

K počiatkom prozaickej tvorby Margity Figuli („Pieseň otrokov“)

MILAN ŠÚTOVEC, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Keď v roku 1972 vyšiel prvý zväzok edičného projektu Vybrané spisy Margity Figuli s názvom Pokušenie, Mámivý dúšok,¹ našli v ňom svoje miesto i antikvované texty, ktoré dovtedy žili iba nenápadným archívnym životom na zatuchnutých stránkach starých ročníkov Kalendárov Tatra banky či niektorých literárnych časopisov a ktoré si ani autorka, ani predchádzajúci editori a redaktori nikdy predtým netrúfli zaradiť do nejakého knižného zväzku.

V prvom vrchole tzv. normalizačného obdobia, ktoré politicky súviselo s totalitným obnovením vlády Komunistickej strany Československa/Slovenska po kríze jej programu i postavenia v druhej polovici šesťdesiatych rokov a ktoré ideologicky vychádzalo z komunistického tzv. Poučenia z krízového vývinu v strane a spoločnosti... z decembra 1970, vydavateľstvá sa hromadne usilovali vyhnúť politickým rizikám a do svojich edičných programov prednostne zaraďovali najmä tzv. osvedčených, najlepšie už klasicizovaných autorov. Z prevažne takejto (i keď nie výlučne takejto) motivácie vznikol a realizoval sa napr. projekt Zlatého fondu slovenskej literatúry vo vydavateľstve Tatran i projekty rôznych vybraných či zbraných spisov v iných vydavateľstvách. V prípade Margity Figuli mal projekt Vybraných spisov vysokú pravdepodobnosť úspechu u politickej vrchnosti už aj preto, že autorkino dielo bolo v predchádzajúcich desaťročiach autocenzúrnymi zásahmi zbavené prakticky všetkého, čo by aj v zostrených politických a ideologických pomeroch po roku 1968 bolo mohlo ešte kolidovať s estetickými a svetonázorovými kritériami komunisticko-štátnej kultúrnej politiky na Slovensku. Sama povaha projektu navyše dovoľovala prípadné „problematické“ texty jednoducho nezaradiť do tohto vydania.

Margita Figuli s editorkou Ľudmilou Rampákovou poňali však novú edičnú príležitosť „pragmaticky“ a extenzívne a do tzv. výberu zaradili prakticky celú poviedkovú a novelistickú tvorbu autorky od roku 1930 do roku 1942, čím sa sám pojem „výberu“ silne relativizoval. Zvolili pritom veľmi problematický a ojedinelý spôsob publikovania, keď pristúpili na metódu prerábania a dodatočného aj významového „vylepšovania textu“.² V niektorých prípadoch je zrejme, že o publikovaní tentoraz rozhodovalo tiež úsilie zdôrazniť aj pri tejto príležitosti „zdravé sociálne korene“ autorkinej tvorby, jej sociálne čítanie, jej spojenie „s ľudom“ i to, že tieto črty mala jej tvorba vlastne už od samých

¹ FIGULI, Margita: *Pokušenie. Mámivý dúšok*. Vybrané spisy Margity Figuli. Zväzok I. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972. 514 s. Zväzok obsahuje zbierku poviedok *Pokušenie* v tom rozsahu, aký malo jej prvé vydanie z roku 1937, ale viac-menej v tom textovom znení, ktoré sa vykrystalizovalo po jej predchádzajúcom vydaní z roku 1967, a ďalej súbor *Mámivý dúšok*, ktorý obsiahol prakticky všetky poviedky a novely od roku 1930, teda aj tri novely (*Čierny býk*, *Horali*, *Olovený viák*) zo spomínaného vydania *Pokušenia* z roku 1967. Všetky opusy, ktoré ešte neboli knižne vydané, sa textovo aj značne líšia od svojej časopiseckej/kalendárovej podoby v prvom vydaní príslušných textov.

² Išlo pritom o tzv. čitateľské vydanie.

začiatkov. Toto charakteristické mýtizačné gesto zdôrazňovania váhy počiatkov, ktoré sa za rozličnými dobovými mimikry dá pozorovať počas celej tvorby M. Figuli, a to i v spôsobe sujetovej výstavby jej textov, i v metódach jej sebaaranžovania, dostalo tu príznačnú podobu konformného prispôsobovania sa dobovej „sociálnej objednávke“ aj za cenu neštandardných „tvorivých retroaktivít“.

Za takýchto rámcujúcich okolností sa v knižnej väzbe ocitol i celkom prvý publikovaný prozaický/epický text M. Figuli *Pieseň otrokov* (ako v poradí posledný opus I. zväzku *Vybraných spisov Margity Figuli* a ako súčasť „novej“ zbierky *Mámvivý dúšok*, ktorá sa priamo tu konštituovala zo starého materiálu). Autorka ho uverejnila pôvodne pod pseudonymom MORENA v roku 1930 v *Kalendári Tatra* banky, redigovanom v tom čase Štefanom Krčmérym. Knižné vydanie z roku 1972 sa značne líši od kalendárovej pôvodiny, i keď začiatočnícky status a charakter textu sa autorka ani dodatočne zamaskovať nepodarilo.

Keby bola autorka text len viac-menej mechanicky pretlačila, mohlo by sa jeho knižné publikovanie po toľkých rokoch pokladať iba za neškodný prejav povedzme mimoriadne pietneho vzťahu k vlastnej tvorivosti. Vzhľadom na vykonané zmeny ide však aj o niečo iné a horšie. Pôvodné kalendárové znenie (tohto, ale i niektorých ďalších juvenilných textov) je preto aj napriek prístupnejšej knižnej verzii zaujímavé najmä tým, že na rozdiel od knižného znenia práve ono autenticky ukazuje isté prvotné paradigmatické zdroje, latencie, zárodočné schémy postupov či kontúry epických figúr, ktoré M. Figuli naplno rozvinula v dielach klasického obdobia svojej tvorby, najmä v *Troch gaštanových koňoch*. To je aj prakticky jediný vážny dôvod, pre ktorý stojí zato venovať tomuto textu trošku analytickej pozornosti.

Čím teda začala Margita Figuli svoju prozaickú dráhu?

Stručne povedané: sentimentálnou kalendárovou noveletkou s akoby historickým námetom a akoby sociálnym obsahom, v ktorej sa hneď niekoľko tematických a významových rovín pokúsila sklbiť do jedného celku aspoň na úrovni nekomplikovaných narátiivných figúr a dobovo signifikantných štylistických operácií, keď už nie na úrovni sujetovo-kompozičnej výstavby.

Prizrieme sa podrobnejšie základným charakteristikám tohto začiatočníckeho, hoci nijako nie lineárneho, ale naopak (bona fide) prekomplikovaného textu dvadsaťjedenročnej mladej autorky, pretože je možné, že práve tu sa v pregnantných, dobre čitateľných formách nachádzajú niektoré z literárnych i metaliterárnych vlastností, ktoré sa vo vyspelejších textoch M. Figuli dajú odkrývať iba nákladnými analytickými postupmi.

Najprv načrtnem základné temporálne náležitosti a vlastnosti textu.

Z hľadiska globálneho historického času je fabula *Piesne otrokov* vložená do bližšie neurčeného časového rámca, ktorý však obsahovo a hodnotovo celkom vyplňajú pojmové alebo metaforické odkazy na akoby stredoveké, i keď slabo upravené a viac-menej len autorskou obraznosťou generované feudálne pomery, charakterizované inštitútom „otročstva“ či nevoľníctva, neobmedzenou panskou tyraniou a úplnou vrchnostenskou svojvôľou, ktorá nepozná zábrany dokonca ani vo vzťahoch medzi formálne rovnocennými príslušníkmi tej istej panskej feudálnej triedy/vrstvy. V takto konštruovanom svete, ktorý nie

je štruktúrovaný reálne mocensky, ale iba akoby sociálne a akoby morálne či mravne, je možné, aby zostali vrchnostensky nepovšimnuté a nepotrestané únosy mladých dievčat, šibenice „na záhumní“ a na nich nahé telá obesných žien i mužov; je tu možné, že nepotrestané zostáva i vypudenie jedného panského rodu z jeho majetku a celkom bezproblémové prebratie toho majetku iným rodom – a podobne. Nebyť toho, že v texte je niekoľko nesystémových zmienok o „vile“ a o „výstreloch“, ktoré „bolo počuť“, fabulu by sme historicky – no iba pre približnú orientáciu a pre ilustráciu – mohli umiestniť do podobných pomerov a do toho obdobia, o ktorom v českej literatúre rozpráva Vladislav Vančura v *Markéte Lazarovej*.³

Z hľadiska rozprávaného času sa zobrazené/vyrozprávané osobné a spoločenské pomery rozpriestrajujú do niekoľkých generácií; nie je však celkom jasné, do koľkých presne, pretože do tejto problematiky zasahuje otázka pôvodu a vôbec identity protagonistky, mladej Adriany. Celkom bez pochybností nie je jasné ani to, koľkých generácií protivníkov (či antagonistov) sa rozprávanie týka, v každom prípade však časová rovina *Geschichte* je poprekladaná viacerými vrstvami roviny *Vorgeschichte* (téma sa člení aj pomocou hlbších či plytkejších retrospektív). Ale aj pri všetkej nepriehľadnosti a protirečivosti vecných informácií obsiahnutých v sujete sa dá predbežne vymedziť, že centrálny konflikt je časovo asymetrický: na jednej strane zrejme zasahuje dve-tri generácie jedného rodu (protagonistov), na druhej strane zrejme len jednu a tú istú osobu z iného rodu (antagonistov).

