

František Švantner voči naturizmu a goticizmu

JOANNA GOSZCZYŃSKA, Inštitút západnej a východnej slavistiky Varšavskej univerzity, Varšava

Joanna Goszczyńska: František Švantner With Respect To Naturism And Gothicism

SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 5, p. 381 – 392.

The study suggests a view of the work by František Švantner, regarded as the most significant writer of Slovak Naturism, from the perspective of Modernism in its wide sense as defined by the contemporary discourse of literary science as well as the discourse of cultural studies. Such a point of view results in a question whether it is necessary to include this author in the narrower context of Naturism, which makes his work seem less rich and the transformations of the Modernist paradigm in his creative life less clear. Therefore the study attempts to penetrate various concepts of modernity reflected in Švantner's novellas, it attempts to show how complicated their genealogy is, since an important role in them is played by popular and post-Gothic literature. The literary material being analysed is the period of the writer's creative life concluded with *Nevesta hól' /The Bride Of The Ridge/*. And this is the piece of writing that proved to be the best literary material to be analysed from the perspective of Post-Gothicism, which is more and more often recognized in Modernism in its wide sense.

Key words: Modernism, Gothicism, Naturism, vampire motifs

Oproti ostrým sporom, ktoré prebiehajú vo svetovej literárnej vede a vede o kultúre, sú naše nesmelé pokusy prezentovať odlišné stanoviská od tradične petrifikovaných ešte stále nevinne mierne a aj pomerne zriedkavé. Väčšina štúdií, ktoré píšeme a čítame – ako poznamenáva Stanley Fish –, obsahuje len o málo viac, než konštatovanie alebo rozšírenie už známych predpokladov.¹ Viera v stabilitu textu a v to, že definitívne významy sú nám prístupné (ktorú vo svojich prácach spomenutý literárny vedec tak presvedčivo sponchybňuje), blokuje otvorenosť voči Novému čítaniu, čítaniu nanovo. A práve takéto čítanie si vyžaduje postmoderná situácia, v ktorej sa voľky-nevoľky súčasný vedec ocitá. V heterogenite diskurzov, voči ktorým sa otvorila súčasná humanistika, prestala byť literatúra chápaná ako monolit, ako fenomén, podriadený systémovej, autoritárskej, jednoznačnej interpretácii. Ba dokonca, schopnosť diela generovať pluralitné čítania svedčí o jeho hodnote.² Nové čítania okrem iného umožňujú aj analyzovať dielo, zaradované do jedného žánru, ako možný príklad iného žánru. Deje sa tak napríklad v prípadoch Poea, Dostojevského či Dickensa, spisovateľov toho najvyššieho rangu, ktorí písali detektívne romány, považované za „seriózne“ diela.³ Samozrejme,

¹ FISH, Stanley: *Interpretacia, retoryka, politika*. Kraków : Universitas, 2008, s. 133.

² Tamže, s. 103.

³ Tamže, s. 239.

určité koncepcie a interpretácie sú otvorenejšie voči revíziám, iné zasa menej. Akiste sa tiež možno ľahšie zmieriť s novým čítaním individuálneho literárneho diela než, napríklad, so zmenou pohľadu na celé ohnisko literárnohistorického procesu danej literatúry.

Doterajší výskum navrhoval atomizovanú víziu slovenskej medzivojnovovej prózy. Po dlhých diskusiách, aké prebiehali o fenoméne lyrizovanej prózy, o ktorých okrem iných referuje aj Oskár Čepan,⁴ práve tento literárny vedec navrhol známe rozdelenie na štyri prúdy (ornamentálnu prózu, lyrizovanú prózu, naturizmus a prózu básnikov sujetu). Týmto rozdelením povedal na dlhé roky posledné slovo. Avšak už dlhší čas prebiehajúca diskusia na tému hraníc modernizmu, ktorý sa čoraz častejšie chápe ako rozľahlá literárna, umelecká i kultúrna formácia,⁵ na jednej strane začína projekt modernity, na druhej zasa vyznačuje konsenzuálne hranice postmodernizmu, provokuje aj bádateľa, ktorý skúma iné než západné literatúry, k určitej zmene orientácie v realizovaných výskumoch. Prijatie široko chápaného modelu modernizmu (pričom tu abstrahujem od otázky, ako presne vyznačiť jeho hranice, pretože tie sa budú diferencovať v závislosti od skúmanej literatúry) so sebou nesie isté dôsledky. Ako píše Teresa Walas, „namiesto spleti literárnych smerov, ktorých vymedzovanie odháňalo literárnym historikom spánok z viečok“, tu máme jediný masívny „korpus“, „teleso“.⁶ Pohľad naň umožňuje odhaliť kontinuitu predtým nezbadaných literárnych javov a logiku umeleckých premien. Samozrejme, treba súhlasiť s Teresou Walas, že takýto model má aj svoj represívny aspekt: má za následok zmenu obsadenia jednotlivých stanovísk, marginalizáciu poniektorých dovtedajších „favoritov“ a presuny v hierarchii. Situovanie tvorby Františka Švantnera v horizonte široko chápanej moderny podľa môjho názoru nemení nič na jeho centrálnej pozícii. Myslím, že to nie je problém, ktorý by vzbudzoval nejaké pochybnosti. Som si však vedomá toho, že väčšie výhrady môže vyvolať iná konzekvencia, ku ktorej vedie akceptovanie široko chápaného modelu modernizmu. Otáznou sa totiž stáva potreba vpísať tohto spisovateľa do užšieho kontextu smeru, vymedzeného ako naturizmus. Ba ešte viac: vyvstáva otázka, či (v súčasnosti) fungujúca atomizovaná predstava slovenskej prózy medzivojnovového obdobia nekomplikuje jej obraz a nevedie k znejasňovaniu jej vzťahov s hlavnými smermi európskeho modernizmu, ktoré predsa s rôznou intenzitou pretrvávajú takmer počas celého 20. storočia. Ako poznamenáva Teresa Walas, „fabula literárnych dejín“ nemá plynulý, harmonický a jednosmerný charakter, ale charakter pulzačný. Jej hlavné smerovanie sprevádza cudzorodý činiteľ, ktorý pôsobí brzdiaco, reaktivizačne (passéizmus, historizmus, archaizmus, rôzne štylizácie a návraty, napríklad k romantizmu). Prijatie takejto optiky má za následok, že sa treba vzdať tradičnej literárnohistorickej narácie, založenej na lineárnosti a chronológii. Argumentom, ktorý toto tvrdenie podporuje, je aj aporetickosť samotného široko chápaného modernizmu, ktorá nepraje rozdeleniam a škatuľkovaniu. Škatuľkovanie či „chlievikovanie“ literárnych dejín 20. storočia sa ukazuje byť len málo použiteľné pre ich celistvý opis.

