

Vertikalita druhových kvalít (Obraz vedomia v Dušekovej próze Dym)

SOŇA PARILÁKOVÁ, Filozofická fakulta Prešovskej univerzity, Prešov

(Predmetom interpretácie – nevyhnutne neúplného pojmového uchopenia umeleckého diela – sa stáva próza, ktorá je natoľko subtilná, že si zaslúži, aby primárnej recepcii nepredchádzal akýkoľvek cudzorodý zásah, ktorý by mohol zmenšiť, skresliť, otupiť individuálne objavy a zisky čitateľa. Z tohto dôvodu hneď v úvode predkladáme jej úplné znenie.)

Dym

Ráno mu nad hlavou preleteli štyri labute, polovica septembra – a už padal prvý sneh: dušičky. Odkedy sa vrátil domov, voľačo sa stalo s časom a takisto s ním; po dvadsiatich rokoch si nakúpil papieriky s vážkou a balíčky rezaného tabaku. Dym mu liezol do očí a vyhánal slzy, no bolo to naopak: najprv sa vždy rozplakal, až potom si zapálil.

Volali ho Tunisan.

Chodil do Býkárne a sedával vedľa gulečníka, kde sa vždy voľakto obšmietal.

„Povedz o tom psovi, čo mu odtrhlo zadné nohy a mal namiesto nich vozík s dvoma kolieskami.“

Povedal.

„Povedz o tom fakirovi, čo si ľahol na dve dýky a vyhrával na flaute.“

Povedal.

„Povedz o tom chlapovi s najdlhšou bradou na svete.“

Povedal.

„Čo to vždy hulákaš pri mlyne?“

„Ja?“

„Aj včera si hulákal.“

„To len tak.“

„Videl som ťa.“

„Už som tam dva týždne nebol.“

„A včera?“

„Včera som tam možno bol.“

„Čo si to kričal?“

Tunisan sa usmial, urobil si cigaretu a rýchlo si zapálil; oči mu slzili od dymu.

„Počul si ma, čo som hovoril?“

„Hučí tam voda.“

„Včera som tam bol?“

„Čo si to hulákal?“

„To len tak.“

Opil sa a zjedol zopár pohárikov. Na moste strašilo. Žena mu vždy hovorila: „Náš chlieb je zo samých omrvíniek.“ Z bicykla zosadal v najväčšej rýchlosti a ešte štyridsať

metrov pri ňom bežal, kým zastal. Opravoval pančuchy a vyrábala malinový sirup. Všetky knihy čítal odzadu: najprv prečítal koniec – a keď sa mu páčil, prečítal celú knihu. Zobudil sa skoro ráno na obrovský hurhaj v orechu: hlasy vrabcov boli malé kladivká, čo ho tíkli do hlavy. Žena mu vždy hovorila: „Občas ma musíš pochváliť. Inú odmenu nemám.“ Mal popolník s viečkom; nosil ho vo vrecku spolu s papierikmi a rezaným tabakom. Vrazil na bicykli do stĺpa a zvalil ho. Na viečkach mal vytetované: Spím. Vycvičil barana Bandyho a vyhral stávkou, že ho dovedie do vinárne: pískol, sadol na bicykel – a baran šprintoval za ním. Žena mu hovorila: „Veľmi rada čistím petržlen. Ten sa dá ochotne. Ale mrkva prská.“ Po ulici sa hnal kúdol prachu; zrazu z neho vybehli splašené kone. Išiel na prechádzku do lesa a na jednom mieste našiel tridsať dubákov. Malé psy, najmä jazvečiky, sa nikdy nehanbili ukázať, aké sú šťastné, že sú na svete. Vo výklade obchodu sa usmieval černocho: pražil kávu a stepoval. Pes mal jedno ucho biele, druhé hrdzavé a na čele mu svietila hviezda: mal dve mená, ale jedno neznášal. V noci ich budili komáre. Žena mu hovorila: „Teraz chcem dve veci. Alebo vojsť do teba, alebo zomrieť.“ Naozaj zomrela; odišiel a vrátil sa, dvadsať rokov ho nebolo, no potom sa vrátil – a hneď začal fajčiť, hoci dobrých dvadsať rokov nefajčil. Alebo mu hovorila: „Koliš sa vo mne ako voda.“ Alebo: „To, čo bolo v tebe, už je vo mne.“ Napiekla zázvorníky; rada si ich namáčala vo varenom víne. Sedela pri sviečkach – a smiala sa, až tým sviečkam kradla vzduch. Odstrihol si necht a skúšal ho znovu priložiť na prst: možno by mu ešte prirástol. Pes sa dal vyfotografovať s hasičmi a družičkami prápóra. Žena mu hovorila: „Nepozeraj na mňa, keď ma niečo bolí.“ Nosil po nej vyťahovaný sveter; na prsiach mu trochu odstával. Na sliepky vždy volala: „Tundu, lundu! Tundu, lundu!“ Mali vajíčka – a potom kurence. Počítala si kvapky potu na horúcom tele. Zadymil sklo a pozeral cezeň do slnka.

„Povedz o tých ostrovoch, ako si tam vyznávajú lásku, ako tým nevestám vytĺkajú zuby bambusovou paličkou.“

Povedal.

„Povedz o tom zlatom nočníku.“

Povedal.

„Povedz o tých topánkach z hadej kože, čo sa vždy po vyzutí odplazili a schovali pod posteľ.“

Povedal.

„Prečo plačeš?“

„Od dymu.“

Jonathan Culler sa pri úvahe nad elementárnou otázkou, čo je to literatúra, okrem iného dotýka literárnej konvencie a v súvislosti s ňou píše: „Ve väčšine prípadů však čtenáři vnímají něco jako literaturu proto, že to nacházejí v kontextu, který příslušný útvar jako literaturu identifikuje: ve sbírce básní nebo v určitém oddíle časopisu, v knihovně nebo knihkupectví.“¹ Jeho zistenie by sme mohli detailnejšie rozvinúť v tom zmysle, že kontextu často podlieha nielen primárne rozlišovanie medzi literárnym a neliterárnym textom, ale prispôsobuje sa mu následne i čitateľov výber interpretačných postupov, ktorými sa snaží dielo uchopiť.

¹ CULLER, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno : Host, 2002, s. 35.