Čas fabuly v užšom zmysle slova je vymedzený koncom jari na začiatku a koncom jesene na jej konci. Samo rozprávanie najprv pomerne skromnými verbálnymi prostriedkami evokuje začiatok leta („Už odumierali magické svetlá neskorého jara, už hasli plamny rozvíreného života a prichádzalo leto – horúce leto“, s. 82), aby sa s vývinom sujete cez niekoľko retrospektívnych expozícií postupne posunulo ku koncu jesene toho istého roka ako k dátum uzatvárajúcemu temporálno-tematický priebeh rozprávaného. Toto datovanie „konca“ už používa rozvinutejšie metaforické prostriedky, ktorým nechýba určitá funkčná, i keď dosť priamočiara, súvislosť/paralela s priebehom sujete: „Jeseň sa chýlila ku koncu. Dni boli dlhé a na nebotyčných končiaroch hôr večne spočívala hmľa. Jeseň mala trochu privreté oči, aby nevidela do prízvuku srdca ľudí hriešnych, ľudí bez srdca a lásky. Nebo bolo čierne a na ňom viseli ťažké mramorové mračná“ (s. 95).

Záverčné dve vety textu potom ustávajú globálnu časovú perspektívu rozprávania, keď naznačujú, že vyrozprávaný príbeh treba vidieť v čase dávno minulom a veľmi vzdialenom od toho času, v ktorom prebieha rozprávanie: „Roky sa miňali; hrad rodu Albertovcov zrovnal sa so zemou. Zostali len čierne rumiská a na nich rástli malinké biele kvety“ (s. 95).⁴ Tento záver/epilóg – a či spodný textový okraj – chce súčasne sugerovať, že príbeh je akoby dedukovaný z nejakého zachovaného fragmentu skutočnosti,

³ Vančurov román však vyšiel až v roku 1931 a text M. Figuli nemá k nemu nijaký vzťah.

⁴ Ján Jurčo, autor monografie *Tvorba Margity Figuli* (Bratislava: Tatran, 1991), číta túto vetu o prirodzenej degradácii feudálnej stavby, akoby sa malo jednať o priamy dôsledok sujetových vzťahov: „Autorka v epilógu nenechá ujsť Alberthyho odplate...“ To je celkom neadekvátne a pomýlené resumé i napriek tomu, že v texte poviedky je reč aj o „požiari“ (porov. Jurčo, s. 24). Podľa mojich znalostí je však J. Jurčo zatiaľ jediný, kto sa tomuto textu venoval aj vo väčšom rozsahu, než predstavuje obyčajná zmienka.

z „rumísk“, ktoré dodnes kdesi jestvujú a tvoria faktickú historickú oporu príbehu, rekonštruovaného a rozprávaného akýmsi bližšie neurčeným súčasníkom/súčasníčkou ľudí z prvej tretiny 20. storočia. Zároveň sa tou istou operáciou implicitne hovorí, že text je kódovaný v historickom žánri, respektíve v žánri historickej legendy.⁵ [Vo vnútri textovej plochy, samozrejme, dá sa nájsť viacero neorganických vsuviek a výplní, ktorých funkciou je nielen potvrdzovať historický odstup od látky, ale fragmentárne podávať aj akési akoby historiografické a etnogeografické vysvetlivky k nej. Geneticky pritom zrejme ide o tradované a ústne prenášané „spomienky a múdrosti predkov“. Tak na jednom mieste, kde sa exponuje téma tzv. horalov, rozprávač/rozprávačka vysvetľuje: „*Z dnešných pome-rov* (podč. M. Š.) *ťažko je nám zabiehať do tých chudobných chalúp v severných horách (...) Severné kraje Slovenska neboli ešte v dávnych dobách tak zaľudnatené, ako sú teraz. To bol obraz desu a biedy. Dedinami sa ešte potulovali vlci, ktorým boli obyvatelia daní na milosť a nemilosť. Pole obrábalo sa len v blízkosti domov (...) Obyvatelia horských dedín boli nútení žiť sa len ovsenou múkou (...) Myslím, že mnohým život horalov je dobre známy*“, s. 92.⁶]

Z hľadiska temporálneho vývinu⁷ sujetu je expozícia naratívne umiestená do „prítomnosti“ autorského rozprávania, kde sa z redukovaného tematického materiálu (základné údaje o pláne prostredia a v skratke tri centrálné figúry) predstavia/konštruujú parametre a náležitosti približného „času rozprávania“, potom nasleduje retrospektívna časť, *Vorgeschichte*, v ktorej sa podrobnejšie prezentujú akoby biografické a genetické východiská, psychologické motivácie, sociálne okolnosti a iné náležitosti zápletky, nasleduje vlastná zápletká a jej riešenie v rovine aktuálnej *Geschichte*. Krátky dôvetok, ktorý tematicky už smeruje len do plánu prostredia, z temporálnych hľadísk prináleží znova do kompetencie autorského prítomníka.

Časť temporálnych rámcov a priebehov sa generuje neosobným autorským rozprávaním v 3. osobe singuláru, ktorý sa niekedy spontánne mení na plurál (majestatis), časť sa zapíňa a realizuje rečou jednej z postáv. Narácia (vrátane opisných pasáží) sa pokúša o citovú odozvu u čitateľa/recipienta jednak množstvom sentimentálnych a triviálnych dekoratívno-ornamentálnych prirovnaní, obrazov, metafor, jednotlivých signifikantne významovo zaťažených lexém (najmä vo funkcii adjektív) alebo celých slovných spojení a jednak rytmickým frázovaním vety, medzivetným paralelizmom a stupňovaním, zvolaniami či antikvárnyymi inverziami:

„(Leto, pozn. M. Š.) *Zobudilo svojím bozkom driemajúce duše a úderom prenikavým zabúšilo mocne na ich prázdne, vyschlé srdcia. Nič v nich už nebolo, čo by vnútilo*

⁵ I v základe cirkevných legiend je vždy nejaký zachovaný fragment, ktorý pri výtvarnom spracovaní preberá na seba funkciu konštitutívneho a dištinkatívneho atribútu. O tomto texte M. Figuli ako o texte s legendicko-historickou témou sa letmo zmieňuje aj Oskár Čepan vo svojej časti kolektívneho diela *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : VEDA, 1984, s. 725.

⁶ Z identického alebo podobného tematického materiálu neskôr autorka vybuodovala spomienkovú knihu pre staršiu mládež *Mladosť*. Bratislava : SNDK, 1956.

⁷ Literárnoteoreticky a terminologicky sa tu odvolávam na svoju staršiu štúdiu Časová situovanosť „rozprávania“ a „rozprávania“... z roku 1985, ktorá bola knižne publikovaná In: ŠUTOVEC, Milan: *O epickom diele*. Bratislava – Levice : L. C. A, 1999, s. 15 – 35.

v hruď mohutné vlny vzdychov, presýtené túžbami večitých dial'ok, túžbami nekonečna hviezdnatého modra (...) až ta, kde svätý nebosklon zem ľúba svojim bozkom zrumenelým, až tam, kde blúdia duši tieňočrty, až k zarudlému obzoru od jadra žhavej zeme..." (s. 82); „Slzy zaliali mu oči. Sľa rumeň smrti šľahol plameň na ohnisko a porozpletal na malú chvíľu husté siete tmy“ (s. 88).