Chcela by som preto navrhnúť pohľad na tvorbu Františka Švantnera nie ako na reprezentanta naturizmu, ale ako na spisovateľa, v ktorého prácach sa ukazujú rôzne kon-

⁴ ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 20 – 31.

⁵ NYCZ, Ryszard: Wstęp. In: NYCZ, Ryszard (ed.): *Odkrywanie modernizmu*. Kraków : Universitas, 2004, s. 5.

⁶ WALAS, Teresa: Wyspiański jako problem polskiego modernizmu. In: *Teksty Drugie*, 2008, č. 3, s. 12.

cepcie modernity a objavuje sa v nich zložitá genealógia jeho tvorby, v ktorej dôležité miesto zaujíma populárna literatúra a literatúra postgotická. Ako je známe, spisovateľ neskryval svoj záujem o tvorbu Edgara Allana Poea. Je to – ako sa nazdávam – o to viac oprávnené, že naturizmus, i keď už takmer polstoročie funguje ako opisná kategória istého úseku medzivojnovnej prózy, je – nedourčeným fenoménom (čo je Ingardenov termín).

Determinanty tohto smeru, ktoré prijali Oskár Čepan a Milan Šútovec, sa nezdvajú byť dostatočne zreteľné.⁷ Do popredia sú vysunuté hlavne tematické hľadisko a inšpirácia ľudovou mytológiou. Táto próza má byť charakteristická sklonmi k archaizácii a poetizácii predstaveného sveta. Jej hrdinom je tzv. prirodzený človek, nenarušený civilizáciou, konajúci v súlade s prírodnými zákonmi a ľudovými etickými normami, silno spojený s prírodou a so svetom, ktorý ho priamo obklopuje. Takto chápaný naturizmus sa podľa vedcov vymyká z celkového obrazu lyrizovanej prózy programovým antiintelektualizmom a redukciou štylistickej ornamentiky prítomnej v jeho ranom štádiu. Oskár Čepan zdôrazňuje tiež jeho rôznorodú spätosť so staršími (romantizmus, resp. folklorizujúci romantizmus), ako aj s novšími literárnymi smermi v rámci nadväznosti na svetové prúdy (novorealizmus, sociálna próza a ornamentalizmus – v rámci domácich tradícií, románsky naturizmus a populizmus, severský a poľský novoromantizmus a hlavne expresionizmus). Táto mnohorakosť inšpirácií, typická pre mladé literatúry, nepraje transparentnosti uprednostnenej typologickej kategórie.

Nemám v úmysle preverovať charakteristiku naturizmu, zaoberať sa podstatou koncepcie prirodzeného človeka, ktorá je v nej obsiahnutá, ani polemizovať s oprávnenosťou privilegovania tohto smeru spomedzi palety javov medzivojnovnej literatúry. Je to odlišná tematika, ktorá si z tohto aspektu vyžaduje podrobnú analýzu rozsiahleho materiálu. Je však potrebné pripomenúť, že samotný Oskár Čepan sa dištancoval od vlastného projektu píšuc, že hranice naturizmu nie sú vždy „zreteľné a kompaktné“ a definujúc naturizmus ako „literárny smer in nuce“ alebo „potenciálny literárny smer – izmus in statu nascendi“.⁸ Ani Vladimír Petřík, ako pripomína sám Čepan, „nepripisuje termínu naturizmus dištinkatívny a typologický význam“.⁹

Chcela by som však upozorniť na dve veci. Po prvé v súlade s črtami naturizmu, ktoré vymedzuje vo svojej typológii Oskár Čepan, by do jeho rámca zapadla jedine zbierka *Malika* – aj to s určitými výhradami. Po druhé, celok Švantnerovej novelistiky poukazuje na silné prepojenie s goticizmom, ktoré ukážem na príklade analýzy románu *Nevesta hól'*.

Prvé Švantnerove poviedky, ktoré pochádzajú z tridsiatych rokov (vznikali v rokoch 1933 – 1938), neobsahujú tendencie objavujúce sa v dielach iných autorov uznávaných za tvorcov naturizmu (Ľ. Ondrejov – *Zbojnícka mladosť*, D. Chrobák – *Kamarát Jašek*, M. Figuli – *Pokušenie*), situujú sa teda mimo tohto prúdu. Jana Kuzmíková priamo poukazuje na ich príbuznosť s dielami iných slovenských autorov medzivojnovného obdobia, ako sú Gejza Vámoš alebo Ivan Horváth. Všimá si tiež – už aj v raných prózach – spätosť s tvorbou E. A. Poea, hoci túto myšlienku nerozvíja.¹⁰

⁷ Čepan, c. d.; ŠÚTOVEC, Milan: *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran, 1982.

⁸ Čepan, c. d., s. 10.

⁹ Čepan, c. d., s. 41.

¹⁰ KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 24 – 33.

Z tohto obdobia sa zachovalo len niekoľko textov, okrem iného *Výpoveď*, *Jarmočná anekdota o zlatom krížiku*, *Dve doby a Prvý sneh*. Sú to prozaické pokusy so spoločenskou tematikou; ich hrdinovia sú situovaní do mestského prostredia. Predstavujú príklad prekonávania realistickej poetiky pod vplyvom expresionistických tendencií, ktoré boli v slovenskej literatúre vtedy ešte živé. Vyskytujú sa v nich črty typické pre expresionizmus; v rôznych poviedkach s rôznou intenzitou. Patria k nim: 1. príbehové schémy príbuzné s populárnou literatúrou, čo najplnšie ilustruje poviedka *Jarmočná anekdota o zlatom krížiku*; 2. koncentrácia motívov zosilňujúcich atmosféru hrôzy, nepokoja, tajomstva, takých ako noc, krv i smrť, ktoré sa viac alebo menej exponované objavovali vo všetkých neskorších spisovateľových dielach; 3. naturalistické zveličenie detailov a drastickosť obrazov, charakteristické pre expresionizmus, ktorý bol v svetonázorovej motivácii umeleckého diela antinaturalistický, ale využíval naturalistickú štylistiku. Ako príklad môže poslúžiť opis sveta odpudzujúci svojou škaredosťou v poviedke *Jarmočná anekdota o zlatom krížiku*, odporný obraz hrdinu, ktorý je v ňom umiestnený, a opis smrti plný drastických detailov; 4. evokovanie vnútorných zážitkov hrdinov vkomponovaním ich snov, halucinácií a preludov (*Prvý sneh*), čo vedie k čiastočnej deformácii zobrazeného sveta.

