-emocionálnej vrstvy chlapčenského sveta sa netýka. Je to čas chlapčenských hier, ale aj čas „zimomriavok“, „ukazovania si“, „leštenia“, vymýšľania si, čas prvých sexuálnych pokusov a kontaktov. Tu sa „kino v hlave“ spúšťa aj ako zmiešanina zažitej a kultúrne

sprostredkovanej spomienky, keď reflexia autosexuálnych chlapčenských praktík je citátom scény z Felliniho filmu *Amarcord* (s. 100). Názov poviedky potom ukazuje na obe spomenuté vrstvy príbehu – na jeho fantastickú hravosť i na jeho exponovanú telesnosť. Pre každú z nich je relevantný motív „vyberania hniezd“.

Vajíčka všetkých veľkostí odkryli príslušnosť ja-rozprávača, subjektu spomínania, ku všetkým časovým a generačným vrstvám vyrozpávaného sveta. Toto obnaženie a overenie si zdrojov vlastnej identity v spomienkovej re-konštrukcii času a priestoru dedov a otcov bolo aktom subjektívneho ukotvenia sa v „tom svete“ a podčiarknutím jeho centrálnej pozície v životnom „tu a teraz“ rozprávača. Poviedka *Milosrdný čas* je potom predovšetkým opätovnou sumarizáciou, spomienkou na „*zopár zabudnutých dní*“. *A ich milosrdný čas*“ (s. 141). Má však strategický význam pre ostatné texty. Súvisí s už viackrát spomínanou explikáciou princípu zabúdania a spomínania ako pamäťových operácií a s využitím tohto princípu ako jedného z konštrukčných prvkov rozprávania všetkých textov zbierky.

Spôsob, akým pracujeme so zbierkou *Milosrdný čas*, naznačuje, že ju čítame ako jeden text. Usporiadujúcim princípom, ktorý to umožňuje, je rozprávač a jeho „priznanie sa“ k spomienkovej stratégii, výrazom ktorej sú jeho variantné podoby: štylizácia riadená vekovým aspektom (Ja ako Rafo), štylizácia ako stotožnenie sa so životnou filozofiou hrdinu poviedky (Ja ako Adam) a odkrytie situovanosti vlastného Ja do vyrozpávaných, generačne modifikovaných verzií „toho sveta“ (Ja ako dospievajúci Rafov syn a Adamov vnuk). Toto variovanie rozprávačského subjektu súčasne determinuje aj umiestnenie „toho sveta“ do chronológie času „veľkých dejín“. Spomienková stratégia však nezabezpečuje len možnosť zobrazit' generačnú postupnosť, zmenu a výmenu, ale umožňuje aj zobrazenie trvania. V subjekte spomínania i v generátoroch pamäti: v zostávajúcich, akoby večne prítomných miestach a veciach tematizovaného priestoru. Zároveň aj v tom, čo sme vyššie označili ako duch miesta.

Kapor a Pukanec alebo všetci do nohy

Spomienkovú štylizáciu próz sústredených v súbore *Milosrdný čas* akoby narušali drobné anekdotické rozprávania príhod dvoch „miestnych“ figúrok. Dana Kršáková označila historky o Pukancovi a Kaprovi za interlúdiá a prisúdila im tak predovšetkým funkciu kompozičného prvku v zbierke ako celku (Kršáková, 2002, s. 96). Nepochybne takto v štruktúre knihy fungujú – alebo – fungujú aj takto. Pozornosť na ich intervenciu do oblasti konštruovania zmyslu aj tých textov, o ktorých sme hovorili vyššie, orientuje Zora Prušková v recenzii *Milosrdného času* (Prušková, 1992, s. 139) a napokon aj sama Dana Kršáková, keď spomína ich frazeologický tón. Pristavíme sa práve pri tomto momente.