Reč postáv je z hľadiska funkčných požiadaviek na štýl navzájom odlišená/diferencovaná len čiastočne, ale jej lexikálne a stylistické prostriedky sa nijako zásadne neodlišujú od prostriedkov autorskej narácie, ako sú v skratke uvedené vyššie. Všetky prvky majú pritom svoj hlavný komunikačný účel sústredený do pocitovej a citovej oblasti výbavy recipienta a vôbec nepočítajú s jeho intelektuálnou, racionálnou a kritickou spoluúčasťou a kontrolou – skôr naopak: takáto kontrolujúca spoluúčasť by všetky roviny textu len deštruovala. V texte sú štyri „hovoriace“ postavy, ktoré prehovorami rozvíjajú sujet a umožňujú dejové posuny; ich rečové prejavy nemajú nijaké intencionálne charakterizačné ambície, mimovoľne však práve uvedená komunikačná zacielenosť, realizovaná triviálno-sentimentálnymi jazykovými a stylistickými klišé, postavy v istom zmysle charakterizuje a ako *také-a-také* aj formuje. Spoločnou črtou prehovorov všetkých postáv je sujetovo nefunkčný deklamatívny pátos. Z funkčného hľadiska sa však prehovory „starého Adama“ (A1) čiastočne odlišujú od všetkých ostatných, najmä Adrieniných (A2), pretože majú jednu funkciu, ktorú nemajú prehovory zvyšných troch postáv a fakticky ju neobsahuje ani autorská narácia: generujú epické dianie v rovine *Vorgeschichte* a v tom istom procese dekodujú tajomstvo či aspoň tú jeho časť, ktorú sa autorka rozhodla pomenovať. Táto funkcia značne posilňuje informačnú hodnotu rečových aktov postavy starého pastiera; jeho rečový prejav je preto aj vecnejší a menej ornamentálny ako prejavy iných postáv, i keď v jeho predsmrtnom prejave nechýba ani dostatok expresívneho rečníckeho pátosu.

A1: „Ľšiel som strmým chodníčkom k studienke, a tu, ó, Bože, čo som videl! Pri studni sedela žena a umývala si rozkrvavené ľavé rameno. (...) Mala čierne vlasy a žhavé oči. (...) Zdá sa mi, že už od tej chvíle mal som ju rád, ach, tak na smrť rád!“ (s. 86); „Prvý večer nášho poznania bol krásny i smutný. Plakali sme oba šťastím bezmerným... dnes už len vzdychy víria hruďou, dnes už len slzy v očiach a rany, hlboké rany zostali mi v srdci...“ (s. 88); „Zaľal som päste a chcel som sa rúhať Bohu, chcel som naplniť výkrikom svojím šialeným Jeho svätú ríšu“ (s. 89); „Ach, Adriena, dieťa drahé, sú sladké brázdy žitia a ťažké hrudy zeme“ (s. 88).

A2: „Musím, hoci i cez hranicu ohňa a cez kosiská desivej smrti; z lásky k svojej drahej matke; ona nechala kvety žiaľu v mojej hrudi a na ústach slová desivej pomsty“ (s. 91); „Kto privinie ma k teplej hrudi, kto dá mi kúsok chleba, aby nezahynula hladom, aby, ach, mamička, aká som opustená!“ (s. 90).

Súhrn všetkých použitých jazykových prostriedkov, i keď hojne čerpá z výrazového inventára lyricko-expresívnych prejavov nižšieho rangu a zo stylistických figúr poklesnutých prozaických žánrov, paradoxne sa usiluje jednak o určitú exotizáciu najmä v pláne

postáv a prostredia, a jednak o patetické vyznenie sujetovo kvázi kľúčových segmentov textu a o jeho celkovú „nevšednosť“, „vysoké ladenie“, „literárnosť“. To všetko, samozrejme, v dobovom estetickom ponímaní „vysokého umenia“ z konca dvadsiatych rokov a v tej línii predstav o „literárnosti“ jazyka, ako ju aj v intenciách Vajanského pestoval v tom čase napr. Tido J. Gašpar. Predbežne si tieto postupy, ktoré u „Moreny“ exploatujú povrchové stránky romantických výrazových prostriedkov, označím ako „novoromantické“. Tieto súvislosti je potrebné reflektovať aj v tematickom pláne postáv a na rovine sujetu, pretože aj tu jestvujú – tak ako v iných plánoch a rovinách – viaceré významové inkoherencie. Napríklad je zrejmé, že východiskové pomenovanie predstaviteľov/zástupcov dvoch zainteresovaných a súperiaciich panských rodov cudzokrajne znejúcimi menami *Alberty* a *Ruprecht* malo signalizovať ich „nenaškosť“, avšak vývinom sujetu sa tento kvalifikátor stal celkom nadbytočným.

Košatý sujet novelety v pláne jeho „epickej prítomnosti“, v *Geschichte*, nesie trojica postáv, ktoré sú umiestnené do popredia rozprávania, a jedna postava, čo z úzadia akoby generuje pohyb a činy troch postáv v popredí; špecifické postavenie má „kolektívna“ postava – ľud/dav. V retrospektívnej rovine *Vorgeschichte* sa vyskytuje a objektívne aktívnu epickú rolu má ešte ďalšia ženská figúra, ktorá generačne patrí do kategórie predchodcov.

Postavami „prvého plánu *Geschichte*“ sú už spomínaní „starý Adam“ a mladá Adriena, ďalej „zlý“ gróf *Alberty* a napokon Kazo, muž skôr mladšieho než stredného veku.

Centrálna figúra, ku ktorej sa v podstatnej miere vzťahuje rozprávania a epické diaľanie, je Adriena. V úvode textu (v piatom odseku) sa *opisom* a jeho bezprostredne nasledujúcou (akoby) psychologickou interpretáciou predstavuje ako žena-vamp: „*Pohlád jej bol vášnivý, snivý, plný ohňa. Z neho žiarila láska – nie tichá, skromná, ale beznádejne divá. Áno, šílená bola láska Adrieny, sťa orkán, ženúci sa púšťou rudého piesku, púšťou večitého viru blaženosti. Život jej bol fata morgana s dúhovými farbami, v ktorej videla svoje dve veľké havranie oči, ktoré sťa temné jazerá...*“ (s. 82 – 83). V nasledujúcom odseku sa však upresňuje, že „*bola nevlastnou dcérou pastiera oviec. Sedávala od detstva pred drevenou chalupou v horách, v tmavých hustých horách*“ a „*neznala svojho pôvodu*“ (s. 83). Jej životná skúsenosť v čase expozície rozprávania je nepatrná a nijako nezodpovedá jej prvotnému obrazu ako vampa: občas videla vtáčika, občas zajaca, občas začula húkať sovu – človeka zazrela iba raz za niekoľko mesiacov. Z epických faktov nie je teda jasný nielen pôvod jej citu, ktorý má také výnimočné parametre, ale nie je jasné ani to, na koho bola zameraná jej „šílená láska“: pred týmito charakteristikami bola totiž textová zmienka iba o jednej ďalšej postave – o „starom Adamovi“. Jej „šílená láska“ je teda konštrukt, ktorý vznikol z autorského predpokladu akejsi prírodnej, apriórnej konštitúcie citu lásky ako takého. (To je intuitívna premisa veľkej časti intelektuálnych záverov slovenského naturizmu – i keď tento názor sa opiera aj o iné pozorovania než len o jeden začiatočnícky text jednej autorky.)

Adrieninej mizivej životnej skúsenosti a nedostatku aj elementárneho vzdelania a cieľavedomej výchovy celkovo priliehavo zodpovedá jej správanie v epických situáciách, do ktorých je naráciou voluntárne vrhnutá: správa sa neskúsene, naivne a až preukázateľne hlúpo, čo má priamy vplyv na tragické vyústenie vývinu sujetu – o tom však podrobnejšie pri pohľade na konštrukciu tematického plánu deja. Tu možno predbežne

aspoň – a *pars pro toto* – spomenúť dve-tri charakteristické okolnosti, ktoré osvetľujú jej konštrukciu ako literárnej postavy a implicitne poskytujú aj vysvetlenie pre jej chaotický sujetový pohyb: 1. Táto nie veľmi zvedavá a dosť nechápavá postava si nikdy sama nepoloží ani len otázku svojho pôvodu, takže musí byť pred ňu postavená niekým iným; prežíva svoj život idylicky a bez akejkoľvek reflexie: „*Život jej bol fata morganou s dúhovými farbami, v ktorej videla svoje dve veľké havranie oči, ktoré s ňou temné jazerá, obklopené zeleňou hôr, odrážali sa od jej bielunkovej tváre*“ (s. 83). 2. Keď jej nevládný starý pastier oznámi, že umiera („*Počuj... viem, že už tu dlho nebudem – sotva sa dočkám rána. Pôjdem ďaleko, ďaleko za tvojou mamičkou*“, s. 84), ona nevie adekvátne prečítať a dešifrovať túto informáciu, podloženú aj jeho zrejším chatrným fyzickým stavom („... *ležal už na posteli a slabو pohyboval perami*“, s. 83), ale pochopí ju v jej doslovnom znení a chce sa zariadiť podľa tohto svojho pochopu vecí: „*Budem sa starať o tvoje ovečky a čakať každého večera, až sa vrátiš domov i s našou drahou mamičkou, však, otecko, však?*“ (s. 84). 3. Keď je pastier už po smrti, Adriana novú situáciu vôbec nepochopí: „*Otecko, aké máš studené ruky... Boli ťa azda niečo? (...) Neodpovedal, veď jeho ústa boli už nemé, mŕtve, studené (...) Dívala sa na neho; myslela, že spí, áno len spí. Vzala na seba teplý, vlnený ručník. Vyšla pred chalupu*“ (s. 90 – 91). Kognitívna nedostatočnosť tu priamo generuje epický dej.