Ďalšie dve poviedky, publikované v najnovšom výbere Švantnerových próz, a to poviedky *Rozprávajú každému* a *Suky*, sú predzvesťou istých premien v umeleckej koncepcii spisovateľa a mohli by sa ocitnúť aj v debutovom zväzku jeho poviedok, ktorý bol publikovaný v roku 1942.

Tento knižný debut – zbierka poviedok *Malka*, obsahoval diela, ktoré vznikli v období tesne pred vydaním a ktoré boli od začiatku štyridsiatych rokov publikované na stránkach časopisu *Slovenské pohľady*. Je nesporné, že zmenená spoločensko-politická situácia po roku 1938 mala vplyv na charakter Švantnerovej tvorby. Mnoho spisovateľov a spolu s nimi aj autor *Malky* sa vyhýbalo politickej angažovanosti utiekáním sa ku konvencii definovanej ako lyrizovaná próza, ktorá dovoľovala autorovi nadčasovo vytvárať skutočnosť. V rámci tejto voľby si však Švantner vypracoval úplne individuálnu koncepciu tvorby, ktorá podľa mňa nezapadá celkom do rámca naturizmu, aj napriek určitej viditeľnej príbuznosti.

V poviedkach zo zbierky *Malka* dochádza nielen k zmene tematického okruhu, ale čiastočne aj k zmene poetiky. Mestské prostredie je nahradené svetom odľahlých horských dedín a predstavená realita podlieha poetizácii. Diela obsiahnuté v tejto zbierke spolu s neskorším románom *Nevesta hól'* (1946) sa považujú za typické príklady naturistických diel. Dôkladná analýza týchto poviedok však dovoľuje vyjadriť isté výhrady.

Možno uznať, že tieto diela obsahujú viaceré charakteristické znaky naturizmu: zobrazený svet má archaický, mimočasový charakter, hrdinom je „prvotný“ človek (či prirodzený), neskazený civilizáciou, žijúci v harmónii s prírodou, aj so svojou vlastnou „primitívnou“ prirodzenosťou, existujúci mimo spoločenských a právnych noriem; v niektorých poviedkach sa objavujú fantastické motívy. Môžeme tiež uznať, že z tohto hľadiska charakterizuje spomínané diela silná spätosť s domácimi tradíciami prózy s dedinskou tematikou a inšpirácia domácim folklórom. Podľa Jána Števčeka je ústna ľudová slovesnosť s motívmi hrôzy a tajomnosti (ľudová rozprávka hrôzostrašného charakteru) nepochybne jedným zo vzorcov Švantnerovej novelistiky.¹¹

¹¹ ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 54.

Na druhej strane však hrdinovia prejavujú náklonnosť k introspekcii, halucinácii, snovým preludom, čo ich vzdaluje od predpokladaného modelu, tzv. prirodzeného hrdinu. Súčasne sa ťažisko výrazne presúva na stranu vzorcov dobrodružnej literatúry. V týchto dielach sú dominantné dobrodružné motívy, koncentrujúce sa okolo tajomných vražd alebo smrti. To všetko potvrdzuje prepojenie Švantnera s „čiernym“ prúdom expresionizmu, ktorý vstrebával elementy goticizmu. Nie bezdôvodne Števček upozorňoval na prepojenie poetiky týchto textov s poviedkami E. A. Poea. Naposledy Tomáš Horváth navrhol ich čítanie v kategóriách strašidelnej fantastiky.¹²

Typickým príkladom hrdinu, nazvime to, s dvojakou identitou, je hrdina poviedky *Zhanobená krv*. Vraždu chápe ako akt spravodlivosti. Zabíja, pretože hanbu možno zmyť iba krvou. Necíti pritom žiadne pochybnosti, žiadne výčitky svedomia. Jeho konanie je čisto inštinktívne, živelné. Je to človek „primitívny“, „biologický“, ktorého inštinkt je silnejší než intelekt a pocity silnejšie než uvažovanie – v tejto rovine je to teda typický hrdina naturistov. Jeho cit pre spravodlivosť mu prikazuje pomstu. Ako správne postrehol Ján Števček, „morálny aspekt pomsty neprenikol do jeho vedomia, lepšie povedané, ani pre neho neexistoval“.¹³ Paralelne však hrdina neustále analyzuje svoje psychické stavy, podlieha chiméram, ktoré mu podstrkuje horúčkovitá predstavivosť, v nočných morách prezrádza svoje činy a zámery. Jeho sny a preludy sú na jednej strane zmaterializovaným odrazom podvedomej snahy o pomstu, podmienenej inštinktom spravodlivosti, na druhej strane zasa majú svoje žriedlo v úzkosti, ktorá sa ho čoraz silnejšie zmocňuje a vyvoláva predtuchu neodvratných udalostí. Tieto tvoria konzekventné pásmo vizionársko-halucinačných a snových motívov, ktoré možno vyčleniť ako zvláštny, ireálny plán fabuly, nezvyčajne významovo nosný.

