

Rozprávanie obyčajného alebo príbehy dlhého trvania (Historické prózy Jozefa Horáka, Margity Figuli a Ľuda Zúbka)

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

Podloží, z ktorého sa štruktúruje historická udalosť ako „trhlina“ v každodennosti, je všedný ľudský deň. Ten je zároveň na úrovni jednotlivých ľudských životov sám naplnený takýmito trhlinami a vybočeniami. Ony sa podieľajú na produkcii našich „malých dejín“, ktoré svoj špecifický rytmus potvrdzujú zápletkami či zauzleniami v rovine individuálneho života, života rodiny, rodu, obce, regiónu, profesijnej komunity a pod. Tieto zápletky sa vyjavujú ako pulzujúci vzťah medzi všednosťou a sviatočnosťou, pričom oba prvky tohto vzťahu treba vnímať ako „súradnice sveta“ (Petříček, 1993, s. 9), ako schopnosť vidieť veci, medzi ktorými žijeme, „ve všetkých jejich rozměrech“ (tamže). Nejde tu teda len o priamy protiklad medzi každodennosťou a explicitne ohraničenou udalosťou, ale o analytický ponor do individuálnych životov, ktoré tvoria pozadie výnimočných udalostí (z nich mnohé sú súčasťou ľudskej každodennosti – narodenie, svadba, úmrtie, úspech a pod.). Javovou podobou takýchto analýz môže byť zvonka vedená reflexia všednodenných okolností životného diania, sebareflexia, dynamiku diania spomaľujúca úvaha a podobne. Z hľadiska problematiky času, ktorá je kľúčová v mojej koncepcii historického žánru, je to tematické sústredenie sa na čas, „ktorý plynie pomaly“ a „história, ktorá so doň začleňuje je históriou ‚hlbín‘, ‚veľkých spodných prúdov“ (Ledue, 2005, s. 25). V centre pozornosti prestáva byť „jednotlivec krátkeho času udalosti“ a jeho miesto zaujíma „štúdium človeka“ (tamže).

Absolvovaná úvaha súvisí s podobou, ktorú nadobudli niektoré realizácie historického žánru v slovenskej literatúre štyridsiatych a polovice päťdesiatych rokov 20. storočia. Ich dominantnou črtou je práve ústup od „krátkeho času udalosti“ a dôraz na prácu s „realitami, ktoré čas málo opotrebuje a veľmi dlho nesie“ (Braudel, F., cit. podľa Ledue, c. d., s. 25). Oskár Čepan v tejto súvislosti hovorí o dejinách ako „labyrinte trápení“ (Čepan, 1984, s. 634), ako o minulosti nazeranej cez „konštanty ‚večne ľudského“ (tamže, s. 640) či ako o stretnutí „abstraktných dejín s konkrétnym človekom“ (tamže, s. 630). Ide o texty, v ktorých základná tematická línia síce vyrastá z východiskového historického faktu – interpretovanej stopy, identifikovanej v národných/svetových dejinách či dejinách „ľudského rodu“, ale dôraz sa presúva z udalostného jadra historického faktu na ľudské prežívanie špecifik času, súvisiacich práve s rozhybanosťou, pulzovaním či zrýchleným pohybom jeho obsahu. Krátky čas udalosti je médiom, ktoré vynáša, vyplavuje, vyvrháva na viditeľný povrch sveta „reality“ ľudských „hlbín“, „veľkých spodných prúdov“. Do pozornosti sa dostáva drobný ľudský svet, z hľadiska veľkých dejín „nedôležitá

drobnosť, ústraní, dny bez slávy, spoločný život“ (Foucault, 2003, s. 145). V rovíne žánrových parametrov textov sa ako signál tohto „preorganizovania štruktúry“ (Čepan, c. d., s. 628) historického žánru objavujú princípy ságy, legendy, podobenstva, spovede, resp. psychologické reflexie a sebareflexie, teda princípy žánrov a žánrových postupov, ktoré tematizujú práve „dlhé trvanie“.

Minimálne v dvoch prípadoch, ktoré tu budem sledovať, u Jozefa Horáka a Margity Figuli má zásah do štruktúry historického žánru korene v skúsenosti oboch s tvorivými postupmi, označovanými za naturistické. Zúbkove prózy, o ktorých bude reč, majú podobné charakteristiky, ale patria do inej historickej situácie, ktorá však vykazuje analógie aj s tou zo štyridsiatych rokov. V súvislostiach reflektovaných v tejto štúdii, vystupuje do popredia ako spoločná štruktúrna črta textov predovšetkým autorské chápanie tematizovaného obsahu času (prítomného času postáv fikčného sveta) ako „dôsledku čohosi minulého“ (Čepan, 1977, s. 56), ako dôraz na to, čo „pretrvávalo“ či na chápanie vývoja ako „čistého trvania“ (tamže). Odkrytie romantického a folklórno-mýtického zdroja špecifických vlastností naturistických próz (Čepan, c. d., 1977, Šútovec, 1982, resp. 2005), túto orientáciu na „dlhé trvanie“ vertikálne (hodnotovo) ukotvuje. Je totiž odkazom na príbehy „které si lidé vyprávějí, aby se zorientovali v sobě samých a ve světě“ (Assman, 2001, s. 70), plnia teda „fundujúcu funkciu“ (tamže, s. 72), umiestňujú prítomnosť do prúdu ľudských dejín, zakladajú zmysel prítomného jeho umiestnením práve do tohto „trvania“. Súčasne vstupujú do recepcného priestoru aj s druhou funkciou. Jan Assman ju označuje ako „kontraprezentnú“ a vysvetľuje, že „vychází z prožitku nedostatku v přítomnosti a vzývá ve vzpomínce určitou minulost, která obvykle získává rysy heroické doby“ (tamže). Čas, v ktorom vznikli historické prózy Jozefa Horáka a Margity Figuli (polovica štyridsiatych rokov) i čas vzniku próz Ľuda Zúbka (polovica päťdesiatych rokov 20. storočia), umožňuje predpoklad aj takéhoto mimoliterárneho stimulu. Vo väzbe na prózu naturizmu ho presvedčivo doložil Milan Šútovec, keď vo svojej literárnohistorickej argumentácii postavil voči „kríze pozitivisticko-realistických koncepcií“ v čase „všeobecnej krízy štátotvorného pozitivizmu a pragmatizmu“ (c. d., 2005, s. 15) produktivnosť „noetickej pôdy“ mýtu. Prózy Ľuda Zúbka z polovice päťdesiatych rokov minulého storočia, napísané v historickom žánri, sú zása aj súčasťou obranného gesta, ktorým autori reagovali na politicko-ideologický tlak, požadujúci „zobrazovanie socialistickej súčasnosti“. Výsledkom bol (popri iných riešeniach) tematický návrat do minulosti.

Situáciu historického žánru v slovenskej próze štyridsiatych rokov, s presahom do polovice päťdesiatych rokov, práve prostredníctvom dôrazu na dielo Ľuda Zúbka, popísal Oskár Čepan v príslušnej kapitole piateho zväzku „akademických“ *Dejín slovenskej literatúry* (c. d., 1984, s. 617–644). V tejto literárnohistorickej charakteristike sa historické prózy vyššie spomenutých autorov vysúvajú do popredia predovšetkým kvôli svojej inakosti. Ich zmysel sa totiž nerodí z dotyku čitateľovho vedomia a sujetovej transformácie dynamickej historickej udalosti, ale z kontaktu tohto vedomia s dianím, ktoré sa uskutočňuje aj napriek (niekedy aj mnohokrát opakovanej) ľudskej skúsenosti s týmito udalosťami, s dianím, ktoré ukazuje „ľudskú“ a všednodennú podstatu veľkých udalostí a ich centrálnych postáv. Z tohto uhla pohľadu sa prózy, ktoré budem čítať – Horákovu *Zlaté mesto*, *Babylon* Margity Figuli a Zúbkov súbor *Skrytý prameň* –, umiestňujú do línie,

ktorú otvoril svojim romantickým skepticko-ironickým gestom Ján Kalinčiak a v dvadsiatych rokoch 20. storočia predĺžil, práve dôrazom na konštruovanie človeka z večného (pretrvávajúceho) napätia medzi živočíšnym a kultúrnym, Ladislav Nádaši Jégé.

Z pohľadu času, v ktorom vznikli, je možné čítať ich aj ako sui generis reakciu naň. Zmysel textov sa preto obohacuje aj o naznačený „kontraprezentný“ rozmer, o autorské pociťovanie hodnotovej nedostatočnosti vlastnej životnej prítomnosti. Časťou recepcného (v tomto prípade literárnohistorického) zmyslu sa teda dotýkajú aj pragmatickej línie slovenskej historickej prózy konštituovanej Hurbanom a napĺňanej napríklad Kukučínom či Rázusom. Tento dotyk sa uskutočňuje na rozmanitých úrovniach štruktúry textu a má exemplifikačnú ambíciu. V jednom prípade k čítaniu v „pragmatickom kóde“ (teda s dôrazom na dobové, predovšetkým politické súvislosti vzniku prác) viac inštruuje hodnotový konflikt vyrastajúci z realizácie témy (vojnové ohrozenie a „večné“ trvanie „zákona peňazí“ u Horáka), inde je to žánrová rovina textu (prvky podobenstva u Figuli) a v ďalšom prípade žáner a sama téma (spoveď/podobenstvo a dôraz na slobodnú a eticky regulovanú ľudskú tvorivosť u Zúbka).

Načrtnutá ambivalentnosť, „otvorenosť na dve strany“, ukazuje na zaujímavý pohyb historického žánru v našom domácom kontexte. Na samom začiatku, v romantizme, stáli pragmatická (oslavno-mýtická) a esteticko-problematizujúca (v tomto prípade skepticko-ironická) línia próz voči sebe v polemickom geste: Hurban, resp. Štúr a ich koncepcia dejín verzus Kalinčiakovo spochybňovanie étosu pretrvania vyrastajúceho z prírodných symbolov a z národného folklóru. Dvadsiate a tridsiate roky 20. storočia znamenajú ich súbežné, paralelné a navzájom akoby neprepojené fungovanie (Jégé // Kukučín a Rázus) a štyridsiate roky a polovica päťdesiatych signalizujú príslušnosť toho istého textu do oboch línií. Ukazuje to predovšetkým na špecifickosť spoločenskopolitickej situácie, v ktorej sa slovenská literatúra ocitá a v ktorej nadobúda nesporné estetická tematizácia historickej minulosti aj funkciu **alegorického** rozprávania, a zároveň si zachováva aj recepcnú nezávislosť od mimoliterárnych okolností (možnosť čítať tieto texty bez literárnohistorickej opory). Tentokrát na to autori nevyužívajú recepcne stabilizované sujetové a žánrové štruktúry subsystému populárnej literatúry (ako napríklad svojho času Martin Rázus), ale impulzy pre estetické riešenie problému čerpajú z modernej psychologickéj prózy.

Vidieť skryté

Jozef Horák založil svoj román *Zlaté mesto* na stratégii, ktorej základné parametre možno identifikovať v Prológu z prvého vydania knihy (1942). Vzhľadom na to, že z neskorších vydání románu vypadol, odcitujem ho, čo umožní čitateľovi sledovať spomenutú strategickú intenciu.

„Pútnik pomaly kráčal hore k hradu. Pred drevenou bránou zastal. Pozrel na vysokú vežu, na bašty, ktorým sa čas začína surovým spôsobom prihovárať.

A potom prešiel temnou bránou a zastal na nádvorí. Vo velebnom tichu, ktoré stáročia už býva na týchto miestach, stojí pútnik a hľadá na múry hradu.

– *Kedysi bol chrámom, – prerušuje ticho sprievodca.*
Pútnik pokýva hlavou a okom mieri na tie miesta, kde zreteľne vidieť stopy gotických okien niekdajšieho chrámu. Zdá sa, pozornosť upútali veľké riolitové a andezitové tabule, vmurované do múru.
– *To sú pomníky, ktoré stáli nad hrobmi niekdajších waldbürgerov, – vysvetľuje sprievodca. – Vmurované boli v časoch, keď Turci...*
– *Tak... – prerušuje jeho výklad pútnik.*
A pozorne číta nápisy na pomníkoch.
Ten tretí hrobný kameň nesie takýto nápis:
– *Forma Favor Populi Feror Iuvenilis Opesque Diripueri Tibi Noscere Quid Sit Homo...*
– *Tento kameň stál kedysi nad hrobom jedného z najbohatších waldbürgerov mesta, – vysvetľuje ochotný sprievodca.*
– *Vavrinca Rössla...*
– *Dcéra jeho bola povestná čarodejnica z Nového zámku, – dodáva ten, čo sprevádza pútnika.*
– *Barbora Rösslová...*
Dobre... Postojme teda i venujme chvíľku-dve tejto žene a tomuto starodávnomu mestu“ (s. 5 – 6).

Komentár odcitovaného mikropříbehu „pútnika“ a „sprievodcu“ začnem od jeho záverečnej vety. Je totiž zdrojom naratívneho impulzu, očakávania nového rozprávania ako jeho „otváracia formula“ a zároveň umožňuje porozumieť celému textu pred ňou ako stimulu pre toto rozprávanie. Posledná veta, štylizovaná ako výzva na pristavenie sa, je kontrastom voči motívu pútnika sprevádzaného „sprievodcom“ a smerujúceho k miestu pamäti, „*hore k hradu*“ (tamže, s. 5). Zastavenie chôdze, zotrvanie, „*pristavenie sa pri*“ signalizuje nenáhlivé vyrozprávanie príbehu. Neohlasuje „dravý prúd“ reči, ale skôr pokojné plynutie. Túto horizontálnu rovinu rozprávania posilňuje konotácia, ktorá s motívom *pristavenia sa* tiež bezprostredne súvisí a naznačuje sústredenejší pohľad, orientáciu na menej zjavné, nesamozrejmé vrstvy témy. Jej konštitutívne prvky predváža prológ v podobe stôp minulosti jestvujúcich v kultúrnej pamäti v dvoch javových formách. Prvou sú „*múry hradu*“ a „*veľké riolitové a andezitové tabule, vmurované do múru (...) pomníky, ktoré stáli nad hrobmi niekdajších waldbürgerov*“, pričom do centra pozornosti je vysunutý najmä ten, ktorý „*stál kedysi nad hrobom jedného z najbohatších waldbürgerov mesta (...) – Vavrinca Rössla*“. Druhá smeruje do oblasti naratívneho tradovania a jej obsahom je „*povestná čarodejnica z Nového zámku (...) Barbora Rösslová*“. Časticu „dobre“, ktorá stojí na začiatku ostatnej vety Prológu možno čítať aj ako diskurzívnu (polemickú, podráždenú) reakciu rozprávača na spôsob, akým „sprievodca“ interpretuje príbeh/pamiatku Barbory Rösslovej, ako impulz ku „skutočnej“ (pravdivej) podobe tohto príbehu. Kontrastné postavenie „pútnika“ a „sprievodcu“, tematizované na začiatku ako kontrapozícia tradičnej monologickej, časovo limitovanej „prehliadky hradu“ a individuálneho záujmu o detail, pristavenia sa pri jednotlivosti, sa v závere mení na konfrontáciu príbehov. Z úrovne napätia medzi nepravdivosťou a pravdivosťou je

štylizovaná ako konfrontácia historiky a histórie. Nejde však o nahradenie jedného druhým, ale skôr o ponuku „kontrolovanej variácie“, ktorú Jan Assman označuje pojmom „hypolepsia“ (c. d., s. 237). Z tohto uhla pohľadu je možné Horákovu stratégiu označiť aj ako rétorickú snahu „rozšíriť hypoleptický horizont“ (tamže, s. 238), nadviazať na „predrečníka“ s cieľom priblížiť sa k pravde. Potvrdzuje sa tým predovšetkým dialogický ráz tejto stratégie ohlasujúci autorovu vieru v diskurzivitu, v „soutěžní podmínky mezi texty“ (tamže, s. 241), ktoré ustanovujú demokratickú verziu kultúry ako „sváru“ interpretácií.