Pre určitú mentálnu jednoduchosť a zároveň živelnú vrtkavosť postavy sa na niekoľkých miestach textu ponúka vysvetlenie priamo prostredníctvom jej charakteristiky ako *lesnej žienky* či *jednoducho prírodného tvora*: „*Díval sa dlho, dlho na to nevinné dieťa severných hôr*“ (s. 93); „*Miloval ju, miloval veľmi, ale to dieťa prírody nechápalo ho*“ (s. 94).

Oblečenie, či správnejšie povedané kostýmovanie hrdinky, sa (s výnimkou onoho *vlneného ručníka*) expressis verbis uvádza iba raz, a to hneď v expozícii (ešte pred citovaným rozhovorom), kde sa naznačuje, že „teraz“ je Adriana zrejme oblečená inakšie než obvykle: „*Bola sviatočne oblečená. Jej rúcho nebolo prosté, ošumelé, ale pretkávané drahými niťami. Tvár mala pokrytú závojom s ňou pavučina*“ (s. 83). Takýto kostým je vizuálno-znaková obdoba toho, čo som vyššie označil ako jazykovú funkciu „patetické vyznenie sujetovo kvázi kľúčových segmentov textu“ a tu má podobnú funkciu ako použité jazykové prostriedky, ktorými sa má dosiahnuť dojem „sviatočnosti“ a nevšednosti, „vysokého ladenia“ a „literárnosti“ (ako opaku „všednosti“, „profánosti“ a „ústnosti“). Tento kostým zrejme nijako nesúvisí s evidentným sociálnym statusom postavy ani s jej verbálnymi charakteristikami ako „dieťaťa prírody“; neoznačuje nič fenomenálne zjemné, viditeľné mimo neho samého či kontextovo vysvetliteľné.

Skutočná a jediná funkcia kostýmu je tu znaková: má signalizovať závažnosť aktuálnej sujetovej situácie – to sa v texte nedá dedukovať z nijakých sujetovo relevantných faktov ani z iných okolností. Romantizujúci luxusný detail kostýmu („*rúcha*“!) – „*Tvár mala pokrytú závojom*“ – chce byť navyše i signálom pre čitateľa, že s postavou je spojené nejaké tajomstvo. Navyše, toto tajomstvo sa do istej miery a od určitej chvíle vývinu sujetových vzťahov a deja daným signálom (*závoj* = *tajomstvo*, ale i *závoj* = *luxus*) aj čiastočne dešifruje. Očakávanie, spojené so signalizovaním tajomstva, sa dá v komunikačnej rovine zhrnúť do jednoduchých otázok: ako to, že pastierova dcéra je – a ešte

k tomu v lese pri kolibe/chalupe na mýtine – oblečená do drahého úboru? Čo je za tým? Aký to má účel? Odkiaľ má drahý úbor? Toto je očakávanie v kóde novely s tajomstvom. Naplnenie očakávaní sa rovná „odhnutiu závoja“ z tváre postavy. Aj jednoduchému a len citovo angažovanému čitateľovi je však po takomto signále zrejmé, že tajomstvo súvisí s predchádzajúcou informáciou o tom, že dievčina „*neznala svojho pôvodu*“.

O komunikačnú funkciu „nosiť tajomstva“ sa však táto postava delí s ďalšou.

Epickú funkciu Adrieny definuje starý pastier Adam na smrteľnom lôžku ako „úlohu, ktorú má splniť“: „*Opustiš tieto miesta a budeš hľadať vhodnú príležitosť na pomstu*“ (s. 84). Adrienu prevezme úlohu poslušne a bez váhania; napriek svojej značnej jednoduchosti a pasívnosti na ceste za jej splnením pritom nijako nezablúdi a bez problémov ihneď nájde i vhodný „nástroj pomsty“.

„Starý Adam“ je onen „pastier oviec“, ktorý je zároveň nevlastným otcom Adrieny. Exponovaný je ako starec nad hrobom a svoju aktuálnu epickú rolu odohrá doslova poležiačky – posledné hodiny života strávi na smrteľnom lôžku vo svojej pastierskej kolibe tým, že rozprávaním torzovitého príbehu spred osemnástich a viac rokov odhaľuje Adriene (i čitateľom) tajomstvo svojho a zároveň jej života. Preberá na seba časť funkcie rozprávača, pretože práve jeho rozprávaním sa generuje tematická línia osoby/postavy, ktorú apostrofuje ako svoju ženu/partnerku a zároveň matku Adrieny. V tejto naratívnej funkcii je súčasne epickou postavou, ktorá rozpráva časť príbehu (jeho *Vorgeschichte*) zo svojho hľadiska. Z komunikačného aspektu je postavou, ktorá spolu s postavou Adrieny plní funkciu „nosiť tajomstva“. Proces rozprávania je tak zároveň procesom odhaľovania jeho vlastného i Adrieninho mystéria.

Jedna časť jeho tajomstva spočíva v tom, že on sám má urodzený pôvod – to však nie je tajomstvo *pre neho*, iba pre Adrienu a (z komunikačného aspektu vzaté) pre recipienta textu. Druhá časť jeho tajomstva sa týka otázky, kto boli rodičia Adrieny, ale prakticky je (z jednej polovice) tajomstvom aj pre Adama – tu do veci intervenovala nielen autorkina mravná cenzúra, ale aj objektívny vnútorný i zjavný protiklad medzi tým, ako je postava fyzicky a mravne koncipovaná, a tým, do akých okolností je vložená a ako v nich má či musí, alebo vôbec môže či nemôže konať už podľa fyzikálnych zákonitostí.

Tento fatálny protiklad sa týka všetkých postáv v *Geschichte* i *Vorgeschichte* s výnimkou Albertyho, avšak mravne relativizuje či dokonca významovo deštruuje najmä dve ženské postavy novelety. Ich konanie je iracionálne, protirečivé a najmä *pudové* do tej miery, že pudovosť postáv sa stáva nielen generátorom narácie a sujetu, ale stáva sa po všetkých stránkach aj ich limitujúcim faktorom.

Treťou postavou na popredí *Geschichte* od určitého momentu jej sujetového vývinu je syn „správcu“ panského majetku (alebo samotný správca – text je aj v tej veci inkoherentný) menom Kazo, ktorý má formálne epicky funkciu Adrieninho pomocníka a zároveň sprostredkovateľa medzi dvomi až tromi epickými a hodnotovými „svetmi“ – svetom koliby, svetom „hôr“ a svetom hradu/zámku; je to ale (prinajmenšom) aj Adrienin čiteľ. Nominálna funkcia syna „správcu“ či „správcu“ mu je však iba pririeknutá jednorazovým naratívnym aktom; nevykonáva ju sujetovo relevantnými epickými úkonmi a jeho (prefigurovaná) funkcia je čisto emblematická. Ide o postavu citovo a intelektuálne rozdвоенú medzi podstatným atribútom svojej nominálnej funkcie (služobnou lojalitou) a „sociál-

nym čítaním“; katalyzátorom vnútorného konfliktu tejto figúry je Adriena, ktorá si z Kaza bez okolkov a bez odporu urobí svoj „nástroj pomsty“. Sujetovo podstatná funkcia tejto postavy spočíva v tom, že Kaza tvorí tematický svorník medzi postavou Adrieny a kolektívnou postavou „otrokov“ – iba cez jeho sprostredkovanie sa spleť ich tematické línie tak, že zo spletenca sa vygenerujú dejové zápletky a aj ich „akoby-riešenie“.