Čitateľská konvencia je na jednej strane približným orientačným návodom, ktorý môžeme uplatniť ako skúsenosť predošlých stretnutí s literárnym textom a nastaviť tak svoju recepciu na istý typ literárneho jazyka. Najmä v poézii je takýmto inštruktívnym momentom jej viditeľne „iná“ forma – verš, ktorý implicitne avizuje možnú prítomnosť obraznosti, predpripraví čitateľa na situáciu logickej nekorektnosti výpovede, na nutnosť prejsť pri hľadaní významu do konotačnej sféry (Mikula, 1987). Na druhej strane vytvára konvencia – podporovaná často aj schematickým školským literárnym vzdelaním – komplex stereotypov, ktoré môžu u čitateľa spôsobiť, že zvolí pri príjme textu neprimeraný raster, že priloží na text šablónu predpokladov, ktoré zastrú dôležité črty umeleckého diela, podnetia vznik súboru nenaplnených očakávaní a následné sklamanie ako aj falošný obraz o kvalitách a nekvalitách textu. (Dovoliť si tu pripomenúť životnú skúsenosť, že nešťastnými – i nespokojnými – nás vo veľkej miere robia naše vlastné očakávania.) Príkladom takéhoto konvenčného postupu je situácia, overená našou pedagogickou praxou, v ktorej čitateľa „poučení“ neustálym stredoškolským odpovedaním na otázky „čo tým chcel básnik povedať?“, úmorne hľadajú v prostom senzúálnom či opisnom motíve druhý plán, akýsi hlbší zmysel pod vplyvom skresleného presvedčenia, že v básni sa nemôže nič povedať jednoducho, priamo, zrozumiteľne. Neprimerané nadinterpretáčne úsilie často prerastie do groteskných záverov, no spôsobuje najmä fatálne minútie sa s literárnym dielom.

V literárnej sfére viditeľnejšie platí relatívnosť výlučného spoliehania sa na ustálené postupy. Ich sústavná premena je evidentná v tvorbe i recepcii. Nenachádzame zaručený a všeplatný návod na tvorbu kvalitného diela, ani na jeho efektívnu recepciu.² Každé hodnotné dielo svojím spôsobom narúša kánony a kodifikácie. Podľahnúť im znamená pre literárny text väčšinou krátku životnosť.³

Situácia „minútia“ sa s dielom môže nastať pri recepcii textu, ktorý svojou vonkajšou podobou, výrazovou formou (próza, zbierka kratších prozaických útvarov) a kontextom (autor vedený v literárnom povedomí ako poviedkar) avizuje sukcesívnosť príjmu a dominantnosť atribútov, ktoré vo všeobecnosti zaraďujeme k epickým (dejovosť, temporálnosť, narácia), ale spomínané očakávania sa v príjme rad za radom nenapĺňajú. Naopak, čitateľ musí uplatniť úplne odlišný súbor postupov. Špecifickosť prístupu k literárnemu dielu je vpísaná do jeho štruktúry. Skúsme pozorovať ako sa nám ohlasuje v predkladanej próze Dušana Duška.

Dušekova próza *Dym* hneď v úvode in medias res tematizuje neobvyklé vnímanie času, ktorý je registrovaný cez individuálne pozorovanie prírodných dejov. Jeho rýchle plynutie sa vo sfére výrazu umocňuje eliptickosťou výpovede, ktorá tak namiesto súvis-

² Paralela s neexistenciou návodu na šťastný život je zjavná. Prenášať mechanicky ad hoc skúsenosť z minulosti na súčasnú situáciu nášho bytia je rovnako neproduktívne ako pristupovať totožne k dvom rôznym literárnym textom.

³ „(...) paradox o dokonalosti. Záleží v tom, že dokonalosť, tato nejvznešenější kategorie v lidském soudu, stává se velmi často osudnou dílu básnickému a uměleckému a uspišuje často jejich zestárnutí a smrt. (...) Dokonalost jako by bylo něco, co překáží životu a ničí jej; jako by to byla cnost pro bohy, ne pro lidi; jako by nebyla z tohto světa a nebyla k potřebě na tomto světě“ (ŠALDA, F. X.: *Soubor díla F. X. Šaldy* 9. Studie o umění a básnících. Praha : Melantrich, 1948, s. 114 – 115).

lého časového kontinua akcentuje stavovosť – osamotenosť jednotlivých zaznamenaných momentov („*Ráno mu nad hlavou preleteli štyri labute, polovica septembra – a už padal prvý sneh: dušičky.*“). Tento neprirodzený výkyv času je vzápätí reflektovaný takým spôsobom, akoby nesúvisel s vnútrom postavy, ale s nejakou neznámou anomáliou samotného času, respektíve prostredia („*Odkedy sa vrátil domov, voľačo sa stalo s časom...*“). Nepatrná anticipácia nesúladu, narušenia primeraného stavu vecí sa zastiera motívom fajčenia („*po dvadsiatich rokoch si nakúpil papieriky s vážkou a balíčky rezaného tabaku*“). Úvod prózy na prvý pohľad zachováva viac-menej tradičné postupy pomenovania postavy a priestorového určenia situácie. Ak však budeme detailne vnímať zážitok prvých troch odsekov, odhalíme, že je utkaný z troch vrstiev, z pocitu, predstavy a otázky. Z pocitu statickosti, ustrnutia času, nejasnej melanchólie, ktorú prináša asociácia jesene spolu s dymom (dym, hmla, jesenné spaľovanie lístia); z predstavy postavy a jej elementárnej histórie: Tunisan, pútnik, niekto, kto bol dvadsať rokov preč a teraz sa vrátil, má v rukách tabak a papieriky, zapáli si; z predstavy priestoru: chodí do Býkárne, sedáva na jednom mieste; a napokon z otázky – Prečo odišiel?, Prečo sa vrátil?, Prečo začal fajčiť?

S výnimkou úvodných a záverečných dialogických pasáží, ktoré zahŕňajú aj výzvy k rozprávaniu nevšedných príbehov, sa zdá, že Dušek ukladá vedľa seba obrazy a skutočnosti tak, ako sa pars pro toto vynárajú vo vedomí a vnímaní hlavnej postavy, diskrétno si však zachováva svoju pozíciu rozprávača. Pre postup, ktorý na prvý pohľad vyzerá ako takmer neselektívne registrovanie náhodných, jednou vetou zaznamenaných epizód, potrebujeme ako čitatelia nájsť scelujúci zorný uhol pohľadu. Kým prvotne môže byť Tunisan vnímaný ako postavička miestneho rozprávača a fantastu, v poslednej tretine prózy sa neobvyklosť jeho správania i prežívania objasňuje ženinou smrťou spred dvadsiatich rokov. Traumatizujúci zážitok z minulosti sa nástojčivo vynára oživovaný paralelami prichádzajúcimi z práve zaznamenávaných podnetov prítomnosti. Asociatívnosť je pri tom často zastretá, akoby odkazovala na tú sféru konotácií, ktoré vychádzajú z individuálneho zážitku, z neprístupného územia neprenosnej skúsenosti.