Textovým „protihráčom“ voči ohlasovanému príbehu „tejto ženy a tohto mesta“ a zároveň východiskom preň sú (ako ma upozornil Ondrej Sliacky) varianty povesti o štiavnickom hrade zo 16. storočia, označovanom ako Panenský hrad, resp. Dievčenský hrad alebo Nový zámok (z mne dostupných napr. Domasta, 1967; Marec, 2000). Ich invariantným jadrom je príbeh Barbory Rösslovej ako príbeh bezstarostného utrácania otcovho bohatstva, príbeh nemravného a pohoršujúceho správania sa odvodzovaného okolím aj z „posadnutosti diablom“, príbeh náhlej zmeny správania, úhrady nákladov za stavbu zámku ženskou protagonistkou i príbeh postupnej straty bohatstva aj krásy. Horák sa „pristavuje“ pri časti tohto jadra rozprávania o „povestnej čarodejnici“ a zacielfuje pozornosť na jeho centrálnu postavu i na prostredie z ktorého vzišla. „*Táto žena*“ a „*toto mesto*“ (obidvoje aj ako súčasť „prírodnej“ i „politckej“ krajiny) sa stávajú látkou pre jeho verziu príbehu ako smerovania k pravde, pre jeho románovú – „históriu“.

Polemické nastavenie voči tradovanej podobe rozprávania o Barbore Rösslovej je predovšetkým orientáciou na to, „o čom sa nehovorí“, prípadne hľadaním odpovede na otázku, „prečo sa hovorí práve toto?“. Ide o úsilie formovať iný vzťah k objektu rozprávania, ktorý v kultúrnej pamäti funguje ako „*žena – povestná čarodejnica*“, resp. „*mesto – jedno z najvýznamnejších banských stredísk na svete*“ (pozri napr. www.bstiaavnica.host.sk). Názov celej trilógie naznačuje, že Horák vníma príbeh „tejto ženy“ a príbeh „tohto mesta“ ako integrálny celok. Iný obraz Barbory Rösslovej a iný obraz Banskej Štiavnice v jednom z kľúčových období uhorských dejín konštruje ako neoddeliteľné prepojenia rösslovského rodu a „mestských vecí“, ich vzájomnú interakciu, videnú „vo všetkých jej rozmeroch“ – všednom i sviatočnom. Toto úsilie o mnohorozmerné videnie, akoby inšpirované jednou z tematických rovín textu, tou baníckou, možno s využitím „archeologicko-haviarskej“ metafory označiť ako postupné odkrývanie obsahu skrytých vrstiev zeme (prírody), mesta, krajiny a postavy. Na úrovni sujetu ide o realizáciu témy mesta, krajiny/dejín a ženy cez to, čo je takmer neviditeľné, bežne skryté, teda predovšetkým prostredníctvom:

- motívov ťažkej haviarskej práce v podzemí ako večného a napätého vzťahu človeka a prírody, ako ťažkého, nebezpečného, nešťastiami a tragédiami sprevádzaného ľudského údely pri hľadaní bohatstva/životného šťastia;
- motívov intrigy, zrady, dohovárania sa poza chrbát ako pretrvávajúceho spôsobu ľudského boja o bohatstvo a moc;
- motívov obrany záujmov mesta a krajiny prostredníctvom efektívnej a účinnej „neviditeľnej siete“ špiónov a informátorov;

- motívov individuálneho rozhodovania sa medzi „zákonmi srdca a zákonmi peňazí“ v životnom príbehu protagonistky, pričom toto rozhodovanie má podobu postupného nastoľovania disharmónie tela a duše v podobe opozície krásne/zdravé telo – chorá duša.

Aj na úrovni sujetu tak Horák uplatňuje rétorickú stratégiu postupného približovania sa k „pravde“, ktorá, nazerané z genologickej perspektívy (a zároveň aj z perspektívy jeho osobnej spisovateľskej histórie, vymedzenej tu rokmi 1937 – 1942), znamená pohyb od povesti k historickému románu.

Z polemického gesta, ktoré som identifikoval v prológu k románu *Zlaté mesto*, vyrastá zmysel tejto prózy. Diskurzívne nastavenie voči tradovaným obsahom kultúrnej pamäti sa transformuje aj do štruktúrnej podoby estetického znaku – textu. Úsilie o rozšírenie „hypoleptického horizontu“ mikrohistórie Barbory Rösslovej a Banskej Štiavnice znamená operáciu, ktorú Paul Veyne označuje ako posun od udalostnej histórie k histórii štruktúr (Veyne, 1998, s. 139). Kľúčová historická zmena – transformácia stredovekých obsahov interného času tematizovaného sveta na obsahy raného novoveku – sa tu „vyjavuje“ pomaly, postupným odkrývaním jednotlivých štruktúrnych vrstiev sociálneho organizmu označovaného ako mesto. Pri konštruovaní sujetu si preto autor vystačí s jedným „makropriestorom“, ktorým je práve mesto s jeho významnými i menej významnými mestskými domami a zákutiami a prírodná krajina premenená aktivitami mestských ľudí na bohaté i marginálne štôlnie. Z rovnakých dôvodov nepotrebuje takto koncipovaný historický román ani veľký počet postáv.

Postupnosť, s akou sa odkrývajú jednotlivé štruktúry mestskej society, nachádza zodpovedajúce vyjadrenie na kompozičnej i žánrovej rovine prózy. Dianie románu sa uskutočňuje ako:

- a/ zvýraznené prepojenie úspechu/neúspechu človeka v súboji s prírodou (nájdenie alebo nenájdenie bohatého zdroja cenného kovu) a jeho sociálnej/mocenskej pozície v meste;
- b/ obchodná rivalita, ktorej sa podriadiť všetko individuálne životné dianie: pociťovanie úspechu, osobné šťastie, láska a jej perspektívy a pod.

Na tejto úrovni sú všetky kľúčové postavy prvej časti prózy akoby rovnaké, vystupujú ako viac či menej bohatí a viac či menej bezohľadní majitelia štôlní – waldbürgeri. Mesto, to sú predovšetkým oni a ich rodiny, ich domy a izby, v ktorých sa najmä rokuje o obchodných veciach. Stratégia „pristavenia sa“ a záujmu o menej zjavné však nedovoľuje Horákovi zostať na takto monolitne vystavanom povrchu. Zaujíma ho detail, preto zostupuje hlbšie a preveruje zdroje, z ktorých vyrastá odlišná mocenská/majetková pozícia rodín, preveruje spôsob, akým túto pozíciu získali, uplatňujú a akým si ju chránia. Tento záujem o subtilnejšie aspekty sveta mesta odkrýva diferencie odkazujúce na jeho mravnú výbavu a umožňuje vidieť jemnejšie štruktúry celého sociálneho organizmu. Do centra pozornosti vystupuje jeden z mocných a najstarších mestských rodov, ktorého korene siahajú k prvým vlnám nemeckých prisťahovalcov – hľadačov zlata v 13. storočí, rod Rösslovcov. Jeho bohatstvo je výsledkom húževnatého úsilia a náhody, označenej v kontexte príbehu za šťastie, resp. „tajomstvo, ktoré (...) vyjavela táto štedrá zem“ (Horák I, s. 29, resp. 34). Na tejto línii je možné čítať román ako ságu o Rösslovskom rode

ohraničenú príchodom Volfa Rössla na uhorské územie v r. 1268 a smrťou Barbory Rösslovej „nasledujúceho roku“ (Horák III, s. 162) po tom, čo „roku 1573 sa Turci znovu ukázali v blízkosti mesta“ (tamže, s. 161). Práve využitie časti žánrových pravidiel ságy umožnilo Horákovi položiť akcent na dlhé trvanie rodu, pričom z neho vysunul do popredia, to zasa v súlade s pravidlami historického žánru, jeho kľúčové udalosti: prisťahovanie a „ovládnutie prírody“/získanie náleziska – vrchol slávy a mocenskej sily ukončený smrťou Erasma Rössla – postupné upadanie/neplnohodnotná kontinuita v riadení rodinných vecí Vavrom, s jeho sklonmi „k prázdnej márnivosti“ (Horák I, s. 45), po ktorom nastupuje „nezdravý“ Ján (tamže) – zánik/Barborina kontaminácia uplatňovania „zákona peňazí“ činmi, ktoré sa opierali o „zákony srdca“.

Uplatnenie etických princípov ako diferenciálneho kritéria pri odkrývaní skrytých štruktúr mesta stavia voči rösslovskému rodu dvojicu Schlaher a Schall, pričom ich pozícia antagonistov je kreslená cez „videnie“ mravnej autority rodu – deda Erasma Rössla:

„sedel mocný pán Erasmus a pozeral zamyslene do plameňov, čo sa v kozube hrali. Zdalo sa mu, že sa mu prihovárajú. (...) Rösslovi sa to páčilo. (...) Zdalo sa mu, že v tých plamienkoch vidí známe osoby. Že na konci každého vyrastá známa tvár. (...)

„To je Kvirin Schlaher,“ usmieva sa Rössel.

A tamto ten menší, čo sa pechorí vedľa neho a len vše výškou dohoni kamaráta, je Schall, Konrád Schall.

A neprestával sa usmievať, hoci v duši videl, že tieto dve tváre sa zlostne, jedovato škľabia naň“ (c. d. I., s. 31 – 32).

Videnie oboch postáv Erasmovými očami, ich „vymedzovanie sa“ voči nemu prostredníctvom ním „videných“ úšľabkov im napevno určuje sujetovú funkciu škodcov. Tomu zodpovedá aj spôsob, akým sa prepracúvajú k bohatstvu a moci, i prostredie, z ktorého sa ich nástup k tomuto bohatstvu i k moci uskutočňuje (krčma, objednaná krádež v podzemí ústiaca do vraždy a i.). Mestský priestor, doteraz zastúpený predovšetkým waldbürgerskými domami, tak získava aj svoje DOLE: miesta, kde sa rodí intriga a zrada a kde absentuje aj všeobecne ľudská aj špecifická „obchodnícka“ etika. Príbeh rösslovského rodu je tak doplnený o ďalší konštitutívny prvok ságy, o spor s iným „rodom“ (tu skôr s účelovým ekonomickým spojenectvom), pričom je to spor predovšetkým majetko-vo – mocenský.

Individuálna história Barbory Rösslovej sa otvára ako súčasť tohto konfliktného zauzlenia ekonomických záujmov, miestnej moci a sociálnej pozície v meste, opretej predovšetkým o veľkosť majetku a výdatnosť nálezísk. Parametre jej životného príbehu ohlasuje napätie „medzi dvoma svetmi“ (c. d. I, s. 173):

„Barbora jasne vedela a cítila, že Volf nie je ako Unger. (...) Volf Seger, Volf Seger, akože to znej? Barbora si hovorí to meno a potom počúva. A priznať si musí, že celkom ináč znej než to druhé: Gregor Unger. Tak, tak. V tomto mene počuť tajomný cveng, zni ono ako hlas zvona. Barbora žila v dvoch svetoch. V tom, do ktorého bola predurčená, a v druhom, ktorý objavovala okolo Volfa. (...) Rastie, rastie veľká láska, ale medzi ňou a ním je

Unger. (...) Zlato, tajomný cveng zni ako drobný vetrík, tichý, sotva znateľný, ale ich rozdeľuje. Tak mocne, že sotva sa nájde toľko sily, aby ho prekonal. Zlato, zlato a biele striebro. Spútalo mesto, spútalo ľudí, spútalo osudy mesta i ľudí“ (tamže, s. 173 – 174).

Prvým rozuzlením konfliktného nastolenia vzťahu „srdca“ a „zlata“ a zároveň jeho novým zauzlením je rozhodnutie ženskej postavy v súlade s pravidlami sveta, „do ktorého bola predurčená“:

„Dva vábne svety. Jeden zastretý závojom hmly, cez ktorú len neďaleko dovidieť. Druhý jasný, nad slnce jasnejší. Čo s Volfom? Je mladý, výbojný, ale... Barbora si vzdychla: Nevedela prečo, ale iste preto, že Volf v tomto meste zlata je spútaný chudobou, Zlato sto ráz prekričí jeho hlas“ (tamže).

Sobáš Barbory a Gregora Ungera, ktorý je výsledkom tohto „zvažovania“, posúva príbeh do rámcov tematizácií „sobášov z rozumu“ a je súčasťou žánrových príznakov ságy aj ako príbehu o účelovom spájaní rodov. Na tejto žánrovej úrovni je „sobáš z rozumu“ súčasťou archetypu hľadania, teda dôrazom na produktívnu generačnú výmenu ako perspektívu pretrvania rodu/rodov.

Novým zauzlením, ktoré som spomenul vyššie, je rozvinutie tohto príbehu smerom, ktorý vylučuje konvenciu šťastného konca. Spájanie rodín a rodov a s ním súvisiaca generačná výmena je invariantným jadrom rozprávky, preto na tej najelementárnejšej úrovni príbehových narácií otvára tento motív primárne perspektívu trvania. Spájanie rodín na princípe „sobáša z rozumu“ je v slovenskej literárnej tradícii, ktorá predchádzala vznik Horákovho románu, vybavené predovšetkým ironickými (Kalinčiak a jeho *Reštavrácia*) či výsmešno-satirickými (napr. Tajovského *Ženský zákon*) konotáciami a ústi do šťastných zakončení: rozum a srdce dosiahnu „harmóniu“ (Kalinčiakovo ironické gesto podčiarkujúce „pragmatizmus“ ako spôsob pretrvania) alebo sa ubránia pragmatizmu a sobáš vedený majetkovými záujmami sa neuskutoční (Tajovský). Horák nastoľuje tento problém ako nezlučiteľnosť „zákonov srdca“ a „zákonov peňazí“, teda ako nezlučiteľnosť lásky a stabilizovaných spoločenských väzieb a tento „konflikt (...) redukuje lásku na vášň a spoločenskou aktivitu na zákazy a príkazy povinnosti“ (Frye, 2003, s. 253). Do popredia sa vysúva „rozpad rodiny a jej opozície vůči ostatní spoločnosti“ (tamže), a to je základná téma **tragédie**.