Problémom, ktorý sa pri čitateľskom kontakte s frazeologizmom ukazuje hádam najmarkantnejšie, je napätie medzi relatívne „bohatou“ štruktúrou a pomerne striktným významom. Z tohto napätia sa rodí otázka, na čo v prirodzenom jazyku frazeologizmy slúžia. František Miko (1985) potvrdil, že fungujú ako **pomenovania** a zároveň aj ako **hodnotiaci** výrok, ktorého schopnosť „byť hodnotením“ vyrastá z tej vrstvy sociálnej

pamäti, ktorú poznáme ako tradíciu. Situovaním frazeologizmu do oblasti pomenovaní sa aktualizuje otázka rigidnosti (ustálenosti) ich obsahu. Umiestnenie do sféry tradície, ktorá je súčasťou kultúrnej pamäti, otvára otázku ich pozície ako „ľudového“ prehovoru, čo v spojení s hodnotiacou funkciou umožňuje použiť aj spojenie ľudová múdrosť. Ďalšou podstatnou charakteristikou, ktorá frazeologizmy ukotvuje aj priestorovo, sú ich nacionálne a niekedy aj regionálne špecifiká. Frazelogizmus je potom kultúrny text s pomenovacou funkciou a hodnotiacou intenciou, často regionálne alebo nacionálne príznakový. Takéto významy je možné vziať aj na príhody Kapra a Pukanca.

Pomenovanie oboch figúrok patrí do okruhu „prezývok“ a podobne ako v prípade futbalistov z Ďalekohľadu má predovšetkým lokálnu platnosť. Zaradenie oboch mien medzi prezývky možno podoprieť textovým „dôkazom“ z prózy Adam a spol. z Dušekovej knihy *Teplomer* (1996): „*Adam zbieral prezývky. Mal ich vyše sto. (...) Najviac ich mal na písmená H, K, P a T. A ešte na S. Napríklad na H sa mu celkom pozdávali Humus a Hrach. Na K sa mu páčil Kapor. (...) Na P mal tri pochúťky: Perník, Pukanec a Pralinka*“ (s. 99 – 100). Lokálnu platnosť zasa osvedčuje fakt z Duškových próz ostatných rokov, v ktorých postava Adama často nesie znaky rodinnej zaradenosti ja-rozprávača z Retiazky či Vajíčov všetkých veľkostí. Kapor a Pukanec teda patria k „tomu svetu“. Jeho základné hodnotové charakteristiky možno potom vyvodiť práve z frazeologického základu vyrozprávaných príhod.

Podstatná časť „veselých dobrodružstiev“ Kapra a Pukanca má totiž podobu doslovnej realizácie metaforického či metonymického základu frazeologizmu. Týmto gestom namiereným proti metaforickosti/metonymickosti frazeologizmu sa ruší jeho obrazný charakter (napr. mazaný všetkými masťami, s. 74 a pod.). Pravdaže, len na okamih. Dušek totiž pracuje aj na tomto malom priestore podobne ako v Retiazke. Ukončenie jedného je zároveň otvorením nového, pretože v „každom pohybe je bodka“, ktorá je nielen skončením pohybu, ale aj jeho novým začatím: „*Pukanec a Kapor mali narodeniny. Zavolali ľudí z celej ulice. Prišli všetci – do nohy. A už si aj dávali: do nohy. Ženy aj do druhej. A chlapi aj do tretej. Ako ináč: hodiny*“ (s. 74). Metonymický základ frazeologizmu „prísť do nohy“ je narušený jeho priamym výkladom (prišli všetci), aby sa vzápätí transformoval do nového frazeologického obrazu. „*Dávať si do nohy*“ je metaforou pitia alkoholu a odkazuje na možnú nestabilitu a kolísavosť chôdze po „vypití si“. S tým súvisí inštrukcia „daj si aj do druhej nohy“, sprevádzaná niekedy doplnkom „aby si nekríval“. V kontexte „chlapského“ pitia sa k tomuto základnému významu často pripína aj význam spojený s mužskou sexualitou („do tretej nohy“). Konštatívny výrok „*akože ináč: hodiny*“ tu konotuje trvanie družného pitia ako narodeninovej príležitosti, ale aj lokálnej družnosti, pitia v družnosti a jazykovej dvojzmyselnosti ako lokálnej kolektívnej vlastnosti. Veď frazeologizmus je typom kultúrneho pomenovania a zároveň hodnotenia: je to **charakteristika**. Príhody Kapra a Pukanca ako **zrealizované** frazeologizmy sú kultúrnou charakteristikou „toho sveta“, synonymom jeho trvania ako kultúrneho priestoru s vlastnými špecifickými znakmi: je to locus, nad ktorým sa vznáša duch veselej vážnosti, miesto, kde sa veciam a ľudským problémom **priznáva ich doslovná platnosť**, a postavy a figúrky tohto miesta medzi Bratislavou, Smrdákmi a Skalickou ich aj tak zvládajú s ľahkosťou: všetci do nohy.