Ďalšiu dichotómiu možno postrehnúť v štylistickej rovine: tá je v spomínaných poviedkach veľmi rozvinutá, zvlášť v oblasti porovnaní čerpaných zo sveta ľudovej kultúry (sedliackej, pastierskej), čo je v rozpore s predpokladmi naturizmu, pre ktorý je charakteristická redukcia štylistickej ornamentiky (nehovorím tu o antropomorfizácii, ktorá podľa Čepana patrí do koncepcie naturizmu). Uvedme niekoľko príkladov:

„Ved' som bol naliaty miazgou vnuknutia ako prezretá hruška sladkou vodičkou. Duša sa mi riedila a búrila ako mlieko pod vemenom“ (pov. *Malka*); „ak niektorý končiar vyčnieval ešte do obzoru, nuž zdal sa ako chrbát spiaceho zvieratá“ (pov. *Horiaci vrch*); „prsia začnú sa jej triasť ako vyplašené barance“; „Zem sa bude rozkalovať ako zle vykysnutý a vyváľaný chlieb v rozpálenej peci“; „vresk vyskočil na pitvor a rozhulákal sa ani opitý valach“ (pov. *Piargy*); „osuheľ (...) ani ovčie kožuch za pecou“; „dedina (...) ako hŕba obludných skál“; „Bernardovo obočie (...) husté, naježené a pichľavé ani ihličie mladého borievčatá“ (pov. *Prízraky*).¹⁴

Ale pod týmto štylistickým ornamentom popierajúcom postuláty naturizmu sa zároveň skrýva vrstva hlbších významov, ktoré dopĺňajú alebo potvrdzujú osobitú koncepciu sveta, kde sa základnými hodnotami stávajú prvotnosť, prirodzenosť, „primitívnosť“, čo sa zhoduje s princípmi tohto prúdu.

¹² HORVÁTH, Tomáš: Švantner, horor, fantastika: žanrové parametre. In: *Slovenská literatúra*, roč. 59, 2012, č. 2, s. 122 – 138.

¹³ Števček, c. d., s. 62.

¹⁴ ŠVANTNER, František: *Novely*. Bratislava : Tatran, 1976.

Prehodnotenie tejto koncepcie prinesie povojnová tvorba, ktorú iniciuje poviedka *Božia hra* z roku 1943.¹⁵ Švantner sa v nej výrazne odkláňa od zásad považovaných pre naturalizmus za typické, naproti tomu prejavuje silnejšiu spojitosť s expresionizmom, ku ktorému inklinoval od počiatkov svojej tvorby. Potvrdzuje to výber témy vojny a spôsob jej spracovania, ako aj kreovanie hrdinov, modelových postáv, ktoré v priebehu svojho života menia svoje roly, strácajú svoju identitu a stávajú sa bábkami v rukách Osudu, či – v zhode s konvenciou diela – účastníkmi božej hry zbavenými vôle. Spisovateľ, podobne ako expresionisti, nerešpektuje pri tvorbe postáv princípy psychologickéj motivácie. Mnoho miesta zaberajú opisy ich vnútorného stavu, hrôzy, strachu pred smrťou, ako aj ich vízie a halucinácie. Navracajú sa typické motívy: noc, krv, smrť. Ale zároveň sa tu črtá tendencia k podrobnému popisovaniu každodennej reality, v dôsledku čoho sa porušuje celistvosť kreovaného sveta. Fabula diela – rovnako ako v predošlých poviedkach – si zachováva svoj dobrodružný charakter a zároveň sa stáva konvenčným pozadím morálnej problematiky.

Situovanie hrdinu do konkrétnej spoločensko-historickej situácie, ktorá podmieňuje jeho osud, umožňuje hovoriť o polemických akcentoch vo vzťahu ku koncepcii tzv. prirodzeného hrdinu. Vojna ako konkrétne zlo deprivuje človeka, uvoľňuje krutosť, ktorá v ňom drieme. Vzhľadom na neustály pocit ohrozenia si človek uvedomuje svoju bezmocnosť a márnosť vlastnej existencie. Ukazuje sa ako zvieracia bytosť, ktorej je cudzia morálka. Postavený zoči-voči démonovi vojny stráca svoju ľudskosť. Opakujúce sa stavy maximálneho vypätia hrdinu, ktorý sa ocitol v extrémnej situácii, sú poznačené tieňom šialenstva. To, čo v ňom vypukne, to už nie je živelnosť prírodného hrdinu, ale podliehanie zvieracím inštinktom: „Organizmus zmyslov sa v ňom rozruší natol'ko, že sa z človeka stáva nový tvor, zaopatrený najnebezpečnejšou zbraňou – zúrivosťou. Tenká škrupinka civilizácie pukne a z nej vystúpi zvierka, ktoré tam bolo vekmi mliaždené, preto prekypuje pomstou.“ (s. 350)

Mýtus tzv. prírodného človeka je silne spochybnený. Jeho definitívnu demytologizáciu prinášajú povojnové poviedky z obdobia rokov 1947 – 1948 knižne uverejnené až v roku 1966 v zbierke *Dáma*.

Z hľadiska evolúcie Švantnerovej tvorby sú to poviedky veľmi dôležité. Prinášajú nielen polemiku s jednostrannosťou hrdinského prúdu v povojnovej slovenskej próze, ale predstavujú taktiež výraznú polemiku s dovtedajšou tvorbou spisovateľa, zúčtovanie s jeho víziou sveta. Badať to predovšetkým v ďalších modifikáciách vytvárania postáv. V uvedených poviedkach sa hrdinovia – postavy pozbavené mien a s vlastnou biografiou zredukovanou na minimum, stávajú zosobnením vymedzených životných postojov. Zároveň tu dochádza k definitívnej demytologizácii „prirodzeného hrdinu“. Beštialita jeho povahy obnažená v poviedke *Božia hra*, je považovaná za atribút ľudského charakteru skrytý pod povrchom morálnych konvencií. V extrémnej situácii, v ktorej hrdina musí zvierohodniť svoju ľudskosť, sa ukazuje, že zverskosť charakteru vyhráva nad etickými normami. V konflikte biológie s morálkou víťazí prirodzenosť, ale človek stráca svoju ľudskú tvár.¹⁶

¹⁵ *Božia hra* bola prvýkrát publikovaná v časopise *Slovenské pohľady* v roku 1943, s. 68 – 83, 140 – 160. Jednu z nepočtených interpretácií tohto textu prináša monografia J. Kuzmíkovej. Kuzmíkovej prečítanie fabulačnej vrstvy tohto diela a v dôsledku toho aj celková interpretácia je úplne odlišná od môjho čítania, to je však už omnoho detailnejší problém, ktorý by si vyžadoval viacej priestoru na diskusiu.