V pozadí, v druhom pláne oboch časových rovín sujetu a rozprávania, sa pohybuje lokálny veľmož – krvilačný gróf Alberty. V texte sa postava Albertyho exponuje ako vôbec prvá v poradí – na úvod však nie epickými sujetovými aktami/skutkami, ale autor-ským rozprávaním, ktoré ju má prefigurovať ako rozprávkové „stelesnené zlo“: „(...) v ňom kolovala horúca belasá krv a telo jeho bolo zvieracou nehou priodeté. Z očí mu sršali blesky chtivosti beštiálnej, srdce chrľilo prúdy krvi“ (s. 82). V sujete sa táto postava ako záporná generuje celým komplexom epických zobrazovacích prostriedkov: naráciou, opisom/ličením, monológom i dialógom a vo svojej epickej substancialite sa utvára a charakterizuje skutkami, ktoré majú nielen negatívnu sociálnu motiváciu (zisk cudzieho majetku, „vykorisťovanie ľudu“), ale aj negatívnu motiváciu psychologickú (slasť spojená so sadistickým ukájaním sa pri každodennom nezmyselnom mučení a vraždení poddanych). Všetky dostupné literárne prostriedky slúžia v plnej miere na to, aby Albertyho kreovali ako feudálneho zlosyna, ktorý ničí okolo seba všetko živé. Na pomyselnéj rovnici *život – smrť* predstavuje/reprezentuje „Alberty“ jej pravú, negatívnu stranu.⁸

Uvedená „kolektívna postava“, teda „horalí“, „ľud“ či dav „otrokov“, je významovo dôležitá zložka obsahových vrstiev plánu vonkajšej reality/prostredia, i keď je formálne generovaná iba svojimi akustickými/hudobnými prejavmi. Ináč povedané: ľud počas podstatnej časti vývinu sujetu „nevidieť“ a iba z narácie a z rečí Adama a „Kaza“ sa dá dozvedieť, že jestvuje a je utláčaný, že horali musia každodenne chodiť „tam na tie kopce do práce“ (s. 91); „Robia zadarmo Albertymu, za to nemajú ani len dostatok chleba a vody. Zato však vedia, čo je korbáč sluhov pána tohoto hradu. Vedia, čo sú to šibenice za humnami“ (s. 92). Z dialky počuť „tklivú“ melódiu „plačúcej“, „tesknivej“ a „lahodnej piesne pomsty“ utláčaného poddanského ľudu: „Spievajú si ju už pred východom slnca, keď idú do práce – líčia sa so životom a očakávajú studenú náruč smrti“ (s. 83). V jednej sekvencii sa cítujú i slová piesne, ktoré však nepotvrdzujú, že sa v nej spieva o pomste. Je to skôr modlitebná pieseň: „Zmiluj sa, Bože, nad nami, vyslyš úpenlivé prosby naše“ (s. 91).

Táto kolektívna postava, vo svojom sociálnom osude akoby zakliata, vytvára celú tematickú líniu, ktorá má v interakcii s tematickými líniami Adrieny, Kaza a Albertyho vplyv na rozličné dejové/sujetové komplikácie v texte novelety a v autorskej koncepcii

⁸ Prvý z dodatočných zásahov, ktoré vykonala autorka vo veľkom rozsahu vo vydani z roku 1972, postihol charakteristickým spôsobom už prvú vetu textu, prerámcoval sujetový priebeh a nanovo explikoval vzťah postavy Albertyho k sociálnemu prostrediu a toposu. Kým v kalendárovom vydaní, ktorým sa tu zaoberám, sa text exponoval stanovením časových súradníc („Už odumierali magické svetlá neskorého jara...“), v knižnom vydaní z roku 1972 sa začína konštrukciou rovnice „naše = krásne/dobré – cudzie/nenašské = kruté/zlé“. V tomto znení sa zlo hodnotovo vylučuje za hranice „nášho“, i keď topologicky patrí do vnútra hraníc: „Žil krutý človek v našom prekrásnom kraji a volal sa tak nenašsky, volal sa Johan Alberty.“

mala zrejme dodávať akoby objektívny sociálny rozmer romantickému príbehu odhaľovania tajomstva a snovania akejsi súkromnej rodovej krvnej pomsty.

Ako som v skratke ilustroval, postavy sa pohybujú a dej sa rozvíja v topose lesa a v topose panského sídla. Táto rozprávko-mýtická scénografia a zároveň štandardná opozícia *sídlo – les* alebo aj *urbánne – naturálne* má v každom *umelom* slovesnom útvara samozrejme aj svoj latentne sociálny rozmer – ale v texte M. Figuli sa práve tento (v zásade doplnkový, akcesorný) význam vyníma zo svojej latentnosti a všemožne sa zvyrazňuje. Jednou z techník je faktické zdvojenie epicky rozhodujúcich entít vo vnútri oboch toposov.

Topologicky vzaté, panské sídlo (*hrad*, ktorý sa niekedy pomenúva aj ako *zámok*) je situované niekde v dedine alebo pri dedine, v každom prípade však v „doline“ (dole!) a mimo lesa. Je s ním majetkovo zviazaná sociálne i mravne negatívna postava grófa Albertyho, teda „stelesnené zlo“ a, dôsledne vzaté, „smrť“. V časovo-tematickej rovine *Vorgeschichte* sa však v bezprostrednom a signifikantnom susedstve Albertyho panského sídla nachádzalo aj iné panské sídlo – akási „Rupertova vila“, kde žil iný, konkurenčný panský rod Rupertovcov, zničený práve Albertym. Potomkom tohto rupertovského rodu je starý pastier Adam (!), a tak to, čo nielenže generuje sujet, ale čo určuje i sociálnu a morálnu stratifikáciu postáv na popredí rozprávania, je starý konflikt vo vnútri tohto toposu a v hĺbke *Vorgeschichte*. Chudobní i bohatí, ktorí pochádzajú z daného toposu, sú však rovnako „urození“, a sociálna stratifikácia je tu navyše podriadená stratifikácii „morálnej“. Kvázi genetické hľadisko „urodzeného“ pôvodu tvorí potom akýsi príkrov, ktorý zjednocuje obe kritériá a vytvára porovnávaciu základňu pre morálne hodnotenia či už v akte samej narácie, alebo v komunikačnej rovine na osi *dielo – príjemca*.

„Les“ je rozčlenený na dva „*subtoposy*“: kdesi ďaleko, na akomsi topografickom „krajnom severe“ – z hľadiska rozprávania na epickom pozadí, z hľadiska fyzikálneho, axiologického a semiotického „hore“ – je územím a zároveň sociálnym prostredím, kde biedne živia horali, „otroci pána Albertyho“. Sociálne prostredie, spojené s touto kolektívnou postavou novelety, s „otrokmi“, s davom, s „horalmi“ či jednoducho s „ľuďmi“, je teda paradoxne – a zrejme aj pre neskoršiu M. Figuli typicky – prostredím celkom prírodným. A nielen to: ak je „dobro“ hore, potom to, čo je „dole“, musí byť v tejto a takto petrifikovanej binárnej sústave „zlom“. Ak teda Alberty predstavuje hodnotové „zlo“ a pól „smrti“, potom horali/ľud/otroci/dav zastupujú „dobro“ a „život“.

Bližšie k „hradu“ a dedine i bližšie k jadru narácie, umiestená síce v „severnom lese“, ale nie v tom jeho vnútornom okruhu, kde sa nachádzajú „otroci“, skôr na jeho periférii, je „chalupa starého pastiera“ a jeho nevlastnej dcéry. Keďže už bolo povedané, aký je pôvod „starého Adama“, na tomto mieste je vhodné povedať i to, prečo sa označuje iba za „nevlastného otca“ protagonistky: jej otcom totiž asi je, podľa cudných náznakov, ktoré autorka nerozvinula do tvrdenia typu *expressis verbis*, gróf Alberty. Vonkajší či okrajový segment „lesa“ teda obývajú nie autochtónni obyvatelia, ale postavy pôvodne iba vypudené a premiestnené z panského prostredia, postavy ukrivdené a sociálne degradované, napriek tomu však *stále* „urodzené“, a preto zrejme slobodné, nezaradené do kategórie „otrokov“. Kostým protagonistky, jej „rúcho pretkávané drahými niťami“, je signálom práve tejto „urodzenosti“, tohto takzvaného vyššieho pôvodu.

(Tento signál je umiestnený v blízkosti hornej textovej hranice zrejme aj preto, aby bolo zrejmé, že „urodzenosť“ nie je tým, čo sa získava vývinom sujetu, takpovediac v priebehu deja ako nejaká odmena, ale že je niečím, čo tu bolo od počiatku a čo trvá/pretrváva napriek všetkému – je tým, s čím sa do príbehu už vstupuje ako s predpokladom práve *takého-a-takého* príbehu. Tým sa nechce povedať, že tento kompozičný manéver, ktorého výsledkom je prefigurácia aj tejto postavy, urobila autorka cieľavedome. Presadil sa – tak ako všeličo iné v tomto texte i v iných textoch M. Figuli – skôr intuitívne, avšak zaiste vyplynul z vnútornej logiky onoho typu autorského čítania sveta, ktorý sa tu pokúšam rekonštruovať.)