Záver alebo koľko fotografií, toľko spomienok, ba možno aj viac

Spomienkový charakter poviedok sústredených v zbierke *Milosrdný čas* sme zdôraznili na viacerých miestach tohto ich čítania. V súvislosti so spomínaním sa takmer automaticky vynára moment osobného zážitku, autentickejšť ako neprenosnej osobnej skúsenosti. V kontrapozícii voči tejto „samozrejmosti“ však v prítomných Dušekových textoch stojí tu rovnako viackrát uvádzaný princíp štylizovanosti rozprávača. Hovorili sme o tom, že v jednom prípade prijíma spôsob videnia sveta protagonistu príbehu a v druhom sa necháva „pohltiť“ špecifickou životnou filozofiou postavy. Vzniká tak (tiež už spomenutý) oxymorický efekt spomínania na zážitky dakoho iného. Tradovaná predstava (pozri Mikula, 1997, s. 135 – 144) o autentickejšť ako totožnosti či podobnosti obrazu a predlohy dostáva trhlínu. Je predsa zrejmé, že spomínať na detstvo svojho rodiča je nemožné. Do centra pozornosti sa potom dostáva vzájomný vzťah autentickejšť ako prirodzeného predpokladu spomienky (v hre je najmä jej hodnovernosť) a štylizácie ako explicitného upozornenia na „cudzosť“ (Bachtin). Diskusia o tomto probléme a teoretické koncepty jeho riešenia (v tejto súvislosti evidujeme napríklad mená J. Mukařovský, M. Bachtin, S. Sontagová, M. Červenka, M. Jankovič, P. de Man, L. Merhaut, V. Mikula, Z. Prušková, P. Zajac) naznačujú figuratívny charakter autentickejšť, jej chápanie ako „stylového sugerovania“ (Merhaut, 1994, s. 13) či „tematizace vlastní utvářenosti, jedinečnosti a cílenosti“ (tamže). Dotkli sme sa tohto problému v súvislosti s interpretáciou podoby a pozície rozprávača v poviedke Ďalekohľad. Zdôraznili sme práve fakt, že v Dušekových textoch z tohto prozaického súboru sa veľmi intenzívne vysúva do interpretačnej pozornosti ich „urobenosť“, resp. sám proces ich utvárania. Assmanovo upozornenie na figuratívny charakter spomínania (na re-konštruktivitu ako základný princíp vzniku spomienkových figúr) je vo väzbe na predstavu tesnej zviazanosti spomienky a subjektu (v podobe hodnovernosti) hádam najtransparentnejším potvrdením figuratívneho charakteru autentickejšť. Autentickejšť je výsledný efekt určitého štylizačného postupu.