¹⁶ ŠTEVČEK, Pavol: Švantner, autor stále neznámy. In: *Plamen*, 1966, roč. VIII, č. 7, s. 148 – 151.

Najvýraznejšie tento proces prebieha v poviedke *Sedliak*, ktorá sa najviac podobá poviedkam zo zbierky *Malka*, nielen čo sa týka výberu hrdinu, ale aj čo do vonkajších črt predstaveného sveta. Je to zároveň najdrastickejšie dielo a je najostrejšie vo svojom obvinení nielen ľudskej náture, ale aj národa. Konanie hrdinu sa do istého momentu podobá konaniu „prirodzeného hrdinu“. Žije v podobnom svete, v ústraní hlavného životného prúdu, v uzavretom kruhu vlastnej morálky, vlastných právd a názorov. Je to ľudský tvor svojím spôsobom primitívny, nezdeformovaný civilizáciou. Je silno prepojený s prírodou, so zemou, ktorá má preňho najväčšiu hodnotu, je zárukou života. Je to posledný hrdina tohto typu v Švantnerových poviedkach. A práve takéhoto hrdinu stavia autor do situácie, ktorá od neho vyžaduje zvierohodnenie vlastnej ľudskosti. Vo chvíli bezprostredného ohrozenia sa ukazuje, že základné inštinkty driemajúce v človeku sú silnejšie ako akékoľvek zákazy, že pud sebazáchovy je hlbší ako morálne zákony.

Ostáva ešte otázka „minirománu“ *Nevesta hôľ*, ktorý je považovaný popri zbierke poviedok *Malka* za najreprezentatívnejšie Švantnerovo dielo naturizmu. Dovolím si predložiť hypotézu, že je to román, ktorý môžeme čítať ako gotický román.¹⁷ Zároveň sa pokúsim rozviať hmlu tajomstva, ktorá ho zahaľuje. Ján Števíček písal, že toto dielo „ešte i dnes znepokojuje tajomstvom, ktoré je v ňom a ktoré vlastne zostalo dodnes nerozlúštené“ a Milan Šútovec dodal, že je „najnejasnejším slovesným výtvorom našej literatúry 20. storočia“.¹⁸

Goticismus ako literárnohistorický termín definujúci literárny žáner sa vzťahuje na literatúru, ktorá vznikla v rokoch 1764 – 1830. Ale ako literárna konvencia prenikal a preniká do literatúry (a nielen do nej, ale aj do iných oblastí umenia, hlavne filmového) už viac ako dvestopäťdesiat rokov. Na definovanie týchto neskorších literárnych podôb goticismu vedci čoraz častejšie používajú termín postgoticismus.¹⁹ Zdôrazňujú pritom, že je mnohorozmerným a výrazne sémanticky nasýteným javom. Presahuje rámec literárnej konvencie, ktorá používa to, čo je tajomné, hrozné a neznáme, ale stáva sa estetickou kategóriou a poznávacím nástrojom: má teda aj filozofický rozmer.²⁰

Švantnerova záľuba v hrôzostrašnej literatúre sa prejavila už v jeho skorších poviedkach, hlavne zo zbierky *Malka*. Táto náklonnosť získala veľmi premyslenú podobu v jeho prvom románe *Nevesta hôľ*, ktorý realizuje viaceré modelové prvky gotického románu.

Začnem od priestoru, ktorý tvorí pozadie deja a ktorý je v gotických i postgotických dielach výrazne významovo nasýtený. V goticizme sa objavujú dva priestory vytvorené na základe opozície: na jednej strane je racionálny svet, zrozumiteľný, osvojený, na druhej strane je svet „Inakosti“, prekračujúci sféru ľudského chápania, vzbudzujúci úzkosť, nepokoj, vábiaci svojím tajomstvom. Môžu to byť topograficky vymedzené priestory alebo konkrétne architektonické priestory (starý hrad, kláštor, opustená usadlosť, podzemné chodby). V Švantnerovom románe najdôležitejšiu funkciu plnia opozičné topografické priestory: na jednej strane je to dedina ležiaca v doline s centrálnym bodom – krčmou, na druhej strane

¹⁷ K rozvinutiu mojej hypotézy ma inšpirovala diskusia na varšavskej konferencii venovanej čiernemu romantizmu s poľským slavistom Patrykom Pająkom, ktorý zastáva podobný názor.

¹⁸ Šútovec, c. d., s. 150.

¹⁹ IZDEBSKA, Agnieszka: Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu. In: *Genologia dzisiaj*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki. Warszawa : 2000, IBL PAN, s. 132.

²⁰ SZCZĘSNY, Ewa: Gotycyzmy w reklamie. In: GAZDA, Grzegorz – IZDEBSKA, Agnieszka – PLUCIENNIK, I. (ed.): *Wokół gotycyzmów*. Kraków: Universitas, s. 200 – 201.

je zasa horské prostredie. Úvodná sugescia, že horský priestor je hrdinovi známy, že si ho osvojil, sa nepotvrduje. Ukazuje sa totiž, že je to priestor plný tajomstva, v ktorom sa dejú nezrozumiteľné veci, ktorý môže vyvolávať hrôzu a vytvárať nebezpečenstvo. Je to nejednotný priestor, v ktorom sa idyllickosť prelína s hororom. Jeho najtajomnejším miestom a zároveň vzbudzujúcim najväčšiu hrôzu je Kotlisko, hlboká priepať, sídlo tajomného „tuláka“ – vlkolaka. Ale architektonickým priestorom s vlastnosťami gotického priestoru je starý mlyn s črtami gotického „strašného domu“, pripomínajúci kamenný hrob, ktorý sa napokon stane „hrobom“ šialeného mlynára. Nechýba tu ani pavúk, ktorý žije v jeho hrobe, čo je súčasťou gotických rekvizít. V súlade s gotickou konvenciou sa tu opúšťa významový rozsah, ktorý sa v kultúre pripisuje domu ako bezpečnému miestu poskytujúcemu ochranu.