Vzhľadom na to, že „vonkajší les“ Adama a Adrieny je súčasťou prírodného sveta a špecificky onoho „severného lesa“, ktorý je štruktúrnym i hodnotovým protikladom „hradu“, v oslabenej miere, danej semiotickým rozdielom medzi centrom a perifériou, platia preň semiotické a hodnotové dôsledky vyslovené vyššie s platnosťou pre zvyšok toposu; a to značí, že aj chalupa/koliba starého pastiera i s jej obyvateľmi sa v zásade nachádza v sémantickom poli „dobra“ a „života“.

Ako vidno, voluntárna prefigurácia postáv a ich funkcií si neúprosne uspôsobuje historickú a kultúrnu realitu: aby vnútorná hodnotová schéma sujetových vzťahov zodpovedala ich vonkajšej/viditeľnej schéme semiotickej, „hrad“ tohto príbehu musí byť umiestnený „dole“, i keď reálne „hrady“ sú vždy a zásadne umiestnené „hore“. Jednak z praktických mocenských dôvodov na vyvýšenom mieste terénu, jednak zo symbolických mocenských dôvodov *nad poddanými*.⁹ To platí vždy, keď je možný výber medzi „dole“ a „hore“.

Pretože v sujete intervenuje aj tematická línia Alberyho zamestnanca a zároveň Adrieninho pomocníka a spojenca Kaza, treba spomenúť, že s touto postavou je spojený charakteristický mikrotopos: jeho dom stojí „neďaleko“ hradnej brány. Nepatrí ani do hory, ani nie je súčasťou panského sídla a nie je ani v dedine, ale všetky relevantné toposy spája. Kazo už svojím topologickým umiestnením patrí tak trochu k „panstvu“ a tak trochu k „ľudu“. To má svoje sujetovo-funkčné dôsledky.

Ako bolo naznačené, všetky textotvorné ingrediencie, počnúc jazykom a štylistickými figúrami, pokračujúc postavami a končiac štruktúrou toposu, generujú komplikovaný, no zároveň značne naivný príbeh tajomstva a rodovej pomsty na pozadí akoby historicky preddefinovanej sociálnej problematiky slovenského stredovekého „severu“. V skratke sa možno pokúsiť o rekonštrukciu niektorých jeho určujúcich momentov, ktoré niekedy majú, inokedy však nemajú funkciu „spúšťačov epických akcií“. Pritom treba dopredu povedať, že ak má tento prvý epický text Margity Figuli vôbec nejaké literárne hodnoty a ak sa z neho dá dedukovať niečo vývinovo produktívne a charakteristické pre jej autorský rukopis i v nasledujúcej tvorbe, potom iba nepatrná časť z toho sa dá dedukovať zo sujetovo-kompozičných vlastností *Piesne otrokov*. Väčšina použiteľných a trvalejších charakteristík je obsiahnutá inde: v tematických plánoch postáv a prostredia, ako i v technike a stratégiách narácie.

⁹ V knižnom vydaní autorka – po štyridsiatich dvoch rokoch – umiestnila hrad už aspoň na „skalnaté bralo“ – ako v pozn. 1, s. 489.

Z pohľadu na tematické plány je zrejmé, že v sujete tejto noveletky hrajú určitú rolu niektoré majetkové či mravné a kvázimorálne, ale viac-menej len zvykovo zakotvené „inštitúty“ (*majetok, dedičstvo, česť, urodzenosť, pomsta* a pod.), vôbec tu však nejedná o ani nijakú úlohu a funkciu nemajú spoločenské „inštitúcie“. Tie sú takpovediac „vzát-vorkované“. Postavy vstupujú do vzťahov bez ich sprostredkovania, odporu alebo pomoci, a preto aj prekážky, ktoré musia prekonávať, nemajú oporu vo feudálnych mocenských štruktúrach či v tradíciách s nimi spojených – dokonca ani v tradíciách kresťanských a cirkevných. A tak neprekvapuje, že tu nejedná o inštitút manželstva, keďže ten je predsa založený formálnym *inštitucionálnym* aktom sobáša; vzťah starého Adama a staršej z oboch Adrién nie je preto vôbec určený a pomenovaný. Má to byť vzťah tzv. čistej lásky, ale ani takýto implicitný predpoklad nie je zaistený epickými faktami – naopak: epické fakty mu nezriedka prekážajú. Ak sa pri realizácii zámerov postáv vyskytujú prekážky, tak iba psychologické (najmä strach) a také, čo vyplývajú z ich vopred (autorsky) pridelených sociálnych rolí. Mimochodom, kognitívna nedostatočnosť tiež nepredstavuje nijakú prekážku ani v komplikovaných zámeroch.

Jediné, čo by mohlo pripomínať akúsi (aj to celkom neštruktúrovanú) inštitúciu, totiž „feudálnu vrchnosť“, je gróf a majiteľ panstva Alberty. Je to však „inštitúcia“ celkom personifikovaná a osihotená, abstrahovaná od akejkoľvek mysliteľnej mocenskej štruktúry a mocenských pravidiel európskeho stredoveku i novoveku, a preto je aj vo svojom zle úplne autonómna a slobodná. To jej zabezpečuje veľký manévrovací priestor, čo je zase podstatným generátorom sujetového vývinu.

Takto konštruovaný svet (spoločenský priestor) možno s istou licenciou označiť za necivilizovaný či barbarský. Na jeho pôdoryse sa rozvíja dej, ktorý má približne takýto priebeh:

– (*Geschichte*): Starý pastier Adam leží na posteli a volá a čaká Adrienu. V dialke počuť spev „otrokov“ a z rozprávania je zrejmé, že patria zemepánovi Albertymu. – Čitateľ sa dozvedá, že Adriena nepozná svoju identitu. – Adriena prichádza k Adamovi slávnostne oblečená. – Adam jej oznamuje, že on sa „sotva dočká rána“ a že „pôjde za jej mamičkou“. – Adriena je prekvapená, že má „mamičku“. – Vzápätí sa dozvedá, že Adam nie je jej otec: „*V jej mysli skrížili sa dve vety: „Nepoznala som matku, a nemám ani otca“ (s. 84).* – Adam jej vysvetlí, že jej chce povedať všetko, čo jej ešte doteraz nepovedal, pretože „to patrí k jej úlohe, ktorú má plniť“. – Adriena sa hlási k ešte nesformulovanej úlohe vyššie citovanou vetou o „ovečkách“ a „čakaní“ na Adamov návrat „s mamičkou“. – Adam však má pre ňu inú prácu, než strážiť a pásť ovce: „*Opustiš tieto miesta a budeš hľadať vhodnú príležitosť na pomstu*“ (s. 84), lebo taký je vraj odkaz jej matky. Adriene sa to spočiatku nepáči, bráni sa, starý Adam jej preto začne rozprávať príbeh o jej matke.

– (*Vorgeschichte*): Pred osemnástimi rokmi počul Adam niekde pod horou krik a videl Albertyho na koni, ako mieri z hory nadol. Pri studni v lese potom našiel mladú plačúcu ženu, ako si ošetruje zranené rameno: „*Vzal som ju do náručia a doniesol do tejto chalupy*“ – rezumuje Adam finále situácie, vysvetľuje svoju motiváciu a zároveň vytvára jednoduchými prostriedkami predpoklady pre jednoduchú *Spannung*: „*Chcel som jej pomôcť, hoci som bol prostým pastierom a ona...*“ – Žena mu za ošetrenie platila s gestom zbohatlíčky: „*Som ti dlžna, a platím gavaliersky – zachránil si mi život. Vytiahla mešec*

peňazi a hodila ich na stôl.“ – Adam nechcel peniaze, lebo mu stačila prítomnosť ženy, ktorá sa tiež volala Adriena. Potom sa predstavil on a žena na to vraj zareagovala s údivom: „Nie ste azda synom grófký Rupertovej? Kýval som záporne hlavou, hoci tomu tak bolo“ (všetko s. 86).

– (Geschichte:) Prekvapenej a popletenej mladšej Adriene, ktorej sa zdá, že už vie, prečo teda nie je jej otcom, zveruje Adam ďalšiu – ešte staršiu – vrstvu svojej biografie.