Až neskôr teda zisťujeme, že pozorovaním detailov vonkajšieho sveta v medzerách neustálych návratov do minulosti (ženine repliky) sa postava chvíľami oslobodzuje od svojho vnútorného stavu. Oslobodzuje ju z neho rozprávač spôsobom, akým kompozične strieda videnie vonkajšieho sveta a Tunisanove spomienky na ženu. Nie je to však iba náhodné rozptýlenie, za výberom registrovaného je aj náznak životného postoja, nenápadné kontúry vnútorného sveta postavy. Aj vo zvláštnosti aktivít, ktoré pôsobia groteskne a evokujú obraz čudáka (cvičenie barana, čítanie kníh odzadu), nachádzame neskôr snahu prehlušiť ťaživosť spomienok. Nie je náhodné, že človek postihnutý životnou stratou – deficitnou situáciou, ktorá nastala neočakávane – chce aspoň sféru literatúry podriaďiť svojej vôli, zabezpečiť si tak malú istotu a vyhnúť sa ďalšej negatívnej emócii. Fanfaronstvo zraneného vnútra, oscilovanie na hranici nebezpečenstva, to, čo vyzerá ako výčiny dobrodruha – človeka, ktorý si svoju „inakosť“ mohol priniesť aj ako následok dlhého pobytu v exotickej krajine –, je vo svojej podstate prejavom oslabeného zmyslu pre sebazáchovu („*Opil sa a zjedol zopár pohárikov.*“; „*Z bicykla zosadal v najväčšej rýchlosti (...)*“; „*Vrazil na bicykli do stĺpa a zvalil ho.*“). Lahostajnosť či nevšímavosť voči možnosti ohrozenia vlastného života akoby vyvierala z poznania, že ani vo sfére

fyzického bytia niet väčšmi atakujúcej udalosti ako bola strata milovanej bytosti. Bolesťná ťaživosť vyrovnávania sa s touto stratou relativizuje akúkoľvek inú hrozbu.

Únik do sveta fantastického rozprávania, tematizovaného hneď v úvode, je spôsobom, ako sa vyhnúť komunikácii s okolím, najmä komunikácii o sebe. Neuveriteľnosť Tunisanových historiek je rovnaká ako neuveriteľnosť toho, že by po dvadsiatich rokoch mohla takto živo ostať v človeku spomienka na milovaného mŕtveho. Kumulovanie paradoxných situácií, neprimeraností, bizarností, ktoré postava zažíva, ba priam iniciuje – je paralelou k prežívaniu skutočnosti, že aj jej „emocionálna relikvia“ je niečím, čo porušuje bežnú, spoločensky prijateľnú skúsenosť. Časová odľahlosť zväzňuje hĺbku emócií, ktoré napriek zmene priestoru a uplynutým rokom ostávajú nenahraditeľnou hodnotou. Moment nedávneho návratu postavy zas motivuje ostrosť jej vnímania spôsobenú niekdajším spoločne zdieľaným prostredím. Ročné obdobie a konkrétne spomenuté dušičky vytvárajú podklad pre ozvenu jesennej melanchólie spolu s asociáciou labutí – vžitá predstava o vernosti týchto vtákov až za hrob, labutej piesne – táto súvislosť sa samozrejme vytvára až ex post v záverečnej časti textu.

Čas prítomnosti je subjektívne prežívaný ako rýchlo plynúci, respektíve stojaci – vnímaný len cez hromadenie drobných epizód –, postava sa vyčerpáva pobytom v spomienkach, v krátkodobej pamäti nefixuje svoje nedávne konanie (dialóg o hulákaní pri mlyne).

Mlyn, mlynský náhon („*hučí tam voda*“), osamotené miesto pri vode evokuje asociáciu bláznovstva; v podobnej súvislosti je posudzovaná i samomluva. Tajomné správanie sa postavy pri rozhovore s neznámym čitateľovi celú situáciu ešte viac zahmlieva. V spôsobe otázok a odpovedí (v dialógu absentujú uvádzacie vety) sa namiesto vysvetlenia nepriamo odhaľuje postupná premena vnútorného stavu Tunisana. V jeho rozpoložení, napriek minimálnym výrazovým prostriedkom, sledujeme: úvodné vytrhnutie zo zamyslenia, prekvapenie („*Ja?*“), snahu zahovoriť predmet otázky („*To ten tak.*“), obhajobu („*Už som tam dva týždne nebol.*“), neistú orientáciu vo vlastnom konaní („*Včera som tam možno bol.*“). Rozpačitosť sa zakrýva pripálením cigarety a slzy od dymu asociačne spájajú epizódu hulákania pri mlyne s problémovým bodom postavy. Druhá časť dialógu je už v znamení nadobudnutej krehkej rovnováhy, keďže prvá replika patrí Tunisanovi.

V náznaku, vo veľkej miere implicitnosti vzniká i portrét vnútra ženskej postavy. Obvyklá fráza „*Žena mu vždy hovorila (...)*“ tradične spájaná najmä s napomenutiami, karhaním, príkazmi (opakovanosť avizovaná časticou „*vždy*“ je tu akoby skrytou výčitkou, rozmrzenosťou z nutnosti isté veci znova a znova pripomínať) – vytvárajúca predstavu všedného, stereotypného manželského spolužitia – prináša v tomto prípade výpovede plné netradičného, invenčne vnímaného vedomia, nehy k veciam aj okolitému svetu. Hoci charakter výrokov sa postupne predsa mení od obraznej, jemne formulovanej, nepriamej výčitky („*Náš chlieb je zo samých omrvínek.*“ , „*Občas ma musíš pochváliť. Inú odmenu nemám*“) cez poetizáciu každodennej, zdanlivo všednej práce („*Veľmi rada čistím petržlen. Ten sa dá ochotne. Ale mrkva prská.*“) až po nežné oslovenia pri milovaní a napokon záznam ohľaduplnosti či plachosti v prežívaní vlastného trápenia („*Nepozeraj na mňa, keď ma niečo bolí.*“). Všetky v sebe nesú znaky ľudskej blízkosti.

Na malej ploche práve prostredníctvom nich vytvára Dušek predstavu vzťahu. A zároveň zdôvodňuje hlboké a napriek uplynutému času nemiznúce zasiahnutie jeho stratou. Spomenutá uvádzacia veta je vo svojich variáciách, drobných obmenách i refrénom, centrálnym motívom, ktorý sa pravidelne zjavuje a drží kompaktnosť celku. Frekvencia jeho opakovania sa smerom ku koncu prózy zvyšuje a nepriamo tým vyjadruje nástoječivosť, s akou sa spomienky vynárajú. Ozvena kedysi vypovedaných ženiných slov napokon ústi do predstavy konkrétnej situácie („*Napiekla zázvorníky; rada si ich namáčala vo varenom víne. Sedela pri sviečkach – a smiala sa, až tým sviečkam kradla vzduch.*“)