Príbeh Barbory Rösslovej je tragickým príbehom a jeho jadrom je radikálna deštrukcia predstavy o lineárnej (priamej) väzbe ľudského šťastia a bohatstva. Toto nerovnovážne nastolenie problému má v súlade s vyššie naznačenou stratégiou postupného odkrývania vrstiev podobu pomalého „zostupu“ do vnútorného sveta ženskej postavy. Začiatok tejto tragickej konštrukcie je pripomenutím polemickej intencie z Prológu a súvisí s Barboriným rozpoznáním „do čoho sa zaplietla. Je ženou a pán Unger je jej mužom. A čo Volf? (...) Volf bol medzi ňou a Ungerom“ (Horák II, s. 47). Polemická pragmatika príbehu smeruje voči konvenčnému ľudskému „zmýšľaniu“, že „nešťastie len nízke domce navštevuje; že vznešení nemôžu byť nešťastnými. A tuto prvú medzi prvými plače dňom i nocou“ (tamže, s. 50). Toto diskurzívne zacielenie má v kontexte slovenskej lite-

ratúry aj literárnohistorickú relevanciu: orientuje sa voči tradovanému „plaču“ nad večne nepriaznivým osudom chudoby. Jeho zosilnením a súčasne aj zosilnením tragického tónu individuálneho príbehu protagonistky, je „posun“ Barborinej životnej „histórie“ medzi rozprávania tematizujúce práve disharmóniu bohatstva a šťastia:

„mladá ženička pobehovala po izbách ako vtáča v zakliatom lese. Skákala po krásnych kobercoch (...), prizerala sa do zrkadiel z pravého tolédského striebra a zlata... (...) Nazerala do skriň (...) privezených z Viedne, vešala na seba krásne šaty... Deň po dni sa takto sýtla, jednako sa nevedela nasýtiť všetkého, čím ju Unger obklopil. (...) V takýchto náladách si rada spomínala aj na Volfa. To býval zvláštny úsek každého dňa (...) v drobných črievičkách sa vkradla do svojej izbičky, zavalenej veľkoleposťou a prepychom (...) Tu sa hodila na diván, zastretý prikrývadlom veľkej ceny, opierala hlavku o mäkkú podušku a hľadievala na povalu, tam, kde sa bočné rebrá klenby stretali a ústili do kľbka drobných anjelíkov, spomedzi ktorých vytekala krvavá šnúra, na ktorej visela lampa, zastretá ružovým sklom a ovešaná zlatými strapcami. Tam sa vždy zahľadela a spomínala“ (tamže, s. 44 – 45).

Ohraničený priestor, krása, ktorej „nadbytočnosť“ signalizuje enumeratívna kumulácia jej reprezentatívnych prvkov, prirovnanie tohto všetkého k zakliatemu lesu a najmä „ružovým sklom“ zastretá lampa – zdroj svetla, zavesená na „krvavej šnúre“ a ovešaná zlatom, udeľujú Barborinmu privátnemu (intímnemu) priestoru oxymorickú (paradoxnú) sémantiku „krásneho väzenia“ či „zlatej kletky“. Od momentu prebudenia „zo začarovaného spánku“, rozpoznania, že „je Ungerovou ženou“ (tamže, s. 48), nastáva v konštrukcii postavy zlom. „Všetko sa zmenilo, len jedno ostávalo. Barborina krása (...) Barbora ostávala stále tichá a nemá, pokorná a oddaná; a jej duša blúdila ďaleko, ďaleko“ (tamže, s. 49). Oddelenie krásneho tela a nešťastnej, neskôr chorej duše, umožňuje abstrahovať od konštantného a statického znaku – vonkajšej krásy a sústrediť sa na to, čo sa dostáva do pohybu – na intimitu jej premýšľania, sebareflexií, „zasnenia“, na život za „stále hrubším a hrubším závojom“, ktorým sa jej „zastierali oči“ (s. 50). Toto „blúdenie“ duše, viditeľné na kontrastnom pozadí stále prítomnej fyzickej krásy, je postupom od evidentného k skrytému. Práve z neho sa rodí dynamika Barborinho príbehu ako individuálnej ženskej tragédie. Súčasne je toto napätie medzi statickým (fyzická krása) a dynamickým („blúdiaca duša“) aj otvorením možnosti „byť tu“ a súčasne aj „byť inde“. Ide o tematizáciu širšej (rozšírenej) verzie trvania založenej na odpútaní sa od času v zmysle priestorovo-časového hic et nunc. Táto podoba trvania odkazuje k tomu, čo v nadväznosti na augustiánske chápanie času Tomáš Akvinský označil ako aevum či anjelský čas: čas nehmotnosti s potencialitou zhmotnenia. Ide o pohyb – trvanie „mezi časem a večnosťou“ (Kernode, 2007, s. 65). Postava Barbory Rösslovej tak nadobúda v Horákovej interpretácii nové konotácie, obohacujúce už spomínané polemické nasmerovanie románu voči povestovým verziám príbehu: oproti kráse a pomätnosti ako znakom bosoráctva a posadnutosti diablom stoja fyzická krása a blúdenie duše ako znaky „anjelského privilégia“, ktoré dovoľuje „byť tu a zároveň aj inde“. Hodnotovým podložíom toho všetkého je rozprávačovo vedomie, že „táto vec sa stala strašnou zhodou okolností. Ľudí, zlata, mladosti, krásy, waldbürgerskej vypočítavosti, neplných sedemná-

tich, či osemnástich rokov Barboriných a nešťastia Segerovcov. Bo nešťastie nemôže vyrásť z jedného koreňa. (...) Tvorca osudov a života ľudského tu zahral majstrovskú partiu, komplikovanú a geniálnu“ (s. 51 – 52). Príbeh Barbory Rösslovej je teda koncipovaný ako životný pohyb medzi časovým a večným a naratívne predvedený ako hra/zásah osudu – vyššej moci v podobe:

- pretrvávajúceho (pretože tradovaného, a tým akoby objektívne pôsobiaceho) prvého zákona mesta – zákona zlata a peňazí;
- večnej kontingentnosti pôsobenia prírodných síl (zaliatie Segerovskej bane – zdroj Volfovej chudoby);
- večne pôsobiacich zákonov srdca v zmysle frazémy „srdcu nerozkážeš“ (Barbórin život ako obnovujúci sa tragický partnerský trojuholník, v ktorom je „telo tu“ a „duša/srdce inde“: Ungera po jeho smrti strieda v pozícii manžela úžerník Nadler, pričom konštantným prvkom je pretrvávajúca láska k Segerovi).

Explikovaný motív fatálnej determinovanosti však dopĺňa ešte jeden moment. Ním sa prepletenec prírodnej náhodnosti, sociálneho stereotypu produkujúceho mestskú hierarchiu a týmto stereotypom kontrolovaného ľúbostného citu obohacuje o motív interakcie medzi každodenným, pomaly plynúcim (prírodným, mestským, individuálnym) časom a časom dejinnej udalosti (historickým, produktívne rozhybaným časom veľkých štruktúrnych disipácií). Mesto sa stáva aktívnou súčasťou politickej krajiny (Uhorska) a protagonisti ľúbostného príbehu – Volf Seger a Barbora Rösslová sú konfrontovaní s dejinami v duchu naratívnych pravidiel historického žánru: prostredníctvom skúšky, ktorej základné parametre vyrastajú zo špecifik tematizovaného historického času a udeľujú jej charakter **dobovej úlohy**, teda vnútročasovosti životného sveta („krajiny, sídliska, ťažobného priestoru, bojiska“, pozri Heidegger, In: Ricoeur, 2007, s. 117 – 118, poznámka č. 38), ktorú človek zainteresovane/aktívne zažíva.

Moment, v ktorom sa prepája každodenné s historickým, má v románe podobu simultánneho odkrytia udalostného jadra zlomovej chvíle v živote mesta a jeho dominantných mocenských síl – mestských rodov, v individuálnom živote Barbory Rösslovej, Gregora Ungera a Volfa Segera a zlomovej chvíle v živote politickej krajiny, ktorej je mesto súčasťou. Na jednej strane ide o udalosť vyrastajúcu zo zauzľujúceho sa diania medzi postavami v meste, udalosť, ktorá „*pohýbala životom mesta od základov*“ (c. d. I., s. 200). Je ňou svadba Barbory a Ungera, počas ktorej a v ktorej „*sa ukázalo pravé mesto. Ukázalo svoju zlatú tvár*“ (tamže, s. 202), odkrylo hodnoty „uložené v hĺbke“ (pozri s. 202 – 203). Súčasne „*práve vtedy, keď sa toto všetko dialo, ďaleko, kdesi na juhovýchode sa odohrávala jedna z najväčších tragédií sveta*“ (s. 205). Tá zasahuje do diania v meste uprostred svadobnej hostiny v podobe úradnej správy o víťazstve Turkov v bitke pri Moháči.

Zosynchronizovanie osobného a historického, malých a veľkých dejín má v románe podobu paradoxného (rozporného) stretnutia dvoch konvencií naratívnych zakončení: konvencie šťastného konca (svadba) a konvencie konca apokalypticko-tragického (vojna ako tragická deštrukcia, kreslená aj ako trest za nejednotnosť, úpadok mravov, mamónárstvo a sebeckosť). Takto konštruovaný paradox „je pozvaním do hry“ (Komorowski, 2007,

s. 480), produkuje situáciu nového začiatku (v kompozícii románu je hranicou medzi prvým a druhým dielom) či, vzhľadom na predchádzajúce sujetové dianie, situáciu predĺženého trvania.

Svadba spúšťa Barborin pohyb medzi časom a večnosťou (možnosť „byť tu a zároveň aj inde“) – inštitucionalizuje jej pozíciu ženy/manželky, čím vytvára viditeľnú bariéru medzi ňou a Segerom. Znamená však aj spojenie rösslovského a ungerovského majetku a zakladá Barborinu novú pozíciu, pozíciu waldbürgerky zodpovednej za majetok rodu, čo vedie k predĺženiu pragmatického rešpektovania „zákona peňazí“ v podobe neskoršieho sobáša s úžerníkom Nadlerom. Svadba Barbory a Ungera „uvolňuje“ Segera pre službu mestu v situácii vojnového ohrozenia.

Vojna otvára pre „voľného“ Segera možnosť odpútať sa od rösslovského domu. Produkuje pre neho situáciu skúšky v podobe dobovej úlohy a v konštrukcii sujetu robí z neho hrdinu historického románu, ktorého život končí smrťou, presne v súlade s konvenciou tragédie a jej archetypálnym základom: tým je „mimézis obetovania“ (Frye, 2003, s. 248). Vojna umožňuje mestu stať sa subjektom dejín politickej krajiny (Uhorska), pričom odkryje aj jej problémovú podstatu:

„Strašné nešťastie moháčske nevedelo zjednotiť rozkydané národy Uhorska ani rozkydanú šľachtu. (...) Vystávali hlasy, znútra i zvonku prichodili, lež nik nemyslel na obranu. Každý dúfal v nejakého dea ex machina, alebo naozaj čakal pomoc len od Boha. Pravda bez ľudského pričinenia. Mienky sa stretali a zas sa rozchodili. (...) A tak sa zbíjali a rozbijali a pravú jednotu krajina nevedela nájsť“ (c. d. II, s. 57 – 58).

Naostatok vojna a jej špekulatívne špiónsko-obchodnícke podložie ohrozí Barborin život (falošné peniaze vyrábané jej manželom Nadlerom), umožní jej predĺžiť rodovú pozíciu v meste v podobe finančného príspevku na jeho obranu, prinesie jej prechodný súlad „tela a duše“ (sobáš so Segerom po Nadlerovej smrti) a napokon aj smrť v definitívnom rozídení sa „tela a duše“ po smrti Segera. Jej smrť pritom v sebe tiež obsahuje prvky už spomenutej mimetickej konvencie tragédie, pretože patrí do radu „zomieraní v chudobe“, zdrojom ktorej je v tomto príbehu, okrem iného, aj obeta – príspevok na obranu mesta.

Paradoxné (synchronné) nastolenie konvencií šťastného a apokalyptického (v zúženom význame deštruktívneho) zakončenia príbehov ako „explozívna udalosť“ v živote „tejto ženy“ a „tohto mesta“ je kľúčovým miestom v sujete i v kompozícii Horákovho románu. Vytrháva na povrch „neviditeľné“ vrstvy či štruktúry oboch konštitutívnych prvkov románového príbehu, je „iniciáciou“ umožňujúcou – uvidieť skryté – a potvrdzuje principiálnu prepojenosť udalosti a trvania v konštrukcii žánrového invariantu historického žánru.

Vysloviť, „čo bolo skryté od stvorenia“

Centrálным problémom, ktorý tematizuje Jozef Felix v známom článku O nové ces-ty v próze. Problém anjelských zemí v našej literatúre, je problém „uniknutej reality“ (Felix, 1946, s. 6). V konkrétnom prozaickom vyjadrení ide podľa kritika predovšetkým

o pohyb „len a len v skutočnosti vytvárané fantáziou, v krajine babylonskej, v zemi anjelskej“, resp. vo svete „nejestvujúcim, s nejestvujúcou problematikou“ (tamže). Produktívnym riešením má byť „nová vôľa k objektivite, snaha po sujete zbavenom výlučnej individuálnosti“ schopná uhasiť „smäd po realite“ (tamže). V tomto Felixovom hodnotení, ktoré chce byť súčasne „vytýčením“ nových ciest, dominuje predstava umeleckej literatúry ako nástroja „globálneho poznania zvnútra“ (tamže), literatúry „s určitou sociálnou funkciou“ (tamže), literatúry, ktorá má „čo povedať o súčasnej skutočnosti“ (tamže). To dokáže predovšetkým „príklon k realite“ (c. d., s. 7), pričom za realitu pokladá kritik práve „súčasnú skutočnosť“. V rovine tvorby potom ide automaticky (aspoň tak o tom vypovedá logika Felixových argumentov) o redukcii fantázijskosti (tá produkuje neskutočné svety) v prospech „hlbšieho pohľadu do života“ (tamže), pravdaže súčasného. Felixova reflexia má dva základné rozmery. Z literárnohistorického hľadiska ide o pokus revitalizovať „realistické“ tematizácie sveta v slovenskej literatúre, v presvedčení, že len ony môžu „objektívne“ vypovedať o stave sveta, a zároveň o prezentáciu predstavy o sociálnej funkcii literatúry ako predovšetkým „zrkadla“ súčasnej ľudskej situácie či „nášho konkrétneho života“ (tamže). Z literárnoteoretického uhla pohľadu znamená takto vytvorená predstava o sociálnej úlohe (vypovedať o súčasnosti) a z nej rezultujúcej podobe prozaických textov (realistické obrazy sveta) najmä otázky: majú schopnosť vypovedať o „našom konkrétnom živote“ len „realistické“ texty? Nezakladá kritikov konštrukt, jeho presvedčenie o sociálnej funkcii literatúry ako hodnotové a priori možný skrat v recepcii?