Rovnako nesúrodým priestorom ako je svet prírody, je aj svet kultúry, či skôr civilizácie. Narušuje ho krčma, ktorá sa stáva pre hrdinu hľadájúceho azyl symbolickým peklom. Organizácia priestoru je teda u Švantnera oveľa komplikovanejšia ako v klasických gotických vzorcoch a jeho gotická dvojpriestorovosť sa prejavuje nielen v jeho zásadnom rozdelení na dva svety, ale tiež v ich vnútri. Takáto organizácia priestoru znásobuje pocit chaosu a ako to charakterizoval Manuel Aguirre – vedie k „destabilizácii názorov týkajúcich sa fyzického, ontologického a morálneho poriadku sveta“.²¹ Takúto funkciu plní rovnako v gotizme, ako aj v Švantnerovom románe.

Hrdinovia gotického románu sa premiestňujú medzi opozičnými priestormi, čo je často vnímané v kategóriách transgresie, narušovania hraníc.²² Najcharakteristickejším príkladom narušenia hraníc dvoch svetov je pokus hrdinu zísť do hlbín priepasti, do Kotliska, počas vyčíňajúcej búrky, ktorá v ňom vyvoláva hrôzu, ale zároveň uvoľňuje priam šialené odhodlanie zmerať si sily s protivníkom – rivalom v boji o Zunu. Pri tomto pokuse dochádza k rozštiepeniu hrdinovej osobnosti („*Vtedy som už nebol človekom, ale besom, alebo niekým celkom iným, čo vystúpil zo mňa a šiel s blčiacimi očami, vydutým, ťažkým čelom, s tvrdými uzlami na lícach a na sánkach*“, s. 273).²³ Je to výprava, ktorá má charakter poslednej, a keďže hrdina nemá už čo stratiť, vníma ju ako výpravu do hrobu. (Hory a priepasti sú typickým gotickým obrazom krajiny.) Túto výpravu, ako aj iné dôležité situácie sprevádza gotická scenéria, ktorej cieľom je evokovanie atmosféry hrôzy: spomínaná búrka, tma, ktorú rozsvetujú blesky, hromy, vyčíňajúci vietor, stromy umierajúce v ohni a prúdy dažďa. Rovnaké efekty sú uplatnené v niektorých poviedkach zo zbierky *Malka*, ktoré tiež, ako som spomínala, vykazujú stopy príbuznosti s goticizmom. Efekt hrôzy je dodatočne posilnený personifikáciou prírodných prvkov:

„Rozpálená obloha pokúšala sa stále zapáliť zem. A bolo by sa jej to podarilo, keby mračná neboli bývali veľmi mokré. Iskry lietali zhusta. Stále zapalovali ohne uprostred hôr. Okolo mňa umierali stromy mučeníckou smrťou. Proti vetru sa vedeli brániť, ale proti blesku nie. Nestačil sa ich dotknúť, a už vzbĺkli ani smolné fakle. Kým sa im žiara neprežrala do drene, kvílili všetkými konármi, potom sa náhle prelamovali v páse a rozsypávali v hrbu popola a čmúdiacich hlavni.“ (s. 275)

²¹ AGUIRRE, Manuel: Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej. In: Gazda – Izdebska – Phuciennik (ed.), c. d., s. 22.

²² Tamže.

²³ ŠVANTNER, František: *Nevesta hôľ*. Bratislava : Tatran, 1973. Všetky citáty sú z uvedeného vydania.

Podstatným komponentom gotických románov je adekvátne stvorený hrdina, silne spätý s priestorom, ktorý môže mať na neho deštruktívny vplyv, činiac ho prvkom univerzálnej hrôzy.²⁴ Často je to tajomná postava, vnútorne rozorvaná, pohybujúca sa na hranici dobra a zla, občas nadobúdajúca rolu tzv. „gotického lotra“. Hrdina Švantnerovho románu *Libor* je typom hrdinu podobného postavám E. A. Poea, romantickej proveniencie, respektíve byronovskej: je vnútorne rozorvaný, hľadá zmysel vlastnej existencie, usiluje sa definovať svoju identitu a nájsť svoje miesto vo svete, ktorému prestáva rozumieť. V hraničných situáciách prejavuje sklon k transgresívnym stavom. Jeho vnímanie skutočnosti podlieha rozdvojeniu: stráca orientáciu medzi realitou a snom, vedomím a vidinou. Občas jeho vízie pramenia z nánosov pamäte, ako napríklad vtedy, keď sa mu pred očami vynára obraz detstva, idylický obraz seba a Zuny, ako sedia pri rybníku (s. 38), častejšie sú to však výtvary horúčkovitých predstáv, ktorým predchádzajú silné emocionálne zážitky a ktorým hrdina pripisuje reálnu existenciu. Exemplifikáciou môže byť vízia hrôzostrašnej nočnej návštevy vlkolaka, ku ktorej došlo po rozprávaní baču:

„Bol som bezmocný. Krv mi v žilách hlasne šumela. A on zošpúlil ústa, natiahol dlhýzny tenučký krk, vystrčil hnusné tykadlá z čiernej bradavice, ktorú mal na konci nosa, položil ich na moje oči a zasípel: – Tieto oči vylúpi. – Zreval som ani hovado a vyboriac dvere na chatrči, vybehol som von, ale bol by som vyvalil aj kameň z Kristovho hrobu, taká hrôza mnou zalomcovala.

Pred chatrčou hrabal zúrivo Eguš kopytom.

– I ty si ho videl?

Zarechtal šialene.“ (s. 61)

To, ako hrdina interpretuje reakciu koňa, spôsobuje, že hranica medzi tým, čo je pravdepodobné a nepravdepodobné, sa stráca. Onirickú úroveň dopĺňajú popri halucináciách a víziách rozsiahle, občas viacejové sny výrazne eroticky motivované.

Také prvky v Švantnerovej poetike ako prekročenie bariéry reálnosti a prejavovanie onirických stavov potvrdzujú jeho spätosť s tvorbou E. A. Poea, v ktorej onirická skutočnosť nepodlieha hodnoteniu, ale stáva sa súčasťou existencie.²⁵ Samozrejme, nedá sa vylúčiť vplyv surrealizmu, ktorý mal už v tých rokoch v slovenskej literatúre silnú pozíciu, čo by približovalo Švantnerovu tvorbu k tvorbe Jána Červeňa a Dominika Tatarku, o čom napokon hovorí Oskár Čepan.