Zatiaľ sme hovorili o asociatívniosti a implicitnosti ako dvoch dominantných postupoch Dušekovej prózy. Je príznačné, že sémanticky produktívne napätie medzi obrazným a primárnym významom výrazu – jeden zo základných postupov literatúry – tematizuje Dušek i v najdramatickejšom, zlomovom mieste poviedky. Spomienka na ženino hyperbolické vyjadrenie túžby („*Teraz chcem dve veci. Alebo vojsť do teba, alebo zomrieť.*“) sa bezprostredne stretáva so strohým konštatovaním („*Naozaj zomrela (...)*“) V nepatrnom priestore medzi dvoma slovami (je ťažké vyhnúť sa podobnosti s náhlym zábleskom odhalenia súvislosti v básnickom texte) je vyjavená príčina odchodu Tunisana, nejasného napätia z úvodu i jeho čudáckeho správania, vznietení sa celá tragická energia problémovej situácie, presnejšie stavu, v ktorom sa postava nachádza; tento moment spätne zvýznamňuje mnohé predošlé motívy. Tematická opozícia dvoch krajných polôh – milovania a smrti –, maximálnej blízkosti a definitívnej oddelenosti je vyjadrená „pádom“ z metaforického do denotatívneho výrazu. Vzápätí nachádzame druhý raz v próze prípad, keď rozprávač napriek svojej dištančnej pozícii štylizuje výpoveď akoby pod vplyvom emocionálneho prežívania postavy („*odišiel a vrátil sa, dvadsať rokov ho nebolo, no potom sa vrátil – a hneď začal fajčiť, hoci dobrých dvadsať rokov nefajčil.*“). Náhlivé opakovanie spájajúce v krátkej sekvencii odchod, príchod i fajčenie, v snahe rýchlo prejsť neočakávané pripomenutú realitu, navodzuje dojem citového vypätia, ktoré bráni plynulému a pokojnému prehovoru. Kompozične i tematicky sa zásah postavy vnútorným prežívaním zvýrazňuje nasledujúcou súvislou, iba dvakrát prerušenou pasážou predstáv konkrétnych situácií niekdajšieho spoločného života. Pobytom v sprítomňovaných spomienkach sa registrovanie vonkajšieho diania („*Pes sa dal vyfotografovať s hasičmi a družičkami práporu.*“) minimalizuje, vytráca. Mnohé z nasledujúcich viet však na odhalenie tragickej udalosti nepriamo nadväzujú a prehlbujú jej pôsobenie nie v intenzite, ale v mnohovrstevnosti a trvalosti jej dosahu. Zmienka o sliepkach, čo „*mali vajička – a potom aj kurence*“, je zároveň trpkou pripomienkou chýbajúcich detí, zmysluplného pokračovania vzťahu. Pohľad cez zadymené sklíčko je metaforou vlastného zahmleného, nejasného videnia sveta a bytia po osudovej udalosti. Odstrihnutý necht prikladany späť k prstu zas márnym pokusom oživiť to, čo je už raz oddelené, zvrátiť definitívnosť minulosti.

Asociatívne prepojenia sa však neobmedzujú iba na zobrazenia problémovej situácie. Nasledujúce tri vety, keďže na seba tematicky ani gramaticky priamo nenadväzujú, by bolo možné interpretovať ako samostatné postrehy, záznamy epizód a reflexií („*Íšiel na prechádzku do lesa a na jednom mieste našiel tridsať dubákov. Malé psy, najmä jazvečičky, sa nikdy nehanbili ukázať, aké sú šťastné, že sú na svete. Vo výklade obchodu sa usmieval černochoch: pražil kávu a stepoval.*“). Ak však okrem sukcesívneho čítania uplat-

níme aj simultánne významové pohyby, roztvorí sa nám ďalší rozmer citovanej pasáže. Nájst' na jednom mieste tridsať dubákov je udalosť vyvolávajúca radosť, ale nasledujúca veta akoby sponchýňovala našu schopnosť tešiť sa z podobných drobných okamihov, keď prisudzuje nezakrytý prejav radosti najmä malým psom – teda aj časť „psieho sveta“ je z tohto prejavu vylúčená. Radosť nám nie je neprístupná, ale hanbíme sa za jej prejavy. Ak sa niekto usmieva, je to černoč z výkladu, teda reklamná figurína či plagát. Táto interpretácia obohacuje Tunisana o istú pozitívnu životnú filozofiu. Zabraňuje tomu, aby sme ho vnímali jednostranne iba v čudáckom alebo tragickom rozmere.

Simultánnosť, sémantické prekrývanie, viacvýznamovosť motívu má i svoju kompozičnú funkciu, napríklad v spájaní dvoch rôznych kontextov. Veta „*V noci ich budili komáre.*“ sa významovo otvára na dve strany. Môžeme ju vnímať ako nadväzovanie na predchádzajúci motív, v ktorom budia Tunisana ráno vrabce – teraz v noci komáre. Zámeno *ich* by sa v tom prípade vzťahovalo na Tunisana a jeho psa. No zároveň je aj prechodom k spomienkovej rovine, kde „*ich*“ zahŕňa Tunisana a jeho ženu, ktorej replika odkazuje na situáciu nočného intímneho rozhovoru („*Pes mal jedno ucho biele, druhé hrdzavé a na čele mu svietila hviezda: mal dve mená, ale jedno neznášal. V noci ich budili komáre. Žena mu hovorila: ,Teraz chcem dve veci... ‘*“).

Popri paralele medzi bizarnosťou rozprávaných príbehov, historiek, výmyslov a neuveriteľnosťou Tunisánovho pretrvávajúceho prežívania strateného vzťahu sledujeme aj implicitnosť ich kontrastu. Kým prvé je predmetom pobavenia, krátenia dlhjej chvíle rôznorodej spoločnosti vo verejnom priestore krčmy – Býkareň, druhé je intímnu sférou prežívania Tunisana, ktorý si aj takto zažíva a overuje nevypovedateľnosť emócií, nekomunikovateľnosť svojej osobnej skúsenosti. Je pravdepodobné, že by sa pri snahe o zdieľanie, „prerозprávanie“ stala podobne neuveriteľnou a zábavnou. Toto uvedomenie prináša pocit vydedenosti, osamotenosti v dave, ktorú Tunisán napokon v závere potvrdzuje odpoveďou skrývajúcou skutočnú príčinu plaču. Stratu možnosti porozumieť si s okolím tak, aby bolo zdrojom produktívnej, naplňajúcej komunikácie, zvyrazňuje aj spriaznenosť postavy s animálnym svetom (pes, baran), ktorý prejavuje svojou mlčanlivou prítomnosťou väčšiu mieru empatie ako ľudské spoločenstvo. Zvieratá sú privilegované nielen personifikáciou, pomenúvaním (pes, ktorý mal dve mená; baran Bandy), ale aj tým, že sú spomedzi jednotlivostí sveta prednostne registrované (pes sa dal odfotografovať, splašené kone).

Pri interpretovaní tohto zvláštneho, so zvyčajnou predstavou prózy nekorešpondujúceho diela, sme v sebe prebudili rôzne postupy a spôsoby čítania, snažiac sa aktivizovať v úplnosti naše vedomie. Ak by sme chceli zážitok opísať prostým jazykom, povedali by sme, že text miestami pripomínal báseň, trochu sme pozorovali jednotlivé detaily sveta, pociťovali neistotu, neurčitnosť a očakávanie, trocha prekvapenia a tragického pocitu, blízkosť oboch postáv, chvíľami humorné pousmianie. Čítanie nám prinieslo uspokojenie, naplnenie v jednotlivostiach i celku. Vďaka čomu takto pozitívne hodnotíme Dušekovu prózu? V jej úvode sme ako prvé indície zachytili pocit, predstavu a otázku a každá z týchto sfér našla v texte postupne svoje rozvinutie a nasýtenie. Nazdávame sa, že príčinou spomínaného komplexného pôsobenia je dômyselné a originálne prepojenie troch druhových kvalít, ktoré sa – každá svojim špecifickým účinkom – podieľajú na Duško-

vom texte a spoločne zasahujú všetky roviny ľudského vnímania, ktoré literatúra má vo svojej kompetencii oslovit'. Z ich organického spolupôsobenia vzniká viacvrstevný zážitok, ktorý však svojou povahou kladie väčšie nároky i na čitateľskú recepciu.