– (Vor-Vorgeschichte 1:) Majetku Adamovej matky, bohatej vdovy, grófký Rupertovej, sa chcel zmocniť jej sused gróf Alberty, a preto jednoducho „jedného dňa jej oznámil, že za vilou nášho majetku dá postaviť pre ňu a pre každého jej robotníka šibenicu. Tak sa i stalo. Matku dal obesť a ostatní poddaní z túžby po živote vzdali sa a pripojili k Albertymu“ (s. 87). – Adama zachránil ich „starý sluha“, ktorý sa tiež prihlásil k Albertymu ako pastier. Košiar po jeho smrti zdedil Adam, ktorý mu bol ako syn. Od tých čias čakal „na chvíľu“, až sa bude môcť pomstiť; tá chvíľa síce nikdy nenastala, ale „Hospodin poslal mi liek na moju ubolenú dušu, poslal mi Adrienu, drahú Adrienu, aby som zabudol na minulosť a žil prítomnosti sladkobôľnej“ (tamže).

– (Geschichte/Vor-Vorgeschichte 2:) Adam reprodukuje mladej Adriene rozhodujúci fragment životného príbehu staršej Adrieny, ako si ho bol vypočul od nej samej: „Bola čarovnou horalkou zo severných hôr. Pre jej krásu uniesli ju sluhovia Albertyho na jeho hrad.“ – Adam pokračuje v opise chvíľ so staršou Adrienu a reprodukuje jej názory na lásku, ktoré odzneli bez epicky signalizovaných podnetov: „Hovorila o láske nadzemskej, bezhranej, ktorá je slepá a nevidí, ktorá je hluchá a nepočuje, a chabá, lebo činy v nej umierajú.“ – Adam sa priznáva, že nechápal, lebo bol „príliš sputnaný s touto zemou“. – V tej istej sekvencii a v bezprostrednej časovej následnosti potom hovorí: „Nemim ani rok, a tu v chalupe našej ozval sa hlások nemluvnáta. Poslal nám teba osud, aby sme nezabudli na obyvateľov v údolí.“ – Mladšia Adriena až po istej okľuke pochopí, že jej otec je niekto iný než Adam. On celý problém najprv zahovorí, potom ho nepriamo pomenuje vtipným bonmotom v ďalšom rozprávaní o záverečnom úseku života staršej Adrieny: „Tvoja matka bola trňom v oku Albertyho. Miloval ju celým telom a nenávidel celou dušou. Prisahal jej v zámockom kostole smrť“ (všetko s. 88, podč. M. Š.) – Staršiu Adrienu odvliekli a „na záhumní“ hradu nahú (!) obesili. Predtým ešte Adam „počul jej žalostný i hrôzyplný hlas: „Nauč otčenáš pomsty našu dcéru““ (s. 89). – Dôvody, prečo bola Adriena „trňom v oku Albertyho“, keď ju predsa len „miloval celým telom“, sa nevysvetľujú.

(Geschichte:) V dlhšej scéne nočného rozhovoru sa veľkou rýchlosťou menia rôzne protirečivé nálady pastierovej „dcéry“, ktorá chce byť raz s otcom, potom chce odísť do dediny, chce Abertymu odpustiť a vzápätí sa mu chce pomstiť. Rozhodne sa najst' niekoho, „kto by sa pokúsil premôcť sily démona“ (s. 90). – Pastier medzitým umrie, mladá Adriena to však vyhodnotí po svojom: „Dávala sa na neho; myslela, že spí, áno, len spí“ (s. 91). – Adriena odchádza do dediny. – Hrad je zavretý, prijmú ju však v dome pri bráne: „Dozvedela sa, že je v dome správcu majetku Albertyho. Býval tu len sám. Rodičia mu pred rokom umreli. Menoval sa Kazo, a toto všetko jej stačilo, nežiadala viac“ (s. 91). – Kazo jej ponúkne, aby u neho zostala, kým si „neodpočinie“; Adriena chce ísť „do hradu“, ale Kazo ju prehovorí, aby nešla; spolu potom počúvajú „piesne otrokov“ a Kazo jej v dlhšom patetickom prehovore ešte raz rezumuje Albertyho zločinnú cestu životom. –

Kazo vykresľuje neľudský život „otrokov“. Zastrája sa, ako sa bude „rúhať“ bohu za toľkú nepravosť na svete. Adriena chce odísť za otcom, lebo „*zatížila po jeho teplom náručí*“, potom si však spomenie, že sa má „pomstiť“, a požiada Kaza, aby ju nechal vo svojom dome. Nechá ju, „*ale pod podmienkou, že sa nikdy neodváži ísť samotná do hradu*“ (s. 92). – Adriena zotrúva v Kazovom dome celé leto: „*Dni plynuli a prechádzalo už i horúce leto: Poľným robotám bol skoro koniec, ale koniec vyslobodenia úbohých horalov ešte stále neprichádzal*“ (s. 92). Jediná jej činnosť spočíva v tom, že Kazovi „*každodenne pripomínala, že je jeho povinnosťou vyslobodiť svoj ľud z otroctva*“ (s. 93). (Toto sociálne prebudenie sa „dcéry prírody“ je indukované Kazovými rečami, nie jej empirickou a epicky stvárnenou skúsenosťou, pretože táto postava je situovaná mimo akýchkoľvek etických súradníc a v sociálnej realite tiež nie je nijako zakotvená. Nad epický fakt, že mladá žena žije u cudzieho muža zrejme za jeho prostriedky, teda ako príživníčka, nie sú postavené nijaké morálne ani iné otázky; problém obživy ako sociálny problém v prípade Adrieny nejestvuje, kým pri „otrokoch“ sa ich hlad spomína niekoľkokrát ako sociálna krivda – „nemajú ani len dostatok chleba a vody“. Postava Adrieny je vyňatá z mravných a sociálnych súvislostí – je mimo nich alebo nad nimi. Je tak akýmsi bizar-ným príkladom „bytia osebe“.)

Jedno „krásne jesenné ráno“ sa medzi mladými odohrá scéna, v ktorej sa miešajú atribúty erotického vzťahu a „ideálnej“ lásky, keď „*ľúboštný, nemý žiar*“ síce „*osvietil chalupu správcu*“, ale „*to dieťa prírody nechápalo ho*“ a namiesto opätovania erotických ponúk vydalo pokyny: „*Áno, Kazo, dnes, dnes nastal nám ten osudný deň, keď musíte odísť do hôr a o niekoľko dní sa vrátite. Pripravíte horalov na všetko, vyzbrojíte sa a vtrhnete do hradu. Ja vás budem čakať tu. Budem pripravená na najhoršie, ale myslím, že milostivý Boh nám bude na pomoci*“ (s. 93). – Kazo odchádza „do hôr“, Adriena ho dva týždne čaká, potom si však „umieni“, „*že sa vráti do starého, pokojného hniezdočka k svojmu otcovi*“ (s. 94). – Pri nočnom návrate do koliby je po vyše troch mesiacoch neprítomnosti prekvapená, že jej opustený otcím Adam je mŕtv, hoci rozkladné procesy zrejme nenastali: „*Jej drahý otec ležal tu tak, ako ho bola opustila*.“ – Pochová nebožtíka a vráti sa do dediny: „*Dívala sa smerom k hradu (...) Ulica k zámku bola preplnená horalmi (...) Zámok bol v plameňoch. Keď zástup videl, že prichádza Adriena, začali hádzať do nej kameňmi*“ (s. 94). – Autorská reč vysvetlí, že Adriena a Kazova výprava sa minuli: kým ona šla nahor, oni šli nadol, ale zrejme každý inou cestou – Kazo ju nenašiel doma, tak uvážil, že je na „hrade“, kde zrejme „*padla v obeť Albertymu*“, teda svojmu vlastnému otcovi (!), a dal pokyn zaútočiť. Albertyho zbrojnoši ich však prinútili k úteku a Kaza zajali a obesili na „záhumní“. Ďalšia úloha „ľudu“ v tejto trúchlohre je už iba viac-menej parodicko-dekoratívna: „*Srdcia horalov sa zovreli a bez slova na ústach dívali sa všetci na krvavé divadlo. A keď život jeho chýlil sa ku koncu, zaspievali mu svoju hymnu utrpenia a podpálili hrad zo štyroch strán*“ (s. 95). – Adrienu zadusi „hustý dym“ pod „jedno-ramenným krížom, na ktorom visel Kazo“ (tamže).

Nechcená komika viacerých po sebe nasledujúcich dejových sekvencií a až paródia na utrpenie a vzburu, ktorá je záverečným efektom a iste nechcenou mimosujetovou katarzís tejto prvej prozaickej výpravy Margity Figuli, odhaľuje tak zároveň a mimovoľne nielen externe intelektuálne, ale aj interne sujetové limity pôvodne zamýšľaného pátosu.