V tvorení hrdinov však Švantner siaha aj po bohatých gotických rekvizitách – upírskych motívoch. Medzi postavami diela buduje zložitú sieť vzťahov, využívajúc motív upíra spríbuzneného s vlkolakom. Túto dejovú líniu podrobil zaujímavej štruktúrálnosť-semiotickej analýze Milan Šútovec v jednej z častí diela *Romány a mýty* a v podstate môžeme s jeho závermi súhlasiť.²⁶

²⁴ PLUCIŇSKA, Dorota: Poe wobec gotycyzmu. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta (ed.): *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Wrocław : Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 71.

²⁵ KRYSOWSKI, Olaf: Surrealizm Poeo. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta (ed.): *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Wrocław : Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010.

²⁶ Šútovec, c. d.

Postava vlkolaka vystupujúca v trojitom vtelení – tajomného vojaka, vlka a vlkolaka (napokon v súlade s kultúrnou tradíciou) – sa stáva pre hrdinu symbolickým protivníkom, rivalom pri dobývaní Zuny, titulnej „nevesty hôľ“. Na stopy tajomného vojaka hrdina natrafil v miestnosti, ktorá sa mala stať jeho útočiskom, domom, v objatí pôvodne prívetivých hôr. Už prítomnosť cudzích stôp v známom prostredí predpovedá neskorší konflikt.

Zuna, záhadná, tajomná a nevyspytateľná postava, sa podľa prísahy spred desiatich rokov mala stať jeho snúbenicou. Ale sľub si dali v detstve, keď ešte obidvaja, aj Zuna aj Libor, patrili do sveta prírody. Po rokoch pobytu v meste sa hrdina vracia do sveta svojho detstva ako horár, teda ako predstaviteľ civilizácie. Svet prírody a svet kultúry sa tu stretávajú v pradávnom konflikte. Reprezentuje ho zápas medzi hrdinom a vlkolakom v rôznych podobách.

Vlkolak, tvor späť s Prírodou, ako protivník hrdinu je zároveň spojencom Zuny, ktorá je aj naďalej dieťaťom prírody. Emocionálny vzťah, ktorý sa medzi nimi črtá, zároveň suguje aj jej príbuzenstvo s démonickým svetom. V kľúčových scénach, ktoré odhaľujú zložitú sémantiku osobnosti hrdinky, toto príbuzenstvo nesie výrazné upírske črty. Objavujú sa niekoľkokrát, predovšetkým v dvoch komplementárnych scénach zápasu Zuny najprv s vlkom a neskôr s neznámym mužom. V oboch týchto scénach majúcich charakter erotického boja sa Zuna správa nielen ako zvieracia bytosť, ako to vidí Števec i Šútovec, ale priam ako upírka. Veľmi dôležitý z tohto hľadiska je hlavne druhý Zunin boj s neznámym mužom, ktorého možno považovať za vlkolaka v ľudskej podobe. Pozrieme sa na jeho záverečnú fázu:

„Zuna zas kľáčala nad mužom. Občas sa k jeho hlave nahýnala, akoby sa presvedčala o jeho stave alebo akoby ho v záchvate náruživosti neprestajne bozkávala. Celkom ako predtým. Iba v tom bol rozdiel, že muža tieto prejavy nijako nevyrušovali. Ležal nehybne na jednom boku, čudne skrútený i s rukami skrčenými pod sebou, akoby si chránil vpadnuté brucho, kde ho práve niekto bolestne kopol.“ (s. 287)

V aspekte predchádzajúceho priebehu tohto boja môžeme Zunino správanie interpretovať ako upírske správanie. Zuna nepokrýva jeho hlavu bozkami, ale vyciava mu krv. Ako píše Maria Janion: „Vampír dáva svojej obeti na krk bozk smrti. Vysávanie, hryzenie, kmásanie, čiže bozkávanie ‚do krvi‘ zabezpečuje vampírom večný život a ich obeť buď usmrčuje, alebo infikuje vampirizmom.“²⁷ Opodstatnenosť takejto interpretácie potvrdzuje *expressis verbis* konštatovanie narátora, že muž mal na niekoľkých miestach prehryznuté hrdlo.

Príznačný je taktiež výzor Zuny chvíľu potom, ako dokonala svoje dielo. Vyzerá ospalo a apaticky, ako dieťa, ktoré sa práve prestalo hrať. Alebo ako upír, ktorý uspokojil svoje potreby, sýtiac sa krvou obeť. Opodstatnenosť upírskeho trópu potvrdzuje aj ďalšie prirovnanie Zuny k veľkému vtákovi, ktorý sa vrátil z lovu a pripravuje sa na spánok. V rozličných legendách môže mať upírska bytosť okrem iného podobu vtáka alebo iného okridleného tvora.²⁸ Zunine upírske sklony pocítil hrdina aj na vlastnej koži, keď sa naňho znenazdajky vrhla, škriabuc ho a zahryznúc sa mu do žíl na krku:

²⁷ JANION, Maria: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk : słowo/obraz/terytoria, s. 46.

²⁸ DI NOLA, Alfonso M: Wstęp. In: PETOIA, Erberto: *Wampiry i wilkolaki*. Kraków : Universitas, s. 5.

„Jej nechty zdierali mi z bokov kožu a jej zuby zasekávali sa mi do žíl na krku. V prvej chvíľočke som myslel, že ma napadla hladná šelma, takú dravú silu vyvinula, ale kým som si uvedomil nebezpečenstvo, bola preč. Iba jej šialený smiech zanikal v hĺbinách lesa ako zlovestné poštekávanie rozzúreného vlka.“ (s. 173)

Ak pripúšťame, že Zuna je médiom, prostredníctvom ktorého hrdina zápasí s vlastnou telesnosťou, aby sa dostal k podstate svojho človečenstva a borí sa s pocitmi vnútornej rozporovanosti, usilujúc sa opísať svoju identitu, svoje miesto v živote, tak prehra v zápase so Zunou i o Zunu, ktorá sa javí ako bytosť s dvojakým ontologickým statusom, ako bytosť patriaca do dvoch svetov, predstavuje dvojnásobnú porážku hrdinu: rovnako v pláne, čiže v aspekte – nazvime ho „individuálnom“, ako aj „spoločenskom“. Samozrejme, je to jedna z možných interpretácií. Celkom odlišnú, situovanú na mytologickej rovine, navrhuje Jana Kuzmíková.²⁹

Zavrnutie postulátov realizmu, ku ktorému došlo v európskej literatúre na začiatku 20. storočia, spôsobilo okrem iného návrat motívov, ktoré spolutvoria literárne inštrumentarium goticizmu. Goticizmami je presýtený obzvlášť nemecký expresionizmus.³⁰ Tridsiate roky 20. storočia vo filme sú „zlatými rokmi gotického hororu“.³¹ Možno sa teda treba na Švantnera pozrieť nie ako na spisovateľa, ktorý tvorí špecifický prúd slovenskej prózy, ale ako na autora, ktorý zapadá do európskych tendencií a originálnym spôsobom využíva gotickú konvenciu, ktorá mu umožňuje okrem iného ukázať rozpad dovtedajšieho poriadku sveta.