Napriek tomu, že sa v poviedke tematizuje plynutie času, ba tento motív sa v mnohom stáva centrálnym, následnosť jednotlivých epizód nie je zreteľná – sú radené bez kauzálnej, či temporálnej súvislosti, len relatívne a náhodne bližšie určené (včera, dva týždne, ráno, v noci), spájané iba príslušnosťou k hlavnej postave.

Až po zlomový okamih napríklad nie je zrejmé, že sa repliky ženy viažu k dávnej minulosti. Dejovosť sa neuplatňuje vo svojej fabulačnej bohatosti a sukcesívnej mohutnosti. Okrem expozičného ukotvenia (návrat po dvadsiatich rokoch) prináša Dušek len krátke naračné plochy, mnohokrát v rozsahu jedinej vety, ktoré však postačujú na to, aby sme dokázali rekonštruovať svet obklopujúci postavu. Tento svet je plastický, zložený z drobných, ale dôležitých „všedností“, z ktorých vzniká dojem mnohosti, plnosti jej univerza. Epické sa neprezentuje v súvislom rozprávaní príbehu, ale v reťazení čiastkových „epizód“, ktoré pri absencii centrálnej dejovej línie strácajú epizodickú povahu. Zachovávajú si svoju svojbytnosť, samostatnosť – ako o tom hovorí Staiger pri charakteristike adície, kompozičného princípu epiky: „V malých detailoch i veľkých celcích jde o skládání samostatných částí.“⁴ Epické je najmenej viditeľné, svojím primárne denotatívnym prístupom je najbližšie predmetnému svetu, vytvára jeho obraz i začlenenie do „histórie“.

Dramatický princíp sa najčastejšie ohlasuje podradenosťou jednotlivých častí a zameranosťou na cieľ. Ani jedno však v čírej podobe v Dušekovej próze nenachádzame. Postup, ktorým sa tu dramatické prejavuje, je anticipácia problémového miesta postavy. Motív tajomstva od začiatku vyvoláva otázky, ktoré vyžadujú doplnenie o to, čo chýba. Miera napätia, ktorá z toho vyplýva, je však natoľko diskrétna, že neupriamuje na seba celú energiu čitateľovej pozornosti. Prejavom dramatického „rozvrhnutia“ (Staiger, 1969) je i rámcová kompozícia (trojnásobné opakovanie výzvy k rozprávaní historiek) a záverečná pointa, ktorá otvoreným popretím skutočného dôvodu plaču dovršuje nezdialateľnosť emócie a definitívne odhaľuje jej hĺbku.

Skôr, ako sa pozrieme na prejavy lyrického, ktoré by v Dušekových prózach malo byť podľa literárnokritických ohlasov dominantné, budeme uvažovať nad možnosťami koexistencie rôznych druhových kvalít v rámci jedného diela.

V tradične chápanom žánrovo-druhovom synkretizme sa situácia vníma ako súhrn vedľa seba položených účinkov. Lyrické, epické a dramatické je prisudzované konkrétnym umeleckým prostriedkom a postupom – ich vzájomný pomer následne vytvára výslednú výrazovú kvalitu, ktorá býva jedným z druhov dominantne určená. O istej neprehľadnosti a problémovosti takéhoto nazerania na vec svedčia sporné prípady, kde definičná podoba literárneho útvaru je často vzdialená recepcnej skutočnosti.

Zreteľným príkladom je balada, zaradovaná väčšinou ku kratším epickým žánrom, respektíve pomenúvaná ako lyricko-epická báseň. Pri detailnejšom interpretačnom pohľade však zistíme, že sa v nej prejavuje najmä dominantnosť dramatického. Paradoxné

⁴ STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 87.

je, že rovnaký obraz poskytuje i sumarizácia slovníkových vymedzení. Lyrické je v nich zastúpené len poukazom na „lyrické vsuvky“ a zvýšenú mieru subjektívnosti; doplnili by sme ešte významné pôsobenie lyrického verša. Z epiky sa zachováva iba rozprávačská dištancia a i tá je v mnohom narúšaná výrazne sa uplatňujúcou dialogickou formou. Samotný dej je v podstate dejom dramatickým, rútiacim sa v skokoch k tragickému záveru.

„(...) pripomína stavbu antické tragedie: Hrdina balady se stretá s nadosobnými nepriateľskými silami, proti nimž je bezmocný a jimž nakoniec osudovú podľehá.“⁵

„Rozvíjí se jako drama o zápase člověka s přírodou, vlastní slabostí či se silou a nenávistí jiných. (...) prostředí (je) zachyceno nejúspěšnější zkratkou, promluvy osob strohé, děj zhuštěn vynecháním všech nepodstatných jednotlivostí a v prudkém tempu veden k pointě.“⁶

„Niekedy sa charakterizuje ako tragédia vyrozprávaná básňou...“⁷

Po predošlých citáciách vyvstáva otázka, prečo pri tomto žánri nástojiť na dominantnosti epiky. Spomínané parametre vedú prirodzene skôr k názoru, že balada je „pozostatok“ pôvodného dramatického básnictva, z ktorého sa svojho času vyčlenila i samotná forma antickej drámy. Túto skutočnosť výstižne pomenúva J. Števček pri analýze lyrizovanej prózy. „Baladickosť zvyčajne predstavuje miesto stretnutia lyrického a epického, no svojou povahou je v podstate dramatická, pretože motívy, ktoré majú vyznieť citovo, lyricky, a motívy epické, udržiajúce vecnú súvislosť deja, tvoria predstupeň k osamostatňovaniu sa epických osôb na dramatické, čo znamená, že sú na sebe priamo závislé, bez prostredkovania vecného sveta či citového pradiava.“⁸

Podobná strata diferenciacnej platnosti druhových a žánrových zaradení je – hoci z iných dôvodov – viditeľná pri súčasnej „románovej“ a „poviedkovej“ tvorbe.

Daný stav môže naznačovať, že dostatočne nerozlišujeme, ktoré výrazové prostriedky a postupy sa akým spôsobom podieľajú na tvorbe druhových kvalít, že nám v konečnom dôsledku o jednotlivých druhových ideách chýba jasná, ucelená predstava.