Rekonštrukcia fabuly ponúka rad tematických segmentov, ktorých generovanie a následný výskum je často podmienený konštrukciou a výskytom špecifických sujetových zlomov („kríz“ a „peripetií“). Tieto „spúšťače epických akcií“ možno identifikovať a zoradiť približne takto (s vynechaním viacerých komplikujúcich a nekoherentných detailov):

a) formulácia obsahu tajomstva a jeho vyzradenie; rodová stigma; b) formulovanie úlohy, ktorá vyplýva z obsahu tajomstva – pomsta; c) uloženie úlohy a špecifikovanie okolností jej splnenia; nevyhnutnosť pomstiteľ'a zmeniť prostredie; smrť zadávateľa úlohy; d) pomstiteľ'ovo vyhľadanie spojenca a prenesenie úlohy na neho; špecifikovanie úlohy spojenca; e) opustenie prostredia, v ktorom sa má úloha plniť – prostredie opúšťa pomstiteľ'ka Adriana i jej spojenec Kazo; f) vyhľadanie a ďalšie prenesenie úlohy zo spojenca na kolektívneho pomocníka – ľud; g) zlyhanie pomocníka; h) deštrukcia prostredia, trest a katastrofa pre spojenca; ch) katastrofa pôvodnej pomstiteľ'ky.

Pri formulovaní obsahu tajomstva starý pastier Adam zaradí do jeho štruktúry i tajomstvo svojho vlastného pôvodu – ako sme videli, jeho pôvod je tajomný preto, že je spojený s dávnou rodinnou katastrofou rodu Rupertovcov: jeho matku nechal predsa gróf Alberty popraviť u nich „na záhumní vily“. Nenaplní sa však predpoklad či očakávanie, že táto udalosť bude tiež zahrnutá do dôvodov na pomstu – starého pastiera ani nenapadne mstiť smrť svojej vlastnej matky. Pomstiť smrť svojej družky sa tiež neodhodlá v epiky relevantnom čase, ale pomstu odkladá a napokon ju ukladá ako povinnosť niekomu inému, dcére obete. Starý pastier Adam prežije teda svoj príbeh ako postava až odpudzujúco nevábna – zamestná sa u vraha svojej matky a v tejto službe pokojne a lojálne prežije celý život, z toho časť aj po boku ženy, ktorá splodí dieťa s vrahom jeho matky; na vzburu ani na pomstu nepomyslí, nevlastnú dcéru na pomstu tiež nepripravuje – iba na smrteľnej posteli jej zrazu zadáva úlohy, na splnenie ktorých nevytvoril predtým nijaké predbežné predpoklady. Celý život neurobil nič ani len pre to, aby mu dievča vôbec rozumelo, aby pochopilo, čo a prečo má vykonať.

Vyhliadnutá a nezorientovaná pomstiteľ'ka Adriana ihneď odovzdáva svoju úlohu ďalej Kazovi a ten ju ide plniť pomocou „ľudu“. Úloha je zadaná formou presného príkazu, v ktorom nechýbajú pokyny, ako sa veci majú stať.¹⁰ (Kazo má dokonca horalov „vyzbroid“ – ako a čím, to je detail, ktorý sa nerieši. Nevedno ani len to, odkiaľ má Adriana vôbec vedomosti, že existuje čosi ako „zbroid“ a že je to niečo, čím sa dá dosiahnuť nejaký cieľ.) Nekonečné lenivé prenášanie prijatých povinností z jedného pomocníka na druhého, z druhého na tretieho a potom ešte aj na štvrtého, ktorý v úlohe kolektívne úplne zlyhá a iba sa prizerá, ako sa pomsta obracia proti pomstiteľ'om – to je vlastný dejový generátor tejto novelety. Systém pomocníkov, ktorí niečo iba sprostredkujú a ako problém to podajú ďalej, tvorí cyklickú kompozičnú schému, v ktorej sa novšie motívy navliekajú na motívy staršie, ale exploatujú sa len jazykovo-štylisticky, nie epicky významovo.

¹⁰ Túto sujetovú operáciu zopakuje M. Figuli takmer doslovne v *Troch gaštanových koňoch*, kde Magdaléna zadáva úlohy svojmu ctiteľ'ovi – rozprávačovi Petrovi. Porov. napr. moju štúdiu In: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 47.

Sujet sa teda neutvára prevažne podľa logiky epického vývinu *tak-a-tak* konštruovaných literárnych postáv, ale najmä a prvorado sériou voluntárnych aktov autorky, ktorá niekoľko predefinovaných postáv (najmä s ich genetickou predurčenosťou a „prírodnou“ situovanosťou) nechala pôsobiť v intenciách naivných, no pritom komplikovaných sujetových schém starých sentimentálnych romantických príbehov, aktuálne už poklesnutých do funkčných pozícií kalendárového „čítania pre slúžky“. Dôležitú rolu v tom hrá nezvládnutý rozpor medzi emblematickým charakterom väčšiny postáv, ich noetickou a psychologickou výbavou a povahou ich epických aktivít.

Uvedené rozpory, spolu s charakterom jazykovej prezentácie jednotlivých motívov, tematických línií a tém prostredníctvom narácie, opisu, monológov alebo dialógov, ktoré majú ambície i príznaky „vysokého“, nehovorového výrazu, slohovo umiestňujú noveletu *Pieseň otrokov* do zóny nevykryštalizovaných, avšak mimorealistických literárnych prejavov s prevažne novoromantickým slohovým zafarbením. Ako ideová ingrediencia pritom paradoxne slúžia aj niektoré dobové, prevažne modernistické sociálno-kolektivistické myšlienkové schémy, generované v prostredí marxistickej ľavice konca dvadsiatych rokov 20. storočia. Margita Figuli ich použila v celkom simplifikovanej podobe, skôr na základe akéhosi „triedneho inštinktu“ dievčaťa z jednoduchých oravských pomerov, než po vniknutí do ich podstaty.

Po vyše štyridsiatich rokoch sa vydavateľom a už klasicizovanej autorky zazdalo, že tento starožitný kalendárový materiál po „istých úpravách“, ktoré treba označiť za úplne pomýlenú, naivnú a svojim spôsobom zisťujú estetickú retroaktivitu, bude celkom dobre imitovať tzv. sociálnu prózu, čo bol v čase vrcholnej „normalizácie“ žiadaný literárny produkt. Kým však v roku 1930 boli naivno-sociálne príznaky tohto textu možno adekvátnou zámenkou na pozvanie začínajúcej autorky do spolku dezorientovaných mladých literátov s názvom Smer, v roku 1972 bola jeho renovovaná podoba už iba jedným z konkrétnych dobrovoľných príspevkov k vtedajšiemu všeobecnému a veľkorysému falšovaniu minulosti.

PRAMENE

MORENA (Margita Figuli): *Pieseň otrokov*. In: *Kalendár Tatra banky*. Martin, 1930, s. 82 – 96.

FIGULI, Margita: *Pokušenie. Mámivý dúšok*. Vybrané spisy Margity Figuli. Zväzok I. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1972, s. 489 – 514.

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

SUMMARY

The article analyses and interprets the first published piece of literary prose by the Slovak author Margita Figuli. Its aim is to investigate and determine the prose's genre, thematic and semantic structure, as well as to establish its aesthetic and historical value.

The methods and procedures used in the study derive primarily from the methodological tradition of Slovak and Czech structuralism. They represent a further development of those semiotic research principles and methods, which the author defined on a theoretical level and put to practice in his books *Romány a mýty* (1982) and *O epickom diele* (1999).

The plot of the novelette *Pieseň otrokov* (1930) is rooted in the popular literary tradition of adventure calendar fables, which were based on the genre of the historical legend. Into a novo-romantic interpretation of the story of family revenge, which is modulated as „high“ on the level of language and style, the author inserts social motives in a nad've manner. The resulting text and its semantic ambiguity are therefore the result of an artificial contamination of several different paradigmatic sources: „low“ genre base, „high“ verbal presentation, and a nad've interpretation of fragments of utopian social beliefs and ideologies of the time. The analysis of the novelette's characters, topos and several key points of the plot shows a number of semantic contradictions as well as incoherencies in the plot and composition. These are partly attributable to a writer still learning her craft, but also point to some longer term characteristics of Figuli's writing, which can be detected also in the literary prose of her mature and classical periods.

The study of *Pieseň otrokov* demonstrates how from the very start of Figuli's career her writing contained assumptions about the elementary and leading role of genetic determination and implications that her characters' actions were „naturally“ predestined in certain different ways, so that different ideologies (ethical, social, religious) gain precedence over those features of the plot which might be generated by substance, characters and surroundings.