Ako som už spomenula v úvode, možnosť mnohonásobných prečítaní diela svedčí o jeho veľkosti. František Švantner patrí k najoriginálnejším predstaviteľom široko chápaného modernizmu. Vpisovať jeho tvorbu do literárneho smeru, definovaného ako naturizmus, podľa môjho názoru ochudobňuje jeho dielo, ohraničuje jeho horizont a nevníma premeny modernistickej paradigmy prejavujúce sa v jeho diele, významné hlavne v tridsiatych a štyridsiatych rokoch 20. storočia, ktoré sa vyznačujú totalitnými pnutiami a vojnovými udalosťami.³²

PRAMENE

ŠVANTNER, František: *Nevesta hôľ*. Bratislava : Tatran, 1973.

ŠVANTNER, František: *Novely*. Bratislava : Tatran, 1976.

ŠVANTNER, František: *Nevesta hôľ a iné prózy*. Bratislava : Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, 2007.

LITERATÚRA

AGUIRRE, Manuel: Geometria strachu. Wykorzystanie przestrzeni w literaturze gotyckiej. In: GAZDA, Grzegorz – IZDEBSKA, Agnieszka – PLUCIENNIK, I. (ed.): *Wokół gotycyzmów*. Kraków : Universitas, 2002, s. 15 – 32.

²⁹ Kuzmíková, c. d., s. 99 – 104 a d'.

³⁰ Upozorňuje na to J. Jabłkowska v článku: *Gotycyzmy i prawo moralne*. In: GAZDA, Grzegorz – IZDEBSKA, Agnieszka – PLUCIENNIK, I. (ed.): *Wokół gotycyzmów*. Kraków : Universitas, 2002, s. 90.

³¹ HAS-TOKARZ, Anita: Motyw wampira w literaturze i filmie grozy. In: Gazda – Izdebska – Pluciennik, c. d., s. 175.

³² MAJEWSKI, Tomasz: Modernizm na wygnaniu. In: *Teksty Drugie*, 2010, č. 1 – 2, s. 321.

- ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.
- ČEPAN, Oskár: K periodizácii tzv. lyrizovanej próz. In: ČEPAN, Oskár: *Literárne dejiny a literárna veda*. Bratislava : Veda, 2002, s. 20 – 31.
- DI NOLA, Alfonso M: Wstęp. In: PETOIA, Erberto: *Wampiry i wilkolaki*. Kraków : Universitas, 2004, s. 5 – 31
- FISH, Stanley: *Interpretacja, retoryka, polityka*. Kraków : Universitas, 2008.
- HAS-TOKARZ, Anita: Motyw wampira w literaturze i filmie grozy. In: GAZDA, Grzegorz – IZDEBSKA, Agnieszka – PLUCIENNIK, I. (ed.): *Wokół gotycyzmów*, Kraków : Universitas, 2002, s. 167 – 178.
- HORVÁTH, Tomáš: Švantner, horor, fantastika: žanrové parametre. In: *Slovenská literatúra*, roč. 59, 2012, č. 2, s. 122 – 138.
- IZDEBSKA, Agnieszka: Literackie i filmowe konteksty gatunkowe postgotycyzmu. In: *Genologia dzisiaj*. Red. Włodzimierz Bolecki, Ireneusz Opacki. Warszawa : 2000, IBL PAN, s. 130 – 136.
- JANION, Maria: *Wampir. Biografia symboliczna*. Gdańsk : słowo/obraz/terytoria, 2002.
- KRYSOWSKI, Olaf: Surrealizm Poego. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta (ed.): *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Wrocław : Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 79 – 99.
- KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000.
- MAJEWSKI, Tomasz: Modernizm na wygnaniu. In: *Teksty Drugie*, 2010, č. 1 – 2, s. 320 – 328.
- NYCZ, Ryszard: Słowo wstępne. In: NYCZ, Ryszard (ed.): *Odkrywanie modernizmu*. Kraków : Universitas : 2004, s. 5 – 18.
- PLUCIŃSKA, Dorota: Poe wobec gotycyzmu. In: KASPERSKI, Edward – NALEWAJK, Żaneta (ed.): *Edgar Allan Poe niedoceniony nowator*. Wrocław : Oficyna Wydawnicza ATUT – Wrocławskie Wydawnictwo Oświatowe, 2010, s. 67 – 78.
- ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.
- ŠTEVČEK, Ján: *Moderný slovenský román*. Bratislava : Tatran, 1983.
- ŠTEVČEK, Pavol: Švantner, autor stále neznámy. In: *Plamen*, 1966, roč.VIII, č. 7, s. 148 – 151.
- ŠÚTOVEC, Milan: *Romány a mýty*. Bratislava : Tatran, 1982.
- SZCZĘSNY, Ewa: Gotycyzmy w reklamie. In: GAZDA, Grzegorz – IZDEBSKA, Agnieszka – PLUCIENNIK, I. (ed.): *Wokół gotycyzmów*. Kraków : Universitas, 2002, s. 199 – 207.
- WALAS, Teresa: Wyspiański jako problem polskiego modernizmu. In: *Teksty Drugie*, 2008, č. 3, s. 11 – 26.

Prof. dr hab. Joanna Goszczyńska
 Uniwersytet Warszawski
 Wydział Polonistyki
 Instytut Sławistyki Zachodniej i Południowej
 ul. Krakowskie Przedmieście 26/28
 00-927 Warszawa
 Polska
 e-mail: jogoszcz@gmail.com