Synkretizmus je vnímaný ako kontaminácia jednej prevažujúcej druhovej kvality niektorou zo zvyšných dvoch, prípadne oboma. Pritom môžu byť segmenty, ktoré prisudzujeme lyrickému, epickému a dramatickému, situované v diele paralelne alebo sa prelínajú, čo je, nazdávame sa, bližšie skutočnosti, ale nie vždy ľahko rozpoznateľné. Ak sú jednotlivé druhové kvality umiestnené vedľa seba, do istej miery vytvárajú kontrast, vzájomne sa dopĺňajú, svojou rozličnou povahou nútia čitateľa prechádzať rôznymi typmi recepčného úsilia, spôsobujú pozastavenie, odbočenie (naračná digresia, lyrický opis); čím väčšie sú plochy, na ktorých sa striedajú, tým výraznejšie ich môžeme oddeliť. Prekrývanie, prelinanie je ťažšie identifikovateľné, pretože sa realizuje ako navrstvovanie viacerých kvalít na jeden prostriedok, respektíve ako ich stretanie sa v bezprostrednej blízkosti. Situácia, ktorú popisujeme v súvislosti s druhovou stratifikáciou, je napokon

⁵ LEBERBUCHOVÁ, L.: *Průvodce literárním dílem*. Výkladový slovník základních pojmů literární teorie. Jinočany : H&H, 2002, s. 33.

⁶ BRUKNER, J. – FILIP, J.: *Poetický slovník*. Praha : Mladá fronta, 1997, s. 52 – 53.

⁷ ŽILKA, T.: *Poetický slovník*. Bratislava : Tatran, 1987, s. 288.

⁸ ŠTEVČEK, J.: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 252.

pre literárnu tvorbu príznačná – pripomíname tu známu skutočnosť, že žiaden výrazový prostriedok v literárnom texte nie je nositeľom iba jedného účinku.

Pojmom vertikálna sa v literárnom uvažovaní najčastejšie označuje sémantická nasýtenosť, chápeme ju ako odkrývanie mnohosti, hĺbkový prienik do jednotlivých významových štruktúr, ako schopnosť diela vytvárať netextové priestory.

Významová vertikálna úzko súvisí s javom, ktorý by sme pomenovali **vertikalitou druhových kvalít**. Spočíva vo vrstvení účinkov viacerých druhov v rámci jedného prostriedku, v tvarovej, výrazovej polysémii. Prelínanie má nespočetné podoby, no jeho podstatou je, že jeden prostriedok môže mať napríklad súčasne epickú, deskriptívnu platnosť, zároveň charakterizačnú, evokačnú, lyrickú kvalitu a popri tom sa podieľa na vytváraní dramatického napätia. Práve tento typ vertikality spôsobuje ťažkosti pri určení žánrovo druhovej príslušnosti textu.

Vráťme sa pre príklad znova k Dušekovej próze. Dialóg neznámeho s Tunisanom v úvode je stretom dvoch postáv, konfrontáciou, kde sa jedna o druhej chce niečo dozvedieť, vstupuje komunikačne do jej sveta s istým zámerom; zároveň sa hovorí o konkrétnej udalosti, rekonštruje sa minulosť v jej časopriestorovom určení; napokon sledujeme, ako sa mení vnútorné rozpoloženie Tunisana, cítime atmosféru, naladenie. Dialóg ako výrazový prostriedok primárne odkazuje k dramatickému (čo je v tomto prípade podčiarknuté i absenciou uvádzacích viet), podobne i tajomnosť, ktorá v rozhovore vzniká a nerieši sa v jeho rámci, vzbudzuje dramatické očakávanie. Ako takmer neviditeľné pozadie je prítomná epická predmetná skutočnosť a paradoxne najvýraznejšie do popredia vystupuje lyrické naladenie, neuchopiteľné, rozvlnené v implicitnosti odpovedí.

Úsporný literárnoteoretický opis môže daný fragment nazvať lyrickým dialógom, čo by však mohlo viesť i k predstave dialogickej formy, naplnenej výsostne asociatívnymi, nespojitými replikami. Vertikálna v tomto prípade prináša inú kvalitu – relatívne rovnomernú distribúciu všetkých troch druhových aspektov literárneho textu, troch modusov literárneho nazerania na svet. Prináša výraz v jeho plnosti, otvára naraz všetky jeho možnosti, usiluje sa o celosť, oslovuje zážitkom všetky sféry ľudskej bytosti.⁹

Okrem dialógu nám Dušekova próza ponúka i ďalšie príklady navrstvovania a spolupôsobenia lyrického, epického a dramatického. Rozprávač v er-forme si ponecháva svoju epickú odstupovosť, no, ako sme videli, v niekoľkých prípadoch sa spôsobom prehovoru empaticky nalaďuje na prežívanie postavy; obsah výpovede pochádza z partu rozprávača, štylizácia má pôvod v emocionálnom naladení sa.

Nepriama obrazná autocharakteristika v replikách Tunisanej ženy, ktorá svojimi variáciami postupne konkretizuje našu predstavu o nej, nadobúda funkciu lyrického refrénu. Smerom k záveru, v narastajúcej frekvencii opakovania však zároveň objavujeme aj náznak gradácie.

⁹ Úplne elementárne, hoci v inom rozsahu a kvalite, nachádzame podobnú polyfunkčnosť v systéme jazyka, ktorý je pre literatúru primárnym materiálom. V jednej lexikálnej jednotke sa okrem vecného významu – označovania, pomenovania, navrstvuje i expresívny príznak – hodnotenie. V závislosti od kontextu je do popredia vysunutý jeden z nich. Obrazne by sme mohli hovoriť o epickej a dramatickej polohe substantíva.

Prienik všetkých druhových kvalít registrujeme i v Dušekových makrokompozičných postupoch, kde – ako sme už ukázali – z lyrického nachádza uplatnenie asociatív-
nosť, z epického jednoduchá adícia, priraďovanie samostatných epizód, z dramatického
pointa, uzatvárajúca záznam rozpoloženia hlavnej postavy, a tiež rámcovanie, ktoré pred-
pokladá istú počiatočnú predstavu celku, *rozvrhnutie* (Staiger, 1969). V tomto diele jedi-
nečnej tvarovej podoby sa v spomínanom rámci – rozprávání neuveriteľných príbehov –
navyše realizuje i archetypálne trojnásobné opakovanie, vytvárajúce alúziu troch skúšok
rozprávkového hrdinu.

Schopnosť výrazových prostriedkov a postupov byť súčasne nositeľom rôznych
druhových kvalít a účinkov je v spektre možností, aké sa ponúkajú, individuálna. Rovna-
ko rôznorodé sú vzťahy, do ktorých vstupujú atribúty jednotlivých druhov navzájom –
okrem paralelných môže ísť aj o konkurenčné pozície. V každom prípade, ak má byť
druhové označenie zmysluplné a odôvodnené, malo by na tieto subtílnejšie prejavy vní-
mavo reagovať. Spomínané zistenia sú motiváciou k tomu, aby sme pri genologickej
stratifikácii registrovali aj vertikálnosť jej prieniku do elementárnych štruktúr. Nazdáva-
me sa, že druhová vertikálnosť sa prekrýva a dopĺňa s vertikálnosťou sémantickou a do veľkej
miery sa podieľa na umeleckej kvalite literárneho diela.