Časť z Dušekovej verzie takéhoto spôsobu utvárania textového sveta sme už opísali. K štylizačným postupom, produkujúcim efekt hodnovernosti, patria obe rozprávačské štylizácie. Sem treba situovať využívanie privátnej i privátno-inštitucionálnej korešpondencie v štruktúre príbehu a jej historické datovanie. Rovnako funguje aj použitie rozmanitých pomenovaní textových miest zemepisnými menami z aktuálneho sveta. Medzi menej zjavné postupy figurovania hodnovernosti však patrí aj onen akt „druhého pomenovania“ postáv udelením prezývok, pretože konotuje zainteresovanosť a dôvernú znalosť prostredia. Nástrojom stabilizácie tohto všetkého je však pomenovanie „toho sveta“ ako špecifického kultúrneho typu prostredníctvom signálov dlhého trvania – „uskutočnených, doslovne chápaných frazeologizmov“ – v anekdotických príhodách Kapra a Pukanca. Spolupôsobenie všetkých týchto prvkov a štylizačných postupov rezultuje do obrazu hodnoverného sveta.

Čo však so samotným procesom jeho vyrozprávania? Ja-rozprávač z Retiazky ako by s výnimkou predvedeného vlastného detstva vo Vajíčkach všetkých veľkostí stále zostával bokom. Jeho emocionálna zainteresovanosť na „tom svete“, vysvetlená uvedome-

ním si vlastnej generačnej zaradenosti medzi postavy tohto priestoru, akoby nestačila. Natíska sa otázka, aká je východisková situácia vyrozprávania príbehov, čo je impulzom k rozprávaniu.

Pri čítaní poviedky Retiazka na samom začiatku tejto interpretačnej štúdie sme hovorili o generátoroch spomínania v priestore, v ktorom sa subjekt spomínania pohybuje. Situácia osamelého prechádzania sa po miestach, z ktorých dnes už vyprchal ich niekdajší život, ale množstvo predmetov, vecí a javov ho pripomína, je prvým možným spúšťacím spomínania – rozprávania.

Druhú situáciu je možné predstaviť si ako „prehŕňanie sa“ v spomienkach. Funkciu generátora tu preberajú ich privátne „úložiská“: otcov školský výkres, rodinná korešpondencia, staré fotografie. Spomienka „uvoľnená“ takýmto spôsobom potom produkuje rozprávanie v podobe „hry na akoby“: *„Na posledných fotografiách sú deti. (...) Tatko stojí medzi spoluhráčmi z futbalovej jedenástky; (...) Tatko ešte nemá veľký nos. Ani výšku. Tú má: asi meter a pol. Odhadujem to podľa futbalovej bránky za ním, lebo stojí pri žrdi... (...) Možno vyhrali; možno prehrali. Možno je už po futbale. A možno len pred ním. Možno je začiatok jesene: na stromoch sú holé konáre. Možno: samé možno“* (s. 170 – 180). Ohlasy tohto „možno“, vyvolaného prezeraním fotografií, nachádzame predovšetkým v „spomienke“ na detstvo rodiča, v poviedke Ďalekohľad.

Kým spomínanie na starého otca je tesne zviazané s detským vekom rozprávača, verzia Rafovej školskej mladosti je tematizáciou práve princípu „akoby“ či „možno“. Popri interpretovanej „geodetickej“ alúzii chceme upozorniť na evokáciu čierno-bielosti prozaického zobrazenia, ktorú autor dosahuje zreťazením farebne kontrastných prvkov svojho textového sveta. Rozprávanie sa začína kresbou jesennej situácie a podvečerného šera ako „tmavnutia“ sveta, uplatňuje sa motív lastovičky, viditeľnej, pretože rozhýbanej mucholapky nad stolom, posiatej muchami, motív fazule (teda bielosť, tmavosť či strakatosť) a chrenu, kríženca mrkvy a petržlenu (možno mrkvy albína), kominára, kriedového nápisu na chodníku, čierneho tušu a bieleho výkresu, Matejovej fotografie, drozda, starého plota, vtáka – sadze na oblohe, jesene ako predzvesti zimy. Autor tak koriguje hodnovernosť Rafovho príbehu, upozorňuje na jeho fantazijno-iluzívny základ, ale súčasne produkuje efekt autenticity na svojej vlastnej úrovni. Umožňuje nám čítať texty súboru *Milosrdný čas* ako „prehŕňanie“ sa v spomienkach na najbližších, listovanie v korešpondencii, prezeranie fotografií, premýšľanie o tom, ako tí najbližší „boli a ako žili“.