Tradícia, na ktorú sa Jozef Felix v citovanom článku implicitne odvoláva, má svoje korene v renesančných a reformačných pohyboch 16. storočia a naplno sa rozvíja v 18. storočí. Ide o postup, ktorý „zachází s jazykom primárne jako s prostriedkom popisu objektivního řádu přírody. Ideál, který má být slovy dosažen, je založen na modelu pravdivosti prostřednictvím shody“ (Frye, 2000, s. 38). Existencia zhody či dostatočnej zhody medzi svetom a jeho textovým predvedením sa v tejto paradigme označuje ako **pravda**. Frye v súvislosti s tým hovorí o deskriptívnej fáze jazyka (z historického hľadiska nasleduje po metaforickej a metonymickej) a s odvolaním sa na úvahy G. Vica o ľudovom jazyku uvádza, že „tato fáze má blízko k něčemu odedávna přístupnému a hojně užívanému, avšak především v běžném jazyce, který nenabývá kulturních funkcí“ (tamže). V podloží neskoršej kultúrnej dominancie pravdy ako zhody vonkajších skutočností s obsahmi jazykových konštrukcií (spôsobenej najmä úspechmi prírodných vied), stojí teda jazyková všednodennosť vo verzii „ľahkého prístupu“ k životnému svetu a jeho ľudskému obsahu. Po takomto ľahkom a nekomplikovanom prístupe k „súčasnnej skutočnosti“ volá aj Jozef Felix, keď hovorí o neskutočných svetoch dobovej slovenskej prózy. Riadiacu funkciu pri rozhodovaní o skutočnosti či neskutočnosti týchto svetov má však výlučne predstava pravdy ako zhody, determinovaná časovo („súčasná skutočnosť“). Tento prístup, podľa ktorého „nová vôľa k objektivite“ = príklon k skutočnosti a skutočnosť = zhoda jazykového prehovoru so súčasným vonkajším svetom, predstavuje vo Felixovom prípade apriórne čitateľské východisko. Je to kritikov primárny hodnotový konštrukt, ktorý po priložení na reflektované texty, v mnou sledovanom kontexte historického žánru najmä na román Margity Figuli *Babylon*, zakladá chybné čítanie.

Dobová kritická recepcia *Babylonu* bola Felixovým prístupom nesporne poznačená. Alexander Matuška v *Eláne* v r. 1947 stavia svoju argumentáciu na práve autora voliť si „látku kdekoľvek“ (Matuška, 1947, s. 8), hovorí o „šikanovaní autorky“ kvôli tejto voľbe a nabáda všímať si jej prácu v „prostredí a dobe, ktorú si vybrala“ (tamže). Z jeho čítania vychádza *Babylon* ako predovšetkým ľúbostný román. Andrej Mráz ho číta zasa ako román s hlbokou etickou a spoločenskou symbolikou, resp. román historicko-filozofický (Mráz, 1947, s. 8) a volanie po väčšej blízkosti k „vnímavosti dnešného človeka a jeho životným skúsenostiam“ (tamže) označuje za zbytočné mudrlantstvá. Išlo o bezprostredné reakcie na román i na jeho reflexiu Felixom, preto sú citované recenzie viac obranami než analýzami. V každom prípade aj ony (tieto reakcie) signalizujú chybu vo Felixovom čítaní. Zaujímavé z tohto hľadiska sú neskoršie analýzy Jána Števčka. Ten v súlade so svojím konceptom lyrizovanej prózy hovorí o „orgiazme“ ako riadiacom princípe textu románu a umiestňuje ho do tradície dekadentnej literatúry. Priznáva však, že ide o „špecifické literárne poznanie Babylonu“ (Števček, 1987, s. 44, podč. J. Š.) a „takýto stupeň poznania nevyhovoval už po vojne, roku 1946, keď sa román musel nevyhnutne porovnávať s inými normami poznania“ (tamže, s. 45). Števček tak na jednej strane odkrýva „nerealistickú“ podstatu románu (okrem iného aj vyššie uvedeným podčiarknutím jeho literárnosti, ktorá sa v slovenskej literárnovednej tradícii s realizmom nijako nezhoduje), na strane druhej potvrdzuje, že práve kvôli tejto podstate „nevyhovoval“ povojnovým „normám poznania“. Opakuje teda Felixov hodnotiaci súd a prikladá k nemu svoju analýzu – potvrdenie o neexistencii realistickej/dostatočnej zhody medzi „svetom Babylonu“ a „dobovej skutočnosti“ ako dôkaz jeho platnosti. Felixove a priori tak dopĺňa Števčekom a posteriori; opreté tentoraz, nepochybne, aj o tézu, podľa ktorej je realistická línia slovenskej literatúry líniou dominantnou a jej smerovanie vrcholí v inej verzii pravdy: v zhode literárnych obrazov s „ideálmi socialistickej spoločnosti“ (tamže, s. 51).

Podstatne odlišný čitateľský kľúč k románu *Babylon* poskytujú štúdie, ktoré ho umiestňujú do kontextu slovenského naturizmu. Jeho charakteristiky vyplňa priznaná prítomnosť mýtu v štruktúre textu, prítomnosť s mýtom súvisiacich elementárnych žánrov a žánrových foriem, prítomnosť špecifickej motiviky „mýtu o večnom návrate“, čo signalizuje aj prítomnosť rituálu a ritualizácie v textoch, teda ich dôraz na problematiku dlhého trvania, pretrvávania či v krajných polohách večnosti. Takúto „recepčno-návodovú“ či „inštruktážnu“ funkciu plnia predovšetkým práce Oskára Čepana *Kontúry naturizmu* (1977) a Milana Šútovca *Romány a mýty* (1982, resp. 2005). Aj keď sa ani jedna z nich špeciálne *Babylonu* nevenuje, obe sú čítaním „konceptie modernej slovenskej prózy“ (Čepan, 1977, s. 11) označovanej ako naturizmus a ich výsledky možno uplatniť aj pri recepcii tohto románu.

Jozef Felix označil „babylonskú krajinu“ za „svet nejestvujúci“ (c. d., s. 6), za „uniknutú realitu“ a myslí to doslovne: „Ak napr. ešte vo Figuličkiných Gaštanových koňoch boli ste jednako ešte len kdesi na severe medzi našimi vrchmi, i keď v prostredí chimérických koní a magickej prírody, ak v takom Švantnerovi jednako ste ešte boli v chlpskom svete kdesi pod Dumbierom (...) v posledných našich prozaických dielach ocitáte sa už kdesi len a len v skutočnosti vytvárajanej fantáziou“ (tamže). Problém „uniknutej reality“ je evidentne problémom vzdialeného, neprítomného referenta, neprítom-

nej, „objektívnej skutočnosti“, ktorú by bolo možné priložiť k slovu – znaku ako dôkaz jeho „reálnosti“ a „pravdivosti“. Pre Felixa je slovo/meno Babylon predovšetkým označením hlavného mesta Babylónie, funguje ako zemepisný názov pre „neprítomný svet“. Vedomie prítomnosti „chimérického“, „magického“ a možno aj mýtického v textoch Margity Figuli, Františka Švantnera či Dobroslava Chrobáka však umožňovalo aj inú interpretáciu. Neskoršie Čepanove a Šútovcove čítania práve toto „chimérické“ a „magické“ potvrdzujú ako hlavný prístup do „sveta Babylonu“. Mýtické prvky, ktoré obaja literármi historici identifikovali v štruktúre naturalistických textov upozorňujú na nemožnosť doslovného výkladu a nemožnosť uplatnenia doslovného významu a orientujú recepcnú pozornosť práve na túto štruktúru.

Mýtické je súčasťou a zároveň spoluproducentom kultúrnej pamäti, patrí k jej archetypálnym vrstvám. „Posláním mýtu není popsat určitou situaci, nýbrž postihnout ji způsobem, který neomezuje její význam pouze na ni samou“ (Frye, 2000, s. 73). K slovu prichádza hra významov, pulzovanie významov, význam ako kultúrny konštrukt. Ak text nazeráme z tohto uhla pohľadu, tak pomenovanie Babylon nie je odkazom na konkrétny priestor existujúci mimo textu, na referent, ktorý by mohol fungovať ako kritérium pravdivosti výpovede. Tu sú referentom tradované a stabilizované **kultúrne obsahy** mena Babylon. Jeho „rigidná designácia“, fungujúca v kresťansko-judaistickej kultúre, ukazuje predovšetkým na zreťazenie Egypt – Babylon – Rím. V kultúrnom kóde konštruovanom z kníh *Starého* a *Nového zákona*, ale aj z literárnej tradície (v našom kontexte spomeňme napríklad Bottov baladicky ladený *Sen Babylonov*), ide o reprezentáciu „démonickej spoločnosti“ (Frye, 2003, s. 172) a práve z nej (z tejto reprezentácie) sa štruktúruje význam pomenovania románu. Ona zakladá jeho **kategoriálny** charakter. Ide teda (ako pri každej kategoriálnosti) o dôraz na zovšeobecnenie významov naviazaných na všetky tri mená v biblickom, resp. kultúrnom kontexte. Nie je to orientácia na lineárnu väzbu znaku a objektu vonkajšieho sveta, ale orientácia do vnútra na kultúrne obsahy znaku. Do spomenutej hry významov, resp. pulzačného utvárania sa či „diania zmyslu“ v recepcii potom vstupujú také obsahy kultúrnej pamäti, ako sú prvý hriech, vyhnanie, pokus o raj, ktorý zlyhal, pýcha a mravný rozklad ako výraz tohto zlyhania, protivienie sa Bohu, deštrukcia ako trest za zlyhanie, nový začiatok po rituálnej očiste – po dotyku so smrťou.

Použitie mýtického vo funkcii recepcného kľúča umožňujúceho vstup do „sveta Babylonu“, dovoľuje odkryť základné konštrukčné parametre jeho priestoru a času i sujetového diania v ňom. Priestor, v ktorom sa uskutočňuje dej románu, charakterizuje rozprávač ako územie medzi „*svätými prúdmi Eufratu a Tigrisu*“ (Figuli I, 1946, s. 12) a klasifikuje ho ako „*prvý stratený Raj, ktorý Boh po hriechu človeka premenil na púšť*“ (tamže). Z hľadiska rozprávania príbehu ide o jeho „otvárací“ moment, o začiatok. Motív raja a jeho straty produkuje významové zreťazenie; **zákaz a jeho porušenie/neposlušnosť – vyhnanie (trest – práca, utrpenie ako ľudský údel) – perspektíva návratu (obeta, vykúpenie)**. Istotu pre takúto sémantickú konštrukciu ponúka krátky „prológ“ k románu, ktorý je voľnou parafrázou príbehu stvorenia sveta ako rajskeho priestoru, stvorenia človeka – „*dušou oživeného prachu*“ s podobou „*Večnetrvajúceho*“ (c. d., s. 9), príbehu „pokúšania“ prvých ľudí diablom – hadom, príbehu porušenia zákazu/sľubu a vyhnania za prvý hriech a naznačením možnosti návratu človeka do raja až „*po*

ťažkej púti, z ktorej ho vyslobodí smrť“ (c. d., s. 11). V štruktúre textu románu plní toto „prerozprávanie“ biblického „sujetu“ funkciu recepčného návodu a interpretačnej opory a orientuje pozornosť na:

1. **kompozíciu románu**, pretože z hľadiska motívu vyhnaní sa otvára, ako proti-pohyb voči nemu, možnosť návratu, a tým aj hypotéza komponovania románu do kruhu;
2. **štruktúru príbehu**, pretože v súvislosti s motívom stratenia raja ako trestu za porušenie sľubu/zákazu, teda za hriech, sa otvára možnosť vykúpenia prostredníctvom kontaktu so smrťou, teda zostúpením „dole“. Dá sa preto očakávať konštruovanie sujetu v tvare U. Takúto podobu či takýto priebeh diania nachádza Northrop Frye v Biblii ako príbehu straty (začiatok Genesis) a znovuzískania (koniec Zjavenia podľa Jána) (Frye, 2000, s. 200).

Hypotéza kruhovej kompozície románu sa dá na veľmi povrchnej úrovni overiť ihneď. Spoločným priestorom pre úvodnú sujetovú scénu i pre scénu záverečnú je Dedina Zlatých Klasov, miesto, ktoré z hľadiska centrálnej postavy možno označiť za domov. Toto miesto postava opúšťa a sem sa na záver príbehu vracia. V mojom čítaní však nejde o sledovanie takejto „mechanickej“ úrovne premiestňovania hrdinu. Sústreďujem sa na kompozíciu ako súčasť sémantického gesta autorky. V centre pozornosti potom nestojí identifikácia pohybu do kruhu (tá je evidentná), ale sledovanie štruktúry (kvalitatívnych parametrov) tohto pohybu. Zaujímajú ma jeho „uzlové body“: stav a situácia postavy na začiatku, motivácie odchodu, situácia postavy v čase a priestore „mimo domova“ a stav a situácia postavy po návrate domov. Takto orientovaný záujem „diktuje“ štruktúrna konvencia mýtu a jeho rituálového jadra a recepčná skúsenosť s tým všetkým. Sú však aj iné alternatívy. Alexander Matuška v citovanej reakcii hovoril o možnosti čítať *Babylon* ako román ľúbostný, Andrej Mráz zasa ako román historicko-filozofický, naznačená sujetová štruktúra (odchod hrdinu – pobyt inde – návrat) signalizuje žánrové znaky rozprávky a už spomenutého mýtu, ale aj štruktúru charakteristickú pre dobrodružný sujet. Moje doterajšie čítania textov historického žánru ukazujú, že prítomnosť viacerých žánrovo-recepčných konvencií v nich je jedným z charakteristických znakov tohto žánru. Pre „konečnú“ genologickú klasifikáciu je potom potrebné odkrytie usporadujúceho žánrového princípu (riadiaceho „programu“), ktorý umožní rozumejúce čítanie textu, teda identifikáciu jeho zmyslu a funkcie.

Dedina Zlatých Klasov je v rozprávaní predvedená ako súčasť priestoru-krajiny, „ktorá bola prvou kolískou ľudstva, snubnou záhradou Adama a Evy a je rajom svätého božstva až podnes“ (Figuli, c. d., s. 27). Jej rajske znaky obsahuje exteriérový opis so znakmi generálnej charakteristiky:

„Kde len ľudské oko pozrelo, vlnilo sa zlato v klasoch obilia a spievalo o prenesmiernej úrode a bohatstve zŕn, ktoré sa podobali najkrajším drahokamom vo veži Etemenaki. (...)

Za nekonečnosťou vlniaceho sa zbožia nasledovali sezamové a šošovicové pláne. Záhony ľanu, dýň a melónov ťahali sa v radoch. Temená kopcov ovíjali najvzácnejšie druhy viniča. Tably bielych a červených ruží zaplňali okolie najjemnejšími vôňami.

Pri hraniciach arabskej púšte, kde sa končila blahodarnosť zavlažovacej siete, rozprestierali sa lúky a pašienky. Medzi nimi stáli háje a rady mandľovníkov, ktorých kvety v čas Tamuzových dní, boha plodnej jari, zahaľovali krajinu ako kedysi biele a ružové pary snubnú záhradu a v nej prvopočiatkový nepokoj v telách Adama a Evy“ (c. d., s. 32).

Ide o široké vizuálne zachytenie krajiny, ktorej kľúčové znaky – plnosť, krása, vôňa – sú „všade“ a produkujú situáciu hodnotovej plnosti. Domovskú príslušnosť k tomuto miestu prisudzuje rozprávanie ženskej postave „*krásnej Nanai*“ (c. d., s. 36). Jej „vstup na scénu“ sprevádzajú symptómy anjelského zjavenia:

„zočil na druhej strane lesa pastierov, ktorí brnkali na strunách hárfa. Bol rozhodnutý zájsť k nim, ale len čo na to pomyslel, vynoril sa na vršku proti nemu krádel' bielych oviec, podobný oblakom, a prostred nich zjavila sa tiež v bielom oblečená dievčina.