Napokon by sme na záver mali zdôvodniť dominantnosť lyrického v Dušekovej
próze a tiež podiel ostatných druhov na výslednej výraznosti lyrickej kvality. Zaujímavé
je, že tu nenachádzame najemblematickejšie prejavy lyrizácie prozaického textu – obraz-
ný, metaforický jazyk (je obmedzený len na ženine prehovory), lyrizujúci opis či výrazné
zastúpenie personifikácie prírodných javov. Lyrické je rovnomernejšie tvorené prienikom
tematickej a výrazovej roviny.

Samotný názov prózy je jednou veľkou metaforou, ktorá nachádza svoje asociač-
né prepojenia v celom tkanive textu. Dym – dusivý, vyvolávajúci slzy, neuchopiteľný,
nehmatateľný, prenikajúci, sa aj vďaka štvornásobnému doslovnému opakovaniu ocitá
v pozícii návratného motívu a zároveň je spojivom, prostredníctvom ktorého sa Tunisan
vracia v čase do obdobia pred dvadsiatimi rokmi – i vtedy fajčil. Paralelu dotvára motív
spomienok, ktoré sú, podobne ako dym, a podobne ako emócie, neuchopiteľné; či už ide
o neuchopiteľnosť predstavy (spomienka), neuchopiteľnosť fyzickú (dym), či neuchi-
ateľnosť verbálnu (emócia). Významová vertikálnosť tu presahuje asociačné pole obyčajné-
ho prirovnania „smútok je ako dym“. A práve skutočnosť, že ide o iné, plnšie rozvinutie
tohto primárneho obrazu, a že je dôležitý i spôsob, akým nám autor dáva možnosť zažiť
jeho zdroj, sa podieľa na jedinečnosti diela a verifikuje jeho umeleckú hodnotu. Kompakt-
nosť celku sa dosahuje úzkym prepojením; jednotlivé časti textu nie sú iba ilustráciou
pocitu, podieľajú sa na jeho „výstavbe“. Dušekova próza zachytáva stav, ktorý je vo svo-
jej jedinečnosti nepopísateľný zovšeobecňujúcim pojmom – je rozvinutou metaforou.

Najväčšia hĺbka, hodnota vzťahu sa vyjadruje iba v obrazoch ženiných prehovorov
– v ich povahe, nehe, priaznivosti (a to aj v zdanlivo kritických poznámkach). Takmer nič
iné o postave nevieme, ťažko by sme zostavili jej podrobnú charakteristiku. Zážitok je
podobný dojmu z človeka, ktorý v nás rezonuje, hoci ho nevieme popísať ani zdôvodniť.
Lyrické naladenie je udržiavané okrem iného krátkosťou jednotlivých viet i celého tvaru,

opakovaním podobných syntaktických celkov i spomínaným refrénom, ktorý sa svojimi variáciami, obmenami podieľa na napredovaní.

Básnický lyrický obraz má tendenciu v istej miere potláčať denotatívny význam (hoci sa nikdy nestráca úplne) na úkor konotácií. Javy v jeho rámci prestávajú byť predovšetkým samy sebou – sú v službe celkového naladenia, vysúvajú do popredia len niektoré vybrané asociácie, z čoho vyplýva istá ich nesamostatnosť.¹⁰ U Duška si jednotlivé epizódy svojbytnosť zachovávajú, no zároveň z nich pociťujeme, že sú zaznamenávané aj preto, aby vytlačili, prekryli premýšľanie o minulosti. Epické tu existuje samo o sebe a zároveň je podkladom, na ktorý sa navrstvuje lyrické.

Oscilovanie medzi lyrickým a epickým je do istej miery možné sledovať – a to i v tejto próze – na rozvrstvení zmyslových vnemov, ktoré sa v tematickom dianí uplatňujú. Staiger hovorí o epickom človeku, že „jeho existence se zakládá na vidění“.¹¹ Cez zaznamenávanie viditeľného sa konštituuje svet, v ktorom sa dá orientovať. Videnie jednotlivostí okolitého života je pre Tunisana záchytným bodom, ktorý mu bráni pred rozplynutím sa v spomienkach z minulosti. Neustále sa však – práve skrz motív dymu – pokazuje na oslabenie, deficitnosť, zlyhávanie tohto primárneho orientačného zmyslu. Zrak, ako najdôveryhodnejší sprievodca svetom, je vždy vo zvýhodnenej pozícii oproti iným, a pri jeho absencii pociťujeme najväčšiu mieru nestability.¹² Zmysly, ktorými sa najpresnejšie a v najväčšej miere dotýkame sveta – zrak a hmat, sa javia ako primárne epické. To, čo vidíme a ohmatáme, tomu veríme, postačuje nám to v plnosti svojej existencie.¹³ Ostatné, individuálnejšie a menej spoľahlivé zmysly, sluch, čuch, chuť, majú tendenciu vnášať do textu lyrické a dramatické prvky a v momente, keď nejakým spôsobom v zobrazení sveta nahrádzajú zrak, pociťujeme ich nedostatočnosť, nejednoznačnosť. Účinok takejto situácie môže viesť k očakávaniu doplnenia v nasledujúcom, k zameranosti na finálne časti, až k napätiu vznikajúcemu z neurčitosti. Iná možnosť, akou sa dá riešiť doplnenie chýbajúceho vnemu, informácie, je obrátenie sa k intuícii.¹⁴ Každé spochybnenie zmyslového vnímania je odklonom od epického, spôsobuje stratu orientácie, ktorú potrebujeme nahradiť niečím iným. Zobrazenie zmyslových vnemov má v každom literárnom druhu svoju špecifickú úlohu. V epickom svete sú zmysly – najmä zrak – tým, čo pomenúva, zaznamenáva viditeľné. V dramatickom tým, čo vyzýva k zdôvodneniu, vysvetleniu, čo kladie otázku, lebo zjavné sa nepovažuje za dostatočný dôkaz. V lyrickom sa autor pokúša cez zmysly nepriamo zaznamenať sféru známymi zmyslami neregistrovatelnú – nadzmyslovú, transcendentnú, emocionálnu skutočnosť, obracia tak pozornosť k intuícii. Podobne môžeme registrovať prechod od epických k lyrickým a dramatickým javom i vo vnímaní sveta životnej empirie.

Ako sme už spomínali, uplatňovanie vertikality druhových kvalít sa odráža aj v umeleckej hodnote literárneho diela, vedie k originálnym výsledkom nepodliehajúcim

¹⁰ O nesamostatnosti častí v lyrickom diele hovorí i Staiger, bližšie však jej dôvod nevysvetľuje.

¹¹ STAIGER, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969, s. 74.

¹² Kým výrok „videl som ťa“ je takmer dôkazom, sluchový vnem je oveľa viac spochybniteľný.

¹³ Preferencia týchto dvoch zmyslov je zjavná i v rečových aktoch, ktorými sa proklamuje pravdivosť výroku: vidieť na vlastné oči, držať v rukách.