Do centra pozornosti sa tak dostáva štandardná ľudská situácia „milosrdného zastavenia času“ pri spomínaní, uviaznutia v spomínaní, ktorej hodnovernosť je výsledkom tvorivej potencie autora a jeho textu, výsledkom schopnosti nastoliť súvzťažnosť (hodnovornosť) sveta textu a životného sveta čitateľa. Preto zbierku poviedok Dušana Dušeka *Milosrdný čas* možno čítať ako kompaktný spomienkový príbeh. Je jednou (vierohodnejšou) podobou toho, čo Valér Mikula v reflexii situácie slovenskej prózy deväťdesiatych rokov nazval „pokusom o zopakovanie zážitku v znakovkej podobe, o jeho znakové privoľanie (...) o jeho zmnoženie“ (Mikula, c. d., s. 144).

PRAMENE

DUŠEK, Dušan: *Dvere do kľúčovej dierky*. Bratislava : Mladé letá, 1987.

DUŠEK, Dušan: *Milosrdný čas*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1992.

DUŠEK, Dušan: *Teplomer*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1996.

DUŠEK, Dušan: *Pešo do neba*. Bratislava : Slovart, 2000.

LITERATÚRA

ASSMAN, J.: *Kultura a paměť*. Praha : Prostor, 2001.

KRŠÁKOVÁ, D.: *Dušan Dušek*. Bratislava : Kalligram, 2002.

MERHAUT, L.: *Cesty stylizace*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 1994.

MIKO, F. a kol.: *Frazeológia v škole*. Nitra : Pedagogická fakulta, 1985.

MIKULA, V.: *Od baroka k postmoderne*. Levice : L. C. A., 1997.

PRUŠKOVÁ, Z.: Retiazka spomienok v ďalekohľade minulosti. In: *Slovenské pohľady*, roč. 108, 1992, č. 11, s. 139.

ZOJA, L.: *Soumrak otců. Archetyp otce a dějiny otcovství*. Praha : Prostor, 2005.

Štúdia je individuálnym výstupom pre grantový projekt *Čítame texty slovenskej literatúry (Sondy do slovenskej literatúry II)*. VEGA 2/4116/4. Vedúci riešiteľ prof. PhDr. Peter Zajac, DrSc.

SUMMARY

The aim of the study is to show that it is possible to read the collection of the short stories by Dušan Dušek *Milosrdný čas* (The Merciful Time) as a compact reminiscent story. This reader's approach is inspired especially by the types of a narrator in the stories, which signalised reminiscent strategy.

At the interpretation we come out from the up to now having done readings of Dušek's proses (Kršáková, Zajac, Prušková), from the conception of a cultural memory by Jan Assman and also from theoretical works focused on the problem of authenticity in the literature (Mukařovský, Bachtin, Merhaut, P.de Man, Mikula, Zajac, etc.).

Present interpretation showed that the world of Dušek's proses is a stylized version of everyday, profane world, which in the contact with getting involved; a very sensitive subject produces reminiscences of the past life in topical space. Dušek's world functions as a place of memory sui generis.

Anecdotes represent a peculiar unit in the book. It is possible to identify their phrasological character. Dušek's micro stories have a form of literal realisation of phrasologism, the author negates their metonymic / metaphoric base. We consider phrasologism as a cultural text with a denoting function and a qualifying intention, then the presented stories, as literally realised phrasologisms, are a cultural characteristic of the world of Dušek's proses and an organic part of the whole collection of the short stories.

The result of the study represents only the first reading of the book *Milosrdný čas* (The Merciful Time), which reveals the reminiscent strategy of the author and identifies stylistic methods resulted in a trustworthy looks like a picture of human space of living.