Jej na potešenie rozzvučali sa nástroje hlasnejšie a hravšie. Dvaja z pastierov zaberali prstami do strún hárfa jeden nôtal na píšťale, ťahavo a mľkvo“ (c. d., s. 35).

Hodnotová plnosť ako výsledok opisu krajiny „prekypujúcej“ plnosťou, krásou a vôňou sa obohacuje o pastiersky motív ako súčasť výjavu „zjavenia sa“ mladšej, nevinnnej a čistej, pretože do bieleho rúcha odetej ženskej krásy. Výsledkom je významový konštrukt **idylického miesta**, dourčený chudobným obydľím – chatrčou, v ktorej Nanai žije. Sujet románu sa potom uskutočňuje ako výsledok interakcie práve tohto idylického miesta a jeho konštituentov s neidylickým „iným“ a postava Nanai v ňom obsadzuje funkciu hrdinu. Hranice idylického miesta sú pružné a posúvajú sa podľa toho, či „iné“ má znaky teritoriálne i kultúrne „cudzieho“ (perzského), vtedy je rajom celá „*mocná a veľká Chaldejská ríša*“ (pozri c. d., s. 27). Ak má „iné“ znaky kultúrneho „svojho“, tak sa idylickosť redukuje do podoby domu a úzko vymedzeného domova ako idylického miesta a „iné“, aj keď kultúrne „svoje“, nadobúda črty **hodnotovo/eticky** „cudzieho“, nepriateľského voči hrdinke. Túto pozíciu obsadzuje mesto Babylon a v jeho štruktúre najmä Esagila – cirkevné mocenské centrum, „*najsilnejšia skupina babylonská*“ (c. d., s. 30). Prvou sujetovou líniou románu je potom dianie, ktoré sa rodí z napätia medzi chaldejským/svojím a perzským/cudzím. Nanai ako súčasť tohto diania funguje v románe ako hrdinka historického sujetu, problémové zadania pre ňu (skúšky) majú znaky dobovej úlohy, teda participácie hrdinu na riešení dejinného konfliktu.

Druhou sujetovou líniou je dianie vyrastajúce z napätia medzi eticky čistým svetom pastiersko-idylického miesta Dediny Zlatých Klasov a skazeným svetom Babylonu. Na tejto línii sa produkuje mýtický sujet a Nanai nadobúda znaky mýtkej hrdinky. Jej prechod problémovými situáciami – skúškami má charakter rituálneho prechodu (passage) cez miesto smrti. Z neho subjekt rituálu vychádza zmenený a oprávnený prijať nové funkčné zaradenie v spoločenstve. Obe tieto línie sú navzájom prepojené a práve z tohto spojenia vyrastá zmysel i funkcia (recepčná pragmatika) románu.

Udalosťou, ktorá otvára príbeh Nanai ako hrdinky historického sujetu, je stretnutie jej otca Hamadana s babylonským vojenským veliteľom Nebuzardarom a sľub, ktorý za

ňu Hamadan Nebuzardarovi dá; dcéra obetuje svoje panenstvo nepriateľovi a získa dôkazy o špionáži Peržanov voči Chaldejskej ríši. Nanai, u ktorej láska k vlasti „*splynula s bezmernou láskou k Nebuzardarovi*“ a „*vlast' i Nebuzardar zliali sa jej v duši nerozlúčne*“ (c. d., s. 61; aj keď v tejto úvodnej fáze sujetového diania ide o lásku „na diaľku“, v podobe túžby po vysnívanom hrdinovi), je pripravená otcov sľub splniť. „*Bolo treba zachrániť ríšu, kráľa, ľud. Bolo sa treba obetovať za to, čo je najsvätejšie každému Chaldejci: vlast*“ (c. d., s. 64). Súčasne s tým je však tá istá udalosť aj otvorením línie, na ktorej sa Nanai utvára ako mýtická hrdinka. Plní totiž aj posledné želanie strýka Siniba, ktorý ju prostredníctvom svojho brata Hamadana pred smrťou žiadal, aby sa vzoprela rituálu obetovania panenstva, ktorý každoročne na jar usporadúvali „*kňazi z Chrámového Mesta babylonského, kňazi Esagily*“ (c. d., s. 28) a počas ktorého „*každé chaldejské dievča bolo povinné obetovať svoju čistotu božskej Istare*“ (c. d., s. 62). Etickým protihráčom tohto rituálu je predstava, ktorá (vo verzii etického odporu voči Esagile) stála Siniba život: „*Jej zákonitý muž nech je jej prvým mužom. On má právo na jej čistotu. A ak si božská Istara naozaj žiada takéto obete na uzmiernenie, treba zvaliť jej zlatú sochu do Eufratu*“ (tamže).

Napätie, ktoré vzniká medzi Hamadanovým sľubom bratovi a Hamadanovým sľubom Nebuzardarovi a ktoré zosilňuje odhodlanie Nanai splniť oba tieto sľuby, má len dve riešenia. Prvé by z Nanai urobilo hrdinku tragédie a končilo by sa jej smrťou. Toto nie je riešenie *Babylonu*. Zostáva druhé, ktoré má oporu v archetypálnych príbehoch o obetovaní detí – najmladších synov, jediných synov či jedinej dcéry. Tieto príbehy majú štruktúru vytrhnutia z pôvodného prostredia, po ktorom nasleduje zostup ku koreňom zla a návrat v novej podobe (v novej sociálnej i sujetovej funkcii). Ide o štruktúru známú z folklórnych rozprávání, ale nájdeme ju aj v biblických príbehoch, napríklad v tom o obetovaní Jefteho najmladšej dcéry, ktorá pred definitívnym splnením otcovho sľubu odchádza oplakávať panenstvo do hôr, po návrate „*však muža nepoznala*“ (Sud. 11, 39). Naopak, stala sa ako symbol čistoty predmetom kultového uctievania. Northrop Frye v konečnom dôsledku takýto „sujet“ obetovania prisudzuje Biblii ako celku, keď hovorí, že ak ju vnímame „jako vyprávění, je jejím hlavním hrdinou Mesiáš, který se pod svým pravým jménem objeví až na konci, jak tomu bývá zvykem v romancích“ (Frye, 2000, s. 206). Rozpoznanie pravej „tváre-funkcie“ hrdinu až na konci, ktoré je základnou črtou tradičných príbehov o hrdinoch-záchrancoch i príbehu Spasiteľa, dáva Nanai práve takúto perspektívu. Jej príbeh možno čítať ako mýtický príbeh založený na archetype hľadania i príbeh „večného návratu“ so spasiteľskými konotáciami.

Odhodlanie ženskej protagonistky románu splniť oba záväzky, ktoré v jej mene prijal otec a ktorých súčasné plnenie sa navzájom vylučuje, je konštrukčným prvkom, ktorý usporadúva historickú a mýtickú líniu sujetu do uceleného príbehu. Ide o sujetové riešenie známe napríklad z humorných folklórnych rozprávok, v ktorých hrdinka musí prísť „ani nahá, ani oblečená“, „ani bosá, ani obutá“, „ani peši ani na somárovi“. V hrdinských čarodejných rozprávkach ide zasa o ambivalenciu obetovania sa a zároveň hrdinského záchrancovstva v jednej postave, čo je forma jej prežitia a súčasne aj zdroj rozpoznania jej hrdinskej podstaty. V románovej verzii má toto riešenie podobu schopnosti rozlišovať medzi emocionálnym (duchovným) a racionálnym (telesným) rozmerom lásky, pričom

ide o schopnosť predurčenú osudom – veštbou, uskutočnenou „spolupracujúcou prírodou“ – „hovoriacim kvetom“ a jej vysvetlenie podáva Nanaina teta Taba, ktorá má „dar jasného videnia“ (Figuli II, 1946, s. 153):

„– Ako os spája dve kolesá, tak tvoj život bude spájať životy dvoch ľudí. Jeden z nich je Peržan a druhý Chaldejec. (...)“

– Chcem vedieť meno jedného z tých dvoch.

– Nedožičili mi bohovia tej milosti, dcéra Hamadanova. Ale poradím ti. Na pastvinách, čo patria k majeru boháča Sina-Ela, rastie starinný bájny kvet. (...) Pôjdeš na pastviny Sina-Ela a vyhladáš medzi býlím tento kvet. Ak zodvihne hlavu, keď sa k nemu priblížiš, bude ti znamením, že ti odpovie. Kľakneš si k nemu a budeš šeptať nad ním mená mužských, ktorí sú blízki na tento čas tvojmu srdcu. Pri ktorom sa lupene roztvoria naširoko, môžeš si byť istá, že si vyslovila to pravé. (...)“

Naraz zočila zlatistý kalich kvetu. Ustrnula v pohľade naň. Ale kvet sa začal dvíhať a postavil sa zovretý proti nebu. (...)“

Ticho sa prikradla na zázračné miesto a ešte tichšie sa spustila na kolená. (...) prihla si pery ku kalichu a zašepkala meno toho, ktoré s ňa drahokam na dne hlbinných vôd ležalo na dne hlbín srdca.

Zašepkala:

– Nebuzardar.

A stal sa zázrak. Lupene sa prebudili zo sna a rozložili sa v polkruhu proti nebu. Ale aký div, rozložila sa ich len pravá polovica.

Nanai zašepkala druhé meno, čo ako lúč presvecovalo všetky tmy a robilo temná vidnými.

Zašepkala:

– Ustiga.

A stal sa nový zázrak. Druhá polovica lupeňov ožila a rozložila sa podobne do polkruhu. (...) Stál takto rozkrídlený, aby vydal svedectvo o tom, že niet pochyb v predpovediach Tabiných a že naozaj ako os spája dve kolesá, tak život Nanai bude spájať životy dvoch ľudí, život Nebuzardarov a život Ustigov“ (Figuli, c. d. II, s. 154 – 157).

Pravá strana, reprezentujúca v tradičnej symbolike racionalitu, sa stotožňuje s už predtým zjednotenou dvojicou Nebuzardar – vlasť, ľavá strana, symbolizujúca cit, vieru, ducha a stotožnená s Ustigom, vytvára z Nanai svorník medzi chaldejskou vlasťou a perzskou kultivovanosťou. Spôsob, akým je toto významové zjednotenie postupne konštruované, je založený na archetypálnom napätí medzi nebeským/rajským (idylické miesto Dediny Zlatých Klasov ako domov hrdinky, panenská čistota Nanai, spolupracujúca príroda – čarovný kvet) a démonickým/diabolským, pričom jadrom démonickej obraznosti je predstavenie Babylonu ako obludy. Centrálnym toposom, fungujúcim ako pars pro toto démonickosti „Mesta Miest“, je produkovanie obrazu Chrámového Mesta, cirkevného i mocenského centra Babylonu, v podobe príšery „požierajúcej“ mladé dievčatá. Ide o mýtický topos, ktorý je integrálnou súčasťou všetkých príbehov o „slabom panovníkovi“ (román Babylon je aj takýmto príbehom) a tie sú stavebným kameňom mýtu hľadania, orientovaného na obnovu života. Postaviť sa oblude na odpor, „zostúpiť do jej útrobov“

a napokon zničiť netvora, to všetko znamená prijatie účasti na akte obnovy a znovuzrodenia. Pozícia ženskej protagonistky románu ako svorníka medzi chaldejským (vlast' – Nebuzardar) a perzským (kultivovaný duch – Ustiga) umožňuje všetkým trom postavám participovať na tomto spasiteľsko-stvoriteľskom prvku románu. Nenávisť Nebuzardara voči Esagile, ktorá triešti silu Chaldejcka, odpor Nanai voči „slávnostiam Istariným a k nim patriacemu očisťovaniu panien“ (pozri Figuli, c. d. I, s. 139), a napokon aj voči babylonskej morálke vôbec, a boj Ustigu (väzneného v podzemí jedného z babylonských palácov) proti Babyloncom, založený predovšetkým na jeho pozícii „zvestovateľa“ inej mravnosti krajiny, „kde sa neprznia ženy ako v Babylone“ a kde niet „mužských, ktorí by okrádali vopred devy o čistotu a (...) bohov, ktorí by to žiadali“ (tamže, s. 170), to všetko sú varianty sujetu o zostúpení hrdinu do vnútra obludy (priestorového i etického „dolu“) a jeho kontakte so smrťou. Premena hrdinu, ako výsledok tohto rituálneho stretu s démonickým, má potom tiež trojakú podobu:

1. Nebuzardar zomiera, ale Nanaiino tehotenstvo s ním umožňuje pretrvanie chaldejského aj po páde Babylonu.
2. Stotožnenie sa Nanai s Ustigovou verziou inej mravnosti dáva tomuto prežitiu duchovný/etický obsah, predlžuje Ustigovu prítomnosť v Chaldejckej zemi aj po jeho faktickom odchode.
3. Nanai zostáva a výrazom zjednotenia chaldejského a perzského v nej je obraz obnovy „strateného raja“ a „vyvedenia zástupov z púšte“. Pastiersky motív z úvodu románu naberá novú sémantiku duchovného pastierstva či vodcovstva:

„Práve (...) sa vynorila zákruta cesty, zákruta známa a od detstva s drahými zážitkami prenášaná zrakom do hĺbočín srdca, zákruta cesty, čo sa ťahala hadiť do Dediny Zlatých Klasov. Na návrší konča nej čneli do hora kýpte zrúcanín Elilovej svätyne. Donedávna zôkol tohto návršia čupeli staviska z pálených tehli a domce z trstia a hliny. Teraz sa tu rozhostila púšť, zavalená rumami a zamorená vôňou pohoreniska. (...)

Nanai sa zohla a zodvihla motyku a džber. Obrátila sa a zamierila ku kanálu. Začala kopat' a nahadzovať mül do nádob. Plnila džber za džberom a vynášala k rúcanisku. Keď hĺna obschla, pribrala sa robiť z nej tehly a sušiť ich na slnku. (...)

Bol to zápas na život a na smrť. Často jej telo klesalo od únavy, ale myseľ neprestávala plesať.

Keď už začala klásť základ na dom, pobadala, že sa začínajú do dediny vracat' ľudia“ (Figuli IV, 1946, s. 227 a 232 – 233).

Absolvované interpretačné čítanie románu *Babylon* ukazuje, že kruhová kompozícia, o ktorej som hovoril vyššie a ktorej formálnu súdržnosť zabezpečuje jednota miesta odchodu a návratu hrdinky, má svoje hodnotové podložie práve v druhom sledovanom prvku, v štruktúre príbehu. Je komponovaný ako príbeh počiatočnej idyly – jej straty/pádu (mravnej i fyzickej deštrukcie) a otvorenia perspektív na opätovné obnovenie idylického. Na úrovni centrálnej ženskej postavy sa táto kompozícia manifestuje ako ambivalencia nevinnosti a skúsenosti a životodarným princípom v príbehu a v jeho mýtiskej štruktúre je potom zjednotenie ženského, ako matersky plodivého, s etickým (eticky dôsledným).

Ide o **spojenie** materskej biblickej metaforiky (pozri Frye, 2000, s. 169) s biblickou metaforou zákona (súvisí práve s motívom pádu), ktorý má človek dodržiavať, pretože ho čaká „súd a rozsudek i s žalobci a obhájci“ (tamže, s. 138).