¹⁴ Nie je náhoda, že intuícia býva nazývaná šiestym zmyslom.

literárnym vzorom, a je zároveň náročné na presné vnímanie, poznanie a rešpektovanie vnútorných súvislostí jednotlivých druhových ideí; vylučuje povrchné, náhodné, remeselné narábanie s literárnym materiálom. Kombinatorické, na efekt zamerané písanie, nesúlad výstavbových prvkov, nedostatok citu pre mieru i výrazová defektnosť tvaru sú pri vertikálnej genologickej interpretácii veľmi rýchlo odhalené. Pri pohľade do histórie nie je zanedbateľné, že „najväčšie“ literárne diela sa vzpierajú jednoznačným žánrovo-druhovým zaradeniam i jednoduchým analýzam a záverom, ktoré by vysvetlili dôvod ich nesmrteľnosti. Produkčný priestor (Rakús, 1995) je v nich dobre utajený, akoby odkazoval nielen k sfére druhových ideí, ale cez ne k sfére duchovnej inšpirácie, ktorú súčasná literárna veda nadobro vypustila z okruhu svojej pozornosti.

O umeleckej hodnote vzájomnej prepojenosti jednotlivých druhových kvalít, o vystihnutej miere ich prítomnosti v Dušekovej próze svedčí aj to, že nevieme rozhodnúť, ktorý z mnohých aspektov v našom zážitku prevažuje. Smútok, neha lásky, tajomnosť, ťažoba bytia, radosť z registrovania malých vecí sveta v ich neobyčajnosti, zmysel pre humor, jedinečnosť a originálnosť videnia. Rovnocočne vnímame aj pociťovanie, aj záznam sveta, aj problémové spoznanie nenahraditeľnosti vzťahu. Dušek z pozície rozprávača nevysvetľuje, nehodnotí, napriek ťaživosti témy nevytvára neprimerané napätie. Situácia nás bolí lyricky – zakúšame spolu s postavou stav, ktorý nemá riešenie, je z rodu vecí, ktoré nepodliehajú sfére konania. Postava je však napriek tomu aktívna, tvorí vo svojom vedomí – tvorí svoje vedomie, nezotráva len v odovzdanosti vonkajším podmienkam a okolnostiam života, volí riešenie, ktoré, aj keď nevedie k úplnému vyrovnaniu, má perspektívu vitálneho smerovania. I vďaka týmto postupom zvláda Dušek tému, pri ktorej je zvyčajne neľahké vyhnúť sa vonkajškovosti, pátosu a sentimentu.

Z diela takejto poetiky vyplýva pre čitateľa výzva, tvorivá otázka jeho recepcným schopnostiam, ktoré potrebuje v plnosti mobilizovať, aby dokázal zaznamenať všetky spomínané roviny. Nároky, ktoré naňho próza kladie, však nepochádzajú primárne zo sféry literárnej teórie, histórie; pre úplnosť nájdenia významov sa nepožaduje intertextuálne pozadie ani žiadne iné špeciálne kontexty, kvôli ktorým by sa pre istý okruh príjemcov mohla stať hermeticky uzavretou. Je prístupná aj bez predošlej predprípravy, kladie nároky na vnímanie, predstavivosť, nie na sféru poznatkov.

Ak chceme pri interpretácii diela zachovať náznak jeho plnosti (celostnejšie sa nám odhaľuje len v samotnom akte recepcie), nepodarí sa nám to jednoduchým pomenovaním prevažujúcej druhovej kvality. Práve potreba nachádzať spôsob adekvátneho sprostredkovania hodnoty literárneho diela nás doviedla k úvahe nad zmysluplosťou terminológie – nad významom tradičných literárno-teoretických pojmov. Nad tým, či ešte prispievajú k produktívnemu vyjadrovaniu o literárnom texte, alebo prevažujú situácie, keď sa stávajú predmetom nejasností, keď svojou abstraktnosťou a entropiou skôr komplikujú a zastierajú podstatu literárneho diela.

V prozaickom portréte ľudského vedomia, ktoré nás k úvahám inšpirovalo, by sme autorovi vyčítali iba jedinú vetu, ktorou čiastočne narušil implicitné plynutie významov, keď v úvode prezrádza, že príčinou Tunisanových slz nie je iba dym z cigariet („*Dym mu*

liezol do očí a vyhánal slzy, no bolo to naopak: najprv sa vždy rozplakal, až potom si zapálil.“). Z perspektívy rozprávača anticipuje problémovosť skôr, ako sa mohla v texte sama prezentovať a zároveň hneď v úvode zaťažuje predstavu mužskej postavy, pri ktorej je plač príznakovým fenoménom, neprimeraným – keďže nezdôvodneným – prejavom emócie. Navyše, tento priamy, nezakrytý motív nekorešponduje s následným obrazom Tunisana, ktorý sa snaží svoje prežívanie skôr ukryť (rozhovor o hulákaní pri mlyne; odpoveď v závere textu). Možné však je – a to už načierame do sféry produkčného priestoru (Rakús, 1995) –, že sa spomínaná veta ocitla v diele práve z podvedomej obavy autora, či čitateľ bude mať schopnosť rozkryť náročné netextové priestory, netradičné pre prozaický diskurz.

LITERATÚRA

- MIKULA, Valér: *Hľadanie systému obraznosti*. Bratislava : Smena, 1987.
RAKÚS, Stanislav: *Poetika pozaického textu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1995.
STAIGER, Emil: *Základní pojmy poetiky*. Praha : Československý spisovatel, 1969.

Mesianistické iskry slovenského sveta (Samo Bohdan Hroboň: Slovenské iskry)

LUBICA SOMOLAYOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

Poézia Sama Bohdana Hroboňa (1824 – 1894) zohráva v kontexte vývinu slovenskej lyriky dôležitú úlohu, predstavuje umelecky najvýraznejší variant slovenského romantického mesianizmu. Počas autorovho života nebola knižne publikovaná, a dokonca aj časopisecky boli básne Sama Bohdana Hroboňa uverejnené len ojedinele (*Slovopieseň v Sokole*, *Svätomstopej v Tatrane*, *Dom* v Domovom kalendári). Doboví posudzovatelia mu vyčítali nesústredenosť na národné záujmy, nekomunikatívnosť či priam poblúznenie, ale aj netolerovateľný odklon od cirkevných dogiem. Rehabilitovali ho až výskumy a knižné výbery šesťdesiatych rokov 20. storočia a neskoršie.

Napriek skutočnosti, že sa Hroboňova poézia výraznejšie nezapojila do oficiálnej literárnej komunikácie, je dôležitou súčasťou historického vývinu slovenskej lyriky nielen kvôli svojej exkluzivite, originalite inšpiračných zdrojov či jazyka, ale aj vzhľadom na podnetnosť pre ďalšiu básnickú generáciu. S nastupujúcou generáciou almanachu *Napred* Hroboňov mesianistický svetónázor spájalo predovšetkým odmietanie nábožensko-cirkevnej rigoróznosti.

V porevolučnom období konca päťdesiatych až do osemdesiatych rokov 19. storočia v opozícii ku konvencionalizovaným básnickým postupom romantických epigónov (Daniel Bachát Dumný, Dušan Sava Pepkin...) vytvoril Hroboň autonómnou mesianistickú