Vyššie som spomenul kategoriálnu podstatu názvu románu, ktorá konotuje práve významy súvisiace so stratou ľudskej citlivosti voči závažnosti mravných zákonov. Odkrytá štruktúra príbehu románových postáv ukazuje, že aj ony, a to aj tie s náprotívkami mimo sveta románu (postavy historické), sú predovšetkým archetypálnymi kategóriami; zovšeobecňujúcimi pomenovaniami démonického zla, „osvietenského“ dobra, hrdinského vzdoru a pretrvávajúcej plodivej/obnovujúcej sa sily ženskej lásky a materstva.

Identifikácia mýtckej štruktúry sujetu románu *Babylon* otvára možnosti aj pre zodpovedanie otázky o jeho usporadújúcom žánrovom princípe. Sústredenie sa na štruktúru príbehu je dôrazom na to, čo sa opakuje, čo sa týmto opakovaním vysúva do pozornosti. Zároveň toto zosilňovanie markantnosti či transparentnosti štruktúrneho oslabuje obsahové a umožňuje abstrahovať od problému, ktorý nastolil aj Jozef Felix a ktorý sa najmä v súvislosti s historickým žánrom objavuje veľmi často. Myslím na problém „historickej pravdivosti“ príbehu. Akcentácia štruktúr v rozprávaní však otvára možnosť kladenia iných otázok, ktoré všetky smerujú k textovej pragmatike a tematizujú sa ako problém funkcie. Pýtať sa na funkciu rozprávania, znamená vždy hľadanie genologických charakteristík textu. Absolvované čítanie ukázalo, že román *Babylon* má všetky znaky historického žánru. Čas tematizovaných udalostí je časom produktívne rozhybaným, časom kľúčového zlomu ako výsledku „stretu kultúr“ (pozri Svatoň, 1993, s. 109 – 126), problémové zadania pre hrdinku (hrdinov) majú charakter dobovej úlohy, román možno predovšetkým z aspektu obsahu označiť za príbeh o páde ríše. Markantnosť štruktúrnych prvkov sujetu však posúva pokus o genologickú klasifikáciu ešte ďalej. Kategoriálna podstata názvu románu spolu s kategoriálnou podstatou postáv a ich konania, teda akcentácia všeobecnej platnosti a zároveň evidentnosti a transparentnosti, ktorá vyrastá zo stabilizovanej recepcnej konvencie, ukazuje na možnosť čítať tento román ako „rozvinuté prirovnanie“, teda ako **podobenstvo**. Z tohto uhla pohľadu by bolo možné vyložiť Felixovu požiadavku na pravdivosť textu predovšetkým v podobe zhody (maximálnej podobnosti) sveta a jeho obrazu, aj ako polemiku s alegorickým označovaním životnej problémovosti v čase, keď to už nebolo nutné a keď boli, ako hovorí Števíček, nutné „iné formy poznania“. Komplikáciou je však dôraz, aký Felix kladie na „neskutočnosť“ babylonského sveta, čím neguje jeho archetypálny rozmer ako jednu z možností a **vôbec nepripúšťa** aj takto orientovanú recepciu. Otázka nastolená žánrovými znakmi, teda signálmi funkčného zamerania textu, je však namieste.

Na začiatku tejto štúdie som sa odvolal na Assmanovo zistenie, že príbehy „dlhého trvania“, a tie naturalistické patria medzi ne práve vďaka svojej mýtckej štruktúre, majú v komunikácii ambivalentnú funkčnosť. Na jednej strane sú to „fundujúce príbehy“ (umiestňujú súčasné do prúdu trvania odkazom na jeho archetypálny základ), na strane druhej tematizujú hodnotovú nedostatočnosť prítomného sveta a jeho času, sú „kontraprezentné“. „Dianie zmyslu“ sa potom v Babylone uskutočňuje ako pohyb medzi týmito dvoma funkčnými orientáciami. Je súčasťou opakujúcich sa príbehov o mravnom páde a nádeji na obnovenie mravného poriadku, a zároveň sa vzťahuje aj k času svojho

vzniku ako upozornenie na nedostatok mravnosti a jeho tragické/deštruktívne dôsledky. Didaktické jadro podobenstva odkazuje na čas vzniku románu, kedy alegorický závoj možno prijať ako spôsob hovorenia v neslobodnom čase a svete. To „pripína“ román k pragmaticko-mýtickej línii textov historického žánru. Zároveň, myslím si, vzniká otázka, či ho nemožno vnímať aj ako svojho druhu ironické gesto autorky, ktorá k publiku opradenému „mýtom“ zbožnosti a napriek tomu slepému, pretože „hľadá a nevidí“ (Mt. 13, 11), prehovorila spôsobom, ktorému by malo rozumieť. Jeho obsahom je totiž príbeh tematizujúci, okrem iného, aj napätie medzi vierou ako etickou normou a vierou ako amorálnym mocenským nástrojom. Týmto rozmerom sa román zúčastňuje aj na predĺžení skepticko-ironickej línie historického žánru v slovenskej próze.

Obyčajné a výnimočné

Michael Foucault si v texte, ktorý mal byť pôvodne úvodom k zamýšľanej antológii archívnych materiálov jednej z parížskych nemocníc a Bastily, všimá podmienky, za ktorých sa „každodenný život (...) v západní spoločnosti (...) mohl dostať ke slovu“ (Foucault, c. d., s. 150). Upozorňuje na dve základné situácie. V prvej „musel přesáhnout sebe sama díky hrdinství, skvělému činu, dobrodružství, Prozřetelnosti a milosti, popřípadě díky velkému zločinu; musel být poznamenán dotykem nemožného“ (tamže). Žánrovým podložením je tu báj/legenda s jej intenciou vypovedať o veciach, ktoré si zaslúžia, aby boli vypovedané; kvôli svojej jedinečnosti, výnimočnosti, exemplárnosti. Otázka pravdivosti zostávala bokom ako bezvýznamná. Každodennému a obyčajnému bolo vyhradené gesto zosmiešnenia, všednosť bola „nasmiech“. Druhá situácia nastáva koncom 17. storočia a jej výsledkom je vytlačenie bájneho/legendického z rozprávania „o živote“. Na jeho miesto nastupuje obyčajné, dokonca vo verzii posledného, najmenej viditeľného a aj neslávneho: úlohou „literární rozpravy Západu“ začína byť hľadanie toho, „co je nejobtížněji zahlédnutelné, nejskrytější, co se nejhůře vyslovuje a ukazuje, co je nakonec nejzákaznější a nejpohoršlivější“ (tamže, s. 151). Textovým (zapísaným) výrazom tejto „expanzie“ obyčajného je „ľudský dokument“ (Ginzburgová, 1982); privátna korešpondencia, spomínania, pamäti, denníky, spovede, pričom „hlbkovým ukotvením“ (pretože ukotvením mocenským) tohto všetkého sú písomne zachytené udania, hlásenia, zatykače, výsluchy, chorobopisy, anamnézy a diagnózy (pozri Foucault, c. d., s. 140 a n.). Všetky tieto žánre „každodennosti“ referujú na konkrétny a identifikovateľný subjekt výpovede a táto tesná väzba hovoriaceho a prehovoru produkuje fungovanie výpovedí v „režime pravdy“. Skúsenosť s týmto typom rozprávania je potom predovšetkým skúsenosťou s autobiografickou konvenciou ako konvenciou pravdivých výpovedí o sebe samom a s konvenciou biografickou, ktorá sa vníma ako pravdivé, dôkazmi doložené rozprávanie o živote druhého.

Z naznačenej tradície „manifestovanej každodennosti“ v žánroch všedného dňa a z ich naviazanosti na subjekt výpovede, alebo na jej objekt „obklopený dôkazmi“, sa rodí konštruovanie literárnych svetov, ktoré umožňujú prístup do vedomia postáv, a to v dvoch variantoch. Dorrit Cohnová (2006) ich označuje ako režimy prvej a tretej osoby. V režime prvej osoby sa naplno uplatňuje spomenutá autobiografická konvencia výpovede

dania „pravdy“ o sebe samom, v režime tretej osoby sa uplatňuje biografická konvencia (skúsenosť s textami biografii), no najmä sa v ňom odкрýva podstata epických fikcií, možnosť „znázorniť ja-originitu (čili subjektivitu) tretej osoby pri zachovaní jej charak- teru tretej osoby“ (Hamburgerová, 2005, s. 129). Umožňujú to „slovesá vnútorných dejov“ (pozri tamže), ktoré manifestujú vnútorný (psychický) svet postáv; ich premýšľanie, cíte- nie, vnímanie, prežívanie, myslenie si a podobne. Táto technika dovoľuje podľa Hambur- govej nielen „vidieť“ do vnútra postáv, ale, predovšetkým, umožňuje recipovať ich ako mysliace, cítiace, prežívajúce. Čitateľská skúsenosť s takýmito textami zakladá konven- ciu fiktívneho, ktorá každému, aj priemerne literárne skúsenému čitateľovi, umožňuje rozlišovať medzi textami podliehajúcimi pravdivostnej verifikácii (preverovaniu faktami zo sveta mimo textu) a textami ustanovenými „v rozhodnutí ne-pravdy“, ktoré sa predsta- vujú „výslovné jako klam“, ale, zároveň, sa zaväzujú „vyvolávať účinky pravdy“ (Fou- cault, c. d., s. 151). Spojenia typu románová biografía či autobiografický román potom signalizujú nevyhnutnú autorsko-recepčnú prítomnosť oboch spomínaných konvencií – (auto)biografickej i konvencie fiktívneho – teda prítomnosť „klamu s účinkami pravdy“. Táto „klamlivá pravdivosť“ je v literatúre intencionálne orientovanej na „vnútorný svet“ konajúcich postáv, najmä ak ony fungujú v „režime tretej osoby“, nastolovaná obzvlášť naliehavo. Na jednej strane možnosť vnímať postavy ako hovoriace, cítiace, prežívajúce, teda možnosť vidieť ich „celé“ zosilňuje efekt pravdivého. Na druhej strane, a zároveň s tým, práve táto možnosť (performatívny dôraz na reflexívnu aktivitu ľudského vedomia) funguje ako „ničiteľka životní bezprostrednosti, autenticity, impulzivnosti“ (Svatoň, 1982, s. 411), zosilňuje teda aj efekt fiktívneho. Ide o paradoxný protipohyb zacielený na vyvolanie efektu hodnovernosti, chvejivej rovnováhy medzi bezprostredným a reflexív- nym (pozri tamže, s. 412), ako otvorenej recepčnej možnosti prežívať každodennosť toho druhého.

Teoretizujúci úvod, ktorým som otvoril poslednú časť prítomnej štúdie, je predo- všetkým odkrytím „nástrojov“, s pomocou ktorých sa budem usilovať identifikovať ge- nologickú podstatu a recepčný zmysel próz Ľuda Zúbka zo súboru *Skrytý prameň* (Zú- bek, 1956). Genézu zbierky a najmä rovnomennej novely, ktorá je prvým textom súboru, spoľahlivo opísal Milan Jurčo (1985). Ja sa sústredím na genologicky orientované pars pro toto čítanie práve tejto novely, teda na žánrové signály „vysielané“ textom a na jeho recepčné účinky (na jeho funkciu).

Strategické rámce, v ktorých je vedené rozprávanie v novele *Skrytý prameň* a ktoré podmieňujú aj jej čítanie sú uložené v nasledujúcich pasážach textu:

1. „Bol som u majstra Pavla vyše roka tovarišom, denne som ho vidaval – a predsa ho nepoznám. Dnes už viem, že toto bola hlavná príčina udalostí, ktoré sa dali mojím príchodom do Levoče do pohybu (...) a ktoré hlboko zasiahli nielen do môjho života, ale i do života majstrovho a iných ľudí.

Zavinil som tieto udalosti ja, bezvýznamný človek... Zavinil som ich ja, alebo som bol len ich náhodnou príčinou, a preto za ich nešťastné následky nie som zodpovedný? Neviem, to nech posúdi moja dcéra Agneša, až vyrastie, a táto moja spoveď sa jej dostane do rúk. Lebo pre ňu ju píšem“ (Zúbek, c. d., s. 9).

2. „musím položiť na papier, čo som v Levoči prežil, aby môj obraz v Agneškinej spomienke nebol skrivený zlou mienkou sveta. Toho sveta, ktorý je v tomto prípade zúžený na priamych alebo nepriamych účastníkov levočských udalostí“ (tamže, s. 9).

3. „A teraz už začínam:

V prvý týždeň po Duchu svätom roku pána 1520 namáčam po prvý raz brko do černidla, aby som bez hnevu a náruživosti spísal všetko, čo súvisí so spomenutým oltárom presláveného majstra Pavla v krásnom meste Levoča“ (tamže, s. 7).

Je evidentné, že ide o rozprávanie s autobiografickou intenciou, pričom autobiografický moment neodkazuje na fyzického autora príbehu (spisovateľa), ale je naviazaný na rozprávača. *Skrutý prameň* je fiktívnou autobiografiou postavy-rozprávača Krištofa, „bezvýznamného človeka“, „zvaného Štuka“ (tamže, s. 7). Zároveň je rozprávaním, ktoré nerekapituluje celý život narátora, ale len určitú jeho časť, pričom sa do centra pozornosti vysúva hodnotová pozícia (rola), ktorú rozprávač zaujíma v tomto vyrozprávanom výseku z vlastného života.

Prvým signálom, ktorý orientuje čítanie práve na určenie tejto pozície je označenie rozprávania za spoveď. Autorom žánrovej „klasifikácie“ je sám rozprávač. Otvárajú sa dve recepcné cesty. Spoveď (vyznanie, konfesia) je žánrom, ktorý na jednej strane explikuje vnútorné presvedčenie hovoriaceho v zmysle „vyznania sa z viery“, prihlásenia sa ku „konfesii“ ako „vierovyznaniu“. Na druhej strane je spoveď aj „vyznaním sa z priestupku“ voči tejto viere a ňou nastoleným pravidlám a možno ju čítať ako príbeh tohto priestupku/hriechu. Zdôraznená rozprávačova snaha „narovnať“ vlastný obraz „skrivený zlou mienkou sveta“ ukazuje predovšetkým na druhú významovú možnosť, treba však upozorniť, že bez vedomia prvej by bola nečitateľná. Hriech či prehrešok je viditeľný len na pozadí pravidiel, ktoré boli porušené. Na tejto úrovni poznania situácie možno začať určovať pozíciu rozprávača vo vzťahu k rozprávanému.

Dôraz na vedomie/vedenie, že „ja som bol“ súčasťou udalostí, či už ako ich príčina, alebo ako ich náhodný spúšťač, ukazuje na pozíciu rozprávača ako **aktéra** či priameho účastníka udalostí. Neistota spojená s otázkou viny alebo „zavinenia“ udalostí, a zároveň „zlá mienka sveta“ a „pokrivený obraz“ rozprávača ako výsledok ich diania ukazuje na zatiaľ nevyjasnenú pozíciu na osi **vinník – obeť**. Tretiu pozíciu rozprávača určuje posledná citovaná ukážka, ktorá dosť radikálnym spôsobom odpútava pozornosť od rozprávača a upriamuje ju na „všetko, čo súvisí so spomenutým oltárom“. Je to pozícia **svedka** udalostí. Z genologického hľadiska sú prvé dve pozície – aktér a (možný) vinník – súčasťou žánrovej konvencie spovede, tretia pozícia, pozícia svedka, spolu s možnou pozíciou obeť, zasa súčasťou konvencie rečového žánru – svedectva ako výpovede o udalostiach, „pri ktorých som bol a ktoré ma zasiahli“.

Spoveď aj svedectvo sú žánrami ľudskej každodennosti, sú vypovedaním intímneho ako osobne vykonaného, osobne zažitého v zmysle priamej účasti na udalosti alebo zažitého ako videného, ktoré je možné dosvedčiť. Vypovedanie tohto intímneho obsahu, jeho zverejnenie, môže potom plniť predovšetkým dve funkcie. Na jednej strane, najmä v súvislosti s intímnym ako osobne vykonaným, ktoré je hodnotené ako porušenie pravidiel, je vyrozprávanie súčasťou rituálu očisty od hriechu. Na strane druhej, oxymorická pod-

stata zverejnenej spovede a zverejnené svedectvo ukazujú na snahu zanechať posolstvo v podobe explikovania toho „ako to bolo“. V rozprávaní, ktoré je „zverejnenou spoveďou“, a zároveň aj svedectvom, tak na seba narážajú dva rozmary ľudského životného sveta: banálne, obyčajné, každodenné a výnimočné, jedinečné, udalostné. Ako na to upozornil v už citovanej práci Michael Foucault, bezvýznamné sa dostáva k slovu práve vtedy, keď sa ukáže ako výnimočné, či už v podobe hrdinského alebo zločinného, alebo, dodajme, aj vtedy, keď sa s výnimočným konfrontuje. Zúbkov príbeh naplňa obe tieto možnosti, a to práve vďaka evidentnej prítomnosti dvoch žánrových konvencií. V svedectve je vždy dôraz na udalosť, o ktorej sa vypovedá, osobná história rozprávača ustupuje do pozadia ako menej zaujímavá, resp. nezaujímavá. V spovedi je však kľúčová, pretože vypovedaný výsek z nej je kontrastným popredím voči kanonizovaným pravidlám. Je rozprávaním o (mojom) porušení týchto pravidiel. Momentom, ktorý oba žánre spája, je rozprávačský akcent na pravdivosť výpovede a recepcná viera v túto pravdivosť. Spoveď aj svedectvo majú z hľadiska autorsko-recepčných konvencií status pravdivých rozprávaní.

S vedomím tohto invariantného jadra spovede a svedectva možno potom konštatovať, že jeho prítomnosť v štruktúre interpretovaného príbehu plní dve funkcie:

1. svedectvo ako vypovedanie o udalosti je prostredníctvom implicitného (konvenčného) predpokladu prítomnosti pravdy (úprimnosti) v spovedi zosilnené vo svojom štatúte pravdivého vyrozprávania udalosti. Jednoducho, svedectvo môže byť aj „krivé“, v spovedi sa so lžou neuvažuje. Svedectvo podané ako spoveď produkuje vedomie pravdivého (úprimného) svedčenia;
2. spoveď je zároveň aj svedectvom o vlastnej hriechnej minulosti (minulom konaní) a uskutočňuje sa v očakávaní očisty od dôsledkov tohto konania, pričom očistným momentom je kontakt banálneho/hriechneho s výnimočným (božským, nevšedným a pod.), ktorý sa uskutočňuje vypovedaním hriechu, prejavom ľútosťou a očakávaným odpustením, teda reflexiou vlastnej situovanosti vo svete, členením na obyčajné a výnimočné. Do popredia však, a to je pre spoveď charakteristické, vystúpi vždy malosť banálneho a veľkosť (vznešenosť spojená s rešpektom a bážňou) výnimočného.

Príbeh novely *Skrytý prameň* je tematizáciou práve takéhoto stretnutia obyčajného a výnimočného. Neuskutočňuje sa však v podobe čiernobieleho kontrastného nastolenia, ale prostredníctvom nelineárne štruktúrovaného sujetového diania, ktoré je energeticky napojené práve na problém hodnotovej (etickej) pozície subjektu rozprávača v tomto dianí. Fabula príbehu je jednoduchá. Mladý rezbár Krištof, pochádzajúci z talianskeho juhu, prichádza do Levoče. Stáva sa tovarišom u majstra Pavla, má možnosť sledovať zblízka tvorbu (a čiastočne na nej aj participovať) centrálného oltára pre levočský kostol sv. Jakuba. V meste získava povesť ľahťáka, záletníka, ktorý narúša manželstvá, mešťanov, pijana, bitkára, hazardného hráča. Majster Pavol mu zverí peniaze, určené ako pomoc pre rezbára v Norimberku, Krištof ich však prehrá. Majster Pavol oznámi zneužitie peňazí ako krádež a mestská súdna moc odsúdi Krištofa na stratu pravej ruky. Ten po zotavení sa z exekúcie rozsudku spriada pomstu, rozhodne sa zničiť kľúčovú časť dokončeného majstrovho diela, napokon však od pomsty upustí. Pavol odchádza z mesta tesne pred vy-

sviackou oltára, Krištofovi a jeho novej manželke zanechá svoj dom ako kompenzáciu za tvrdý trest, ktorý vyvolalo jeho oznámenie straty peňazí.

Dianie sujetu sa uskutočňuje ako protipohyb voči takémuto chronologickému rade-
niu kľúčových udalostí fabuly. Riadiacim „programom“ sa stáva rekapitulačno-bilančná
podstata spovede, založená nie na internej chronológii udalostí (na postupnosti, v akej sa
vec udiala), ale na jej vnútornom spracovaní a zhodnotení protagonistom, do ktorého sa
ako podstatný usporadujúci prvok zapája ľudské svedomie a pocit previnenia. Nerozhod-
nutosť rozprávača medzi pozíciou vinníka a obete, ktorú som spomenul vyššie, je v štruk-
túre sujetového diania tematizovaná ako hľadanie odpovede na kľúčovú otázku jeho spo-
vede: „*Nenávidím majstra Pavla?*“ (c. d., s. 8). Od tejto odpovede závisí, či udalosti, na
konci ktorých je rozprávačovo fyzické zmrzačenie, budú ním samým hodnotené ako po-
trestaná hriešnosť alebo ako krivda. Označenie rozprávania za spoveď, a zároveň snaha
podať svedectvo „ako to skutočne bolo“ v záujme „narovnania“ vlastného obrazu, je sig-
nálom ambivalentnej odpovede. Osciluje medzi postupne sa rodiacim vedomím, že
„*vlastne neublížil majster Pavol mne, ale ja jemu*“ (s. 15), a pocitom príliš tvrdého trestu,
pretože „*nie, nie, nikdy som nekradol*“ (s. 10), ktorý je zosilnený darcovským gestom
majstra Pavla. Táto nerozhodnosť o hodnotovej pozícii rozprávača-aktéra udalostí zo-
stáva ako inherentná súčasť recepčného zmyslu celého príbehu prítomná aj po jeho zavŕ-
šení. Tým totiž nie je faktické skončenie rozprávania/spovede – svedectva, ale, v zmysle
chronológie udalostí „tak ako sa ony stali“, odchod Majstra Pavla z Levoče a prijatie jeho
daru/domu rozprávačom, približne v prvej štvrtine aktu vypovedania. Zmena však nastá-
va v štruktúre tejto nerozhodnutosti. Vedomie o vine sa z vonkajšieho prostredia (zo štra-
ny žalobcu) presúva do „vnútra“ rozprávača. On vlastné konanie hodnotí ako hriešne, no,
zároveň, pocit príliš tvrdého trestu (teda pocit obete) za hriešnosť pretrváva a prenáša sa
aj na predtým jednoznačne žalujúce okolie (dar majstra Pavla ponúknutý ako kompenzá-
cia za oznámenie a tvrdý trest).

Hľadanie odpovede na otázku o podstate vzťahu rozprávača a majstra je východis-
kovým momentom nielen spovedovej, ale aj svedeckej intencie rozprávania. Nie je totiž
len „pátraním“ vo vlastnom vnútri orientovaným na seba, ale aj a zároveň sústredením sa
na toho druhého, predovšetkým v situáciách, úzko súvisiacich s jeho výnimočnosťou/maj-
strovstvom. Aj toto orientovanie pozornosti na iného sa uskutočňuje ako reflektovaný
pohyb vlastného vedomia, od afektívneho hodnotenia vzťahu „*vtedy, pred rokom*“ ako
nenávisť (pozri s. 8) k poznaniu, že „*dnes sú veci oveľa zložitejšie*“ (tamže), pretože
„*denne som sa s ním vidaval – a predsa ho nepoznám. Dnes už viem, že toto bola hlavná
príčina udalostí, ktoré sa dali mojím príchodom do Levoče do pohybu*“ (tamže, s. 9).
Svedecká „časť“ rozprávania je potom predovšetkým hovorením o majstrovi Pavlovi
a jeho diele, ktoré má podobu narastajúceho (po)rozumenia tvorbe ako snahe zanechať
stopu, tvorivosti a jej zdrojom, výnimočnosti ako osamelej uzatvorenosti a nie celkom
čitateľného podivínstva, tvorivosti ako prepletencu trápenia, radosti a úzkosti. Toto pro-
cesuálne rozumenie, spoznávanie druhého v životných situáciách a v jeho diele, interve-
nuje do spovedovej intencie vypovedania a podieľa sa na „precitnutí“ rozprávača, ktoré
sa vyjavuje v hodnotení vlastného konania ako nesprávneho, nevhodného a hriešneho.
Žánrové konvencie spovede a svedectva (seba-reflexie a reflexie udalosti) tak umožňujú

odkryť **spoločnú podstatu** obyčajného a výnimočného. Je ňou všednodennosť myslená ako starosť, obstarávanie, vzájomné spoznávanie sa ako forma tohto obstarávania (odkrývania zmyslu), ako pohyb od onoho vtedy, keď „denne som sa s ním vídaval, a predsa ho nepoznám“, po „dnes už viem“.

V súvislosti s centrálnou témou môjho uvažovania, so sledovaním problematiky historického žánra v slovenskej próze, vyvstáva otázka, či v štruktúre tohto rozprávania jestvujú prvky, ktoré umožňujú označiť ho za súčasť tejto žánrovej konvencie. Je Zúbkova novela historickou novelou alebo je to len príbeh situovaný do minulosti a všeobecne známy a prístupný historický fakt (majster Pavol a jeho levočský oltár) v ňom slúži ako transparentná verzia výnimočného, vyrastajúceho z banality všedného dňa, a zároveň konfrontovaného s touto banálnosťou?

V spoved'ovo-svedeckom rozprávaní „*udalostí súvisiacich so zhotovením hlavného oltára v levočskom farskom kostole*“ (c. d., s. 7) je aj takéto miesto:

„raz (mi) položil nie každodennú otázku: čo si vraj myslím o našej práci – aký je jej zmysel? Čomu slúžime našim remeslom?

Hovoril vždy len o remesle. Slovo umenie, ktoré sa začalo užívať vo Vlačsku, bolo mu cudzie, hoci sám dobre vedel, že naše remeslo nie je také ako remeslá ostatné. (...)

„Čo je zmyslom nášho remesla?“ opakoval som otázku, aby som si mal kedy premyslieť odpoveď. „Podľa mňa cieľom umenia je oslava života.“

„Tak!“ povedal majster a pozrel sa mi do očí jasným pohľadom. Potom odvetil pomaly a dôrazne: „Ja by som povedal, že cieľom umenia je oslava Boha. Alebo lepšie povedané: slúžiť ním Bohu!“

„Aj oslavou života možno slúžiť Bohu,“ odporoval som.

„Dobre si to povedal, Krištof,“ prisvedčil majster. „Aj oslavou života možno slúžiť Bohu, lebo i život je darom božím, a keď oslavujeme dielo, slávime súčasne i jeho tvorca. Lenže neslobodno oslavovať mrzké a hriechne stránky života, ale iba jeho dobré, bohobojné prejavy.“ (c. d., s. 91).

Pragmatickým jadrom citovaného dialógu je hľadanie odpovede na otázku zmyslu tvorivej činnosti (rezbárstva), pričom túto dialogickú situáciu možno označiť za polemiku alebo aj spor. V štruktúre rozprávaných udalostí súvisí s konfrontáciou majstra a tovariša (dvoch remeselníkov/umelcov) na osi „*starí majstri chrámového umenia*“ verzus „*nové umenie, rinascimento*“ (pozri s. 24). Materializovaným výrazom tejto konfrontácie je odmietnutie Krištofovej verzie sochy apoštola, v ktorej sa zračí utrpenie života (pozri s. 90) majstrom a strach majstra, že „*zvíťazí nové umenie*“ (s. 24) ako jeden z možných motívov jeho odchodu z Levoče:

„Majster Pavol sa b á l (...) Preto sa rozhodol ujsť na sever a tam žiť, prípadne i tvoriť v starom duchu, starým spôsobom“ (s. 24 – 25).

Na tejto rovine, na rovine umeleckej tvorby sa pars pro toto obyčajného – Krištof a pars pro toto výnimočného – Pavol dostávajú do rovnocennej pozície. Tvorivý výkon

tovariša a tvorivý výkon majstra sa otvárajú posudzovaniu, ktoré neumožňuje rozhodnúť, či je lepšie dielo tematizujúce sám život, alebo dielo tematizujúce vznešenosť a čistotu svätých. Rozhodnuteľné je len to, že sú si navzájom i n é. Na tejto úrovni je stretnutie Krištofa a Pavla stretnutím starého, náboženského umenia s umením novým, z hľadiska starého pohanským (s. 24). Ide o spor dvoch verzií kultúry, dvoch obsahov kultúrneho času; o stretnutie „budúceho“, ktoré spätne nasvetľuje minulé ako nie dôsledne využitú dejinnú možnosť (renesancia ako využitie potencií antického) a narúša stabilitu prítomného (v príbehu gotického). V tomto strete sa odкрýva podstata časovosti/dejinnosti ľudského života a ľudskej kultúry (k tomu pozri Ricoeur, c. d.). V hre sú obsahy takých pojmov ako generačná výmena, tradícia, kontinuita a zlom, odovzdávanie, narúšanie stabilizovaného a pod. Účastníci citovaného dialogického stretu sa konfrontujú ako potenciálni protagonisti tejto blížiacej sa zmeny. Toto je ich dobová úloha. V prípade majstra sa uskutocňuje ako ťažký, bolestný, no rozumejúci ústup. V prípade tovariša ako zatiaľ nerealizovaná možnosť spôsobená nerovnováhou fyzických, hmatateľných dispozícií (talentu) a dispozícií etických. Pokánie, ako výsledok spovede, však seba-realizáciu nového umenia znova perspektívne otvára, predovšetkým v motíve zmeny trestu, ktorý pôvodne ohlasoval stratu oboch rúk.

Prítomnosť invariantného jadra historického žánra teda možno v Zúbkovej novele identifikovať. V súlade so zámerom ukázať výnimočné ako vyrastajúce z obyčajného, je „stret kultúr“ tematizovaný v profánnej podobe akoby každodenného „pracovného sporu“. Na druhej strane, práve toto všednodenné situačné pozadie dáva možnosť pre vyniknutie výnimočného; majstra ako konajúcej etickej autority a diela ako jej tematizácie.

Tematizáciou výnimočného a obyčajného sú aj ďalšie prózy súboru Skrytý prameň. V nich, na rozdiel od interpretovaného textu, nejde o konfrontačno – kontrastné nastolenie sledovaného vzťahu, ale o predvedenie výnimočného (historického) v „obyčajnej“, štandardnej ľudskej situácii; Ľudovít Štúr v situácii zomierania, Sládkovičova Marina ako romantický ideál predvedený v životnej situácii starnúcej ženy a nie príliš šťastnej manželky, J. B. Klemens v situácii „bez invencie“, Božena Němcová zobrazená ako „výnimočne obyčajná“. Vo vzťahu k ústrednej novele pôsobia v súbore predovšetkým ako ilustratívny dôvetok k jej zmyslu; k manifestovaniu presvedčenia o existenciálnej ukotvenosti jedinečného v každodennom a všednom.

V úvode tejto štúdie som spomenul, že interpretované historické prózy štyridsiatych a polovice päťdesiatych rokov sa svojím recepčným zmyslom dotýkajú oboch línií, po ktorých sa historický žáner v slovenskej próze „pohyboval“. Sú estetickým predvedením dejinnej podstaty ľudskej existencie v životnom svete v produktívne otvorených situáciách, ktoré odкрývajú trvanie a zmenu ako líce a rub tejto existencie, ako jej menej či viac viditeľnú „tvár“. Súčasne ich možno čítať aj ako reakciu na čas, v ktorom vznikli a v ktorom sa usilujú o vstup do komunikačného priestoru, čo im pridáva alegorickú intenciu. Pri tejto konštatácii je však potrebná obozretnosť, pretože ako na to upozorňuje Northrop Frye, tematicky/tematologicky vedená interpretácia má vždy tendenciu k alegorizácii čítaného diela (Frye, 2003, s. 72), čo môže viesť k nadinterpretácii. „Skutečná alegorie je totiž prvkom literárnej štruktúry: musí byť jej súčasťou a nelze ji přidat na základě pouhé kritické interpretace“ (tamže). Ak má mať tvrdenie o kontrafaktuálnom zmysle či alego-

rickom nasmerovaní *Skrytého prameňa* dajakú elementárnu oporu v texte, treba sa pokúsiť o jej identifikáciu.

Začnem z úrovne žánra ako manifestovanej funkcie textu. Výzvou na takto vedené uvažovanie je paradoxná podstata „zverejnenej spovede“, ktorá je zároveň aj vypovedacím svedectvom. Spoveď je príbehom hriechu/mravného pádu a do jej štruktúry patrí vyslovenie ľútosti a pokánie ako hodnotové východisko „nového začiatku“, ktoré sa uskutočňuje po znovu-pripomenutí, „znovu-spoznaní“ zjavenej pravdy. Osobný príbeh rozprávača Krištofa, bezvýznamného človeka, je takýmto príbehom „pádu, pokánia a obnovy“. Impulzom „vykročenia“ do vzostupnej fázy jeho osobného sújatu je moment „spoznania pravdy“ a doslovne odzbrojujúcej sily umeleckého diela, tematizujúceho posvätnú čistotu a nevinnosť:

„Treba zatať inde. Tá, kde to najväčšmi zabolí. (...)

Zničím jeho Madonu! Najkrajšiu časť oltára“ (s. 39).

„Zbadal som ju hneď ako som vkročil. Och, prečo bol práve spln mesiaca a prečo jeho svetlo zalievalo sochu toľkým jasom? (...) Prečo som si nevybral na vykonanie pomsty tmavú noc? (...)

Prečo som ju musel najprv v i d i e ť?“ (s. 41).

„V tom jedinom okamžení, keď som ju po prvý raz zočil v celej jej kráse a velebe, zdalo sa mi, že na ňu hľadím z nesmierne ďalekej budúcnosti (...). Bolo to ako veľmi krátke, ale silné ožiarenie bleskom. Bolo to ako zjavenie. (...) Uvedomil som si, že mám srdce, ktoré vie nielen nenávidieť, ale aj odpúšťať“ (s. 42).

„Ja som prvý človek, ktorého stretnutie s touto dojímavou krásou urobilo lepším.“

Vďaka ti, Bože, že si ožiaril dnešnú noc svetom mesiaca a nedovolil mi spáchať ten hrozný zločin! (...)

Sekera mi vypadla z ruky a moja ľavica a majstrova pravica sa mocne stisli“ (s. 45).

Dôraz na bezvýznamnosť rozprávača je priradením tejto verzie príbehu o páde a vzostupe k časti biblickej tradície, ktorú Frye označuje ako „príliš ľudské“ v Biblii, resp. ako cyklus „pouhého ľudského života bez spásnosnej pomoci“ (príbeh otroctva, vyhnanstva, nekonečnej vojny, Sodomy, Babylonu, potopy, In: c. d., 2003, s. 369), a zároveň k časti, ktorá zdôrazňuje spásnosný a znovuoživujúci prvok apokalyptických zakončení. Takto konštruovaný osobný príbeh nadobúda štruktúru podobenstva ako alegorického rozprávania s exemplifikačnou funkciou:

„prosím vás, čitatelia láskavého srdca, spomínajte na mňa, nehodného tovariša Krištofa, zvaného Šťuka v dobrom. Som hriešny človek ako vy... (...)

Nezavršujem svoj príbeh žiadnym mravným ponaučením – vyhlásite si ho sami“ (s. 7).

Tento explicitný signál mravoučného príbehu o hriešnom konaní, vydaný rozprávačom hneď na začiatku rozprávania, je rámcovaný implicitným dôrazom na jeho konci. Už som spomenul, že rozprávanie sa uskutočňuje ako naratívny pohyb smerujúci proti chro-

nológii udalostí fabuly. Nekončí preto završením udalostného jadra „levočského času“ v životnom dianí rozprávača (svadba s Máriou, získanie domu ako materiálnej kompenzácie za „stratenú ruku“, odchod Pavla z mesta aj ako uvoľnenie tvorivého priestoru), ale v momente vstupu Krištofa do mesta. Súčasťou tohto vstupu, presnejšie, súčasťou rozprávačovho rozhodovania sa či vojsť alebo nevojsť je aj motív „pokúšania osudu“ vpísaný do nerešpektovania veštby Cigánky, ukončenej varovaním: „*Ak sa chceš veľkému nebezpečenstvu vyhnúť, zmeň cestu, vráť sa alebo obíď cieľ, ktorý si pre svoju púť vytýčil. Počúvni ma, synak, neobanuješ!*“ (s. 100). Žáner veštby patrí k epizodickým formám, ktoré Frye umiestňuje medzi formy „mýtického modu“ a z jej invariantného jadra – predvídaného osudu a s tým spojeného odporúčania na konanie, alebo výstrahy pred ním – sa odvíjajú ďalšie epizodické žánre ako prikázanie, podobenstvo, aforizmus či prorokstvo (c. d., 2003, s. 75). V spojení s archetypom hľadania, ktorý je v prítomnom rozprávaní indikovaný verziou „levočských udalostí“ ako príbehu na ceste, ktorý sa končí svadbou, získaným domom a, navyše, aj prebudeným svedomím, „spoznaním pravdy“ prostredníctvom umeleckej tematizácie tejto pravdy, možno Zúbkovu novelu čítať ako podobenstvo; o svedomí (teda ľudskej autenticite), o pravde „zjavenej“ prostredníctvom tematizovanej mravnosti – umeleckého diela a o dejinnej podstate obyčajného/každého ľudského života. Jej zakladajúcimi prvkami sú generačné odovzdávanie a generačná výmena a osud ako „původní dění pobytu spočívající v autentické odhodlanosti, dění, v němž se pobyt svoboděn ke smrti *podává (sich ... überliefert)* ve zděděné, nicméně zvolené možnosti sám sobě“ (Heidegger, cit. podľa Ricoeur, c. d., s. 109). Jednou z takýchto zvolených možností je aj rezignácia na svedomie a mravnosť a nerešpektovanie osudovej predurčenosti – smerovania ľudského pobytu na svete k smrti; v podobe „mladického“ nerozvážneho „*čo mi záležalo na osude*“ (Zúbek, c. d., s. 100), predvedeného ako „zahrávanie sa so smrťou“ – mravnou i fyzickou skazou.

Kľúčovými slovami, z významov ktorých sa štruktúruje recepčný zmysel novely, sú potom tieto slová a ich sémantické polia: **svedomie** (mravnosť, autenticita) – **pravda** (zjavená/predvedená – tematizovaná) – **dejiny** (odovzdávanie, prijímanie, každodennosť, zmena, generácia, smerovanie, osud).

Udalosti literárneho života na Slovensku v čase, keď Zúbkov súbor *Skrytý prameň* vstupuje do verejnej komunikácie (1956) ukazujú na centrálnu pozíciu práve týchto slov a významov v dobovom diskurze. Diskutuje sa štatút umelca ako „svedomia národa“ v kontrapozícii k „inžinierovi ľudských duší“, diskutuje sa „právo umelca na smútok“ ako možnosť odkrytia jeho individuálnej, ľudskej podstaty v kontrapozícii k politickému konštruktú nového a radostnej kolektívnej existencie, začína sa diskusia o „pravdivosti literatúry“, ktorá voči marxisticko-leninskému konštruktú pravdy ako zhody umeleckého obrazu s historicistickou ideou dejín ako zákonitého pokroku kladie pravdu ako hodnovernosť vyrastajúcu z tematizácie práve zakladajúcich princípov ľudskej existencie. Zúbkovu novelu možno v týchto súvislostiach potom naozaj čítať ako tvorivý príspevok do tejto diskusie a ako text s kontraprezentnou funkciou, ktorý ukazuje na absenciu diskutovaných hodnôt v žitej každodennosti. Jeho literárnohistorický zmysel sa, podobne ako v prípade Horákovho *Zlatého mesta* a *Babylonu* Margity Figuli, štruktúruje v dotyku s esteticko – problematizujúcou líniou historického žánra v slovenskej próze a aj v doty-

ku s jeho líniou mýtcko – pragmatickou. Mýtcké v tomto prípade nemá podobu národno-mytoologického (ako u Hurbana, Kukučina či Rázusa), ale podobu archetypálneho, teda toho, čo je v podobe všeobecne platného a záväzného uložené v kultúrnej pamäti; dejinného ako osudového (predurčeného) a mravného vo verzii možnosti zvolenej pre samého seba.

PRAMENE

- DOMASTA, J.: *Povesti o hradoch*. Banská Bystrica : Stredoslovenské vydavateľstvo, 1967.
 FIGULI, M.: *Babylon 1 – 4*. Turčiansky Svätý Martin : Matica slovenská, 1946.
 HORÁK, J.: *Zlaté mesto I – III*. Turčiansky Svätý Martin : Kompas, 1942.
 MAREC, A.: *Hnali sa veky nad hradbami*. Martin : Matica slovenská, 2000.
 ZÚBEK, E.: *Skrytý prameň*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1956.

LITERATÚRA

- ASSMAN, J.: *Kultura a pamäť*. Praha : Prostor, 2001.
Biblia. Písmo sväté Starej a Novej zmluvy. Liptovský Mikuláš : Tranoscius, 1978.
 BRAUDEL, F.: Stredomorie a stredomorský svet v období Filipa II. Citované podľa LEDUC, J.: *Historici a čas*. Bratislava : Kalligram, 2005, s. 25.
 COHNOVÁ, D.: Fikční a historické životy. In: *Aluze*, roč. 10, 2006, č. 3, s. 82 – 96.
 ČEPAN, O.: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
 ČEPAN, O.: Historický žáner. In: ROSENBAUM, K. a kol.: *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 617 – 644.
 FELIX, J.: O nové cesty v próze. Problém anjelských zemí v našej literatúre. In: *Elán*, roč. 16, 1946, č. 3 – 4, s. 6 – 7.
 FOUCAULT, M.: *Myslení vnějšku*. Praha : Herman & synové, 2003.
 FRYE, N.: *Velký kód. [Bible a literatura]*. Brno : Host, 2000.
 FRYE, N.: *Anatomie kritiky*. Brno : Host, 2003.
 GINZBURGOVÁ, L.: *Psychologická próza*. Praha : Odeon, 1982.
 HAMBURGEROVÁ, K.: Fikční vyprávění a jeho příznaky. In: *Aluze*, roč. 9, 2005, č. 1, s. 120 – 131.
 JURČO, M.: *Dielo Luda Zúbka*. Bratislava : Mladé letá, 1985.
 KERMODE, F.: *Smysl konců*. Brno : Host, 2007.
 LEDUC, J.: *Historici a čas*. Bratislava : Kalligram, 2005.
 MATUŠKA, A.: Ešte o románe Babylon. In: *Elán*, roč. 17, 1947, č. 6, s. 8.
 MRÁZ, A.: Babylon, román Margity Figuli. In: *Elán*, roč. 17, 1947, č. 5, s. 8.
 PETŘÍČEK, M. jr.: *Znaky každodennosti čili krátké řeči téměř o ničem*. Praha : Herman & synové, 1993.
 SVATŮŇ, V.: *Epické zdroje románu*. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu AV ČR, 1993.
 SVATŮŇ, V.: Psychologická próza a vznik individualismu. In: GINZBURGOVÁ, L.: *Psychologická próza*. Praha : Odeon, 1982, s. 401 – 418.
 ŠTEVČEK, J.: *Súčasný slovenský román*. Bratislava : Tatran, 1987.
 ŠUTOVEC, M.: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : Literárne informačné centrum, 2005.
 VEYNÉ, P.: *Ako písať o dejinách*. Bratislava : Chronos, 1998.

Štúdia je súčasťou výstupov z individuálneho grantového projektu *Historický žáner v slovenskej próze*. VEGA 2/4115/25. Hlavný riešiteľ doc. PaedDr. René Bílik, CSc.

SUMMARY

Presented study is an interpretation of key Slovak literary pieces of historical genre written in 40-tieth and the first half of 50-tieth of the 20th c. Particularly there are a novel *Zlaté mesto* (*Golden City*) by J. Horák, M. Figuli's *Babylon* and a novelette *Skrytý prameň* (*Hidden Resource*) by Ľ. Zúbek. Those three publications helps to present that historical genre is based on ambivalence of event and duration and that themes like of that ambivalence shape the genre in the mentioned above works. Historical event is not in the centre like dynamic sujet event but everyday human is life like natural foundation of that event. Archetypal conventions of myth represent a leading element of that structural setting.

Reading of the Horák's and Figuli's novels and the novelette of Ľ. Zúbek showed that through those works aesthetically problematic line in the history of historical genre Slovak prose has been extended. The proses are in connection with mythically pragmatic line. Contra-factual influence against contemporary socially political situation was a part of their reception meaning. It is an extension of the line on the beginning of which J. M. Hurban stood and which continued in the period between the WWI, WWII through historical novels of Martin Kukučín and Martin Rázus. Participation of the prosaic works studied in that article shows in both mentioned above lines specifics of time, in which they were written as well as specific functions, which appear always in connections with historical genre, when texts written in that genre appears in the contemporary literary life in the centre of attention.