

Koncepty prostoru v Rakúsovej debute *Žobráci*

JANA PÁTKOVÁ, Ústav slavistických a východoevropských štúdií, FF UK, Praha

Literárni situace sedmdesátých let na Slovensku nebyla utvářena řadou generačních výpovědí, ale naopak méně či více nápadnými vstupy několika solitérů, kteří se tak podíleli na literárním obrazu doby. Nezaměnitelně se do literárních dějin zapsal debutující Stanislav Rakús, autor pohybující se zpočátku zejména na literární periferii. Navzdory „nepřívětivému“ období vznikl text, který patří – alespoň pro mne – k trvalým hodnotám slovenské literatury. Specifičnost a výjimečnost jeho novely *Žobráci* (1976) pramení především z polemiky mezi svobodou a mocí, která se odehrává až na úrovni modelování a rozvíjení literárního prostoru.

1. Ke kompozičně-topologickým souvislostem novely

1. 1. Vnější prostor jako obraz světa

Syžetový rytmus Rakúsovy novely *Žobráci* se opírá o složitě strukturovanou výstavbu textu, která vychází z binárně-opoziční kompozice. Autor jí podřídil i řazení všech osmi architektonických jednotek, tedy kapitol. Až s úzkostlivou pravidelností střídá a rozvíjí Lebův i Alfonzův příběh v sudých a lichých kapitolách, bez výraznějšího vzájemného průniku. Obě linie se setkávají jen výjimečně. Kromě jednoho ne zcela zřetelného, ale spíš náhodného setkání obou bratrů, dochází k prolnutí jejich příběhů až v kulminujících bodech prózy, kterými jsou zrození a smrt Alfonze. V druhé kapitole se narodí bratr Alfonz a zároveň v ní počiná i Lebova cesta, čtvrtá a šestá kapitola je už věnována tematickému rozvíjení konfliktu, Lebově cestě za ztraceným bratrem. Narodil od Lebovy poutí nemá Alfonzova cesta ani jeho dočasné obývání domu ve vesnici Biela Studňa žádný jiný cíl, než přežít. Skrze dar vypravěčství se podaří Alfonzovi na nějakou dobu obývat dům, v kterém ve třetí a páté kapitole vypráví iluzorní, neskutečné příběhy z dalekých krajů, kterými žebra. Právě do sedmé kapitoly vložil autor Alfonzovu smrt, vzniká tak napětí mezi druhou a sedmou jednotkou textu. Všetička by je zřejmě ve své teorii označil jako „fokální kapitoly“¹, jejichž „epicentrem“ by se stalo zrození a smrt Alfonze, protože to je zároveň počátek i konec Lebovy cesty, stěžejního tématu novely. Liché kapitoly, jež se vztahují k Alfonzovi, mají otevřený charakter², který opět kontras-

¹ „Fokálne kapitoly majúvy obvykle tie diela, ktoré sú vystavené na geometrickom pôdoryse, utvárajúcim sa okolo ohniskových bodov... Obe takto vytvárajú epicentra obidvoch častí knihy.“ (Všetička, 1986, s. 34).

² Za otevřené považuje Všetička ty architektonické jednotky, v nichž „dej, který je v nich rozohratý, nie je dovršený, celá akcia zjavne a plynule presahuje do nasledujúcej kapitoly.“ (Všetička, 1986, s. 35).

tuje s uzavřeností sudých kapitol. Autor buduje binárně-opoziční charakter textu ve všech jeho vrstvách. Už Ján Zambor upozornil v recenzi³ na „*netradičné sujetové ustrojenie. Binárnej organizácii postáv zodpovedá na rovine kompozície dvojčlasmovosť.*“ (Zambor, 1977, s. 84). Zbývající úvodní a závěrečná kapitola tvoří anticipační rámec k celému příběhu. Mezi tyto dvě jednotky je vložena Lebova cesta za bratrem. Spojovacím článkem je graficky vyčleněný nápis na tabulce ze štítu domu:

„BLUDOVIČ ALFONZ
HOLIČ OBCE“

(Rakús, 1976, s. 8, 89).

Jeho umístěním v první kapitole autor jednak legitimizuje Lebovu cestu za bratrem, jinými slovy nápis je důležitým dokladem Alfonzovy existence, a v druhé rovině tak rovněž anticipuje i vyřešení konfliktu na úrovni tematické složky díla.

Putování odlišného člověka nepřátelským a polaritně rozděleným světem za blízkou osobou je základním tematickým vymezením Rakúsovy novely Žobráci. Autor tak pokračuje v binárně-opozičním strukturování textu, v němž se začínají rozvíjet a naplňovat jednotlivé kontrastní vztahy, především mezi částí a celkem nebo mezi jednotlivými dílčími složkami navzájem.

Makrokosmos příběhu podléhá dvěma motivačně diferencujícím principům: uzavřenému a otevřenému, ke kterým se váže bohatě strukturovaný vnitřní i vnější prostor. Ján Bludovič coby stěžejní postava novely žije jen vnitřním prostorem, který vstupuje do dramatického vztahu s prostorem vnějším, s tzv. heterotopemi⁴ (Foucault). Foucault říká: „*Žijeme uvnitř souboru vztahů, jež definují umístění, ...*“ (Foucault, 1996, s. 75). Soubor těchto vzájemných vztahů a jejich inklinování k otevřenosti či uzavřenosti můžeme rekonstruovat na pozadí změn uvnitř znakového systému: přejmenování postav a přijmutí převleku indikuje podřízenost sociální skupiny, obývání domu a stylizace do mocenského postavení zase určuje nadřazenost v rámci systému. Rozhodování členů uzavřené i otevřené society, jež zabydlují jednotlivé heterotopie, je motivováno všeobecně přijatou normou. Vytvořený systém tak osudově zasahuje do života hlavního hrdiny, který v konečném důsledku nepatří k žádné z nich, protože jednotlivými vnějšími prostory jen prochází. Jeho pouť můžeme vymezit chronologicky v rámci vývoje syžetu:

- tzv. pátým principem heterotopií, které „*vždy předpokládají systém otevření a uzavření, ...*“ (Foucault, 1996, s. 83);
- tzv. heterotopií úchylky (Foucault, 1996, s. 78 – 79);
- tzv. heterotopií, jejíž „*rolí je vytvářet prostor iluze nebo ... kompenzace*“ (Foucault, 1996, s. 84).

První dvě heterotopie mají při konkrétní realizaci v textu charakter uzavřeného systému, který lze prolomit jen za cenu ztráty osobní totožnosti. V okamžiku, kdy se žebrák (konkrétně Cyprián Bludovič a jeho rodina) rozhodne opustit svobodné tulácké

³ ZAMBOR, J.: Stanislav Rakús: Žobráci. Romboid, 12, 1977, č. 3, s. 83 – 85.

⁴ Tzv. heterotopie vymezil Michel Foucault v opozici k utopiím: „...tato místa jsou zcela odlišná od všech ostatních umístění, která reflektují a o nichž mluví, budou je nazývat, jako určitý protiklad vůči utopiím, heterotopie.“ (Foucault, 1996, s. 76). Foucault, Michel: „O jiných prostorech“, in: Myšlení vnějšku. Praha 1996, s. 71 – 86.

cesty, střetává se s uzavřenou společností, která je ochotna přijmout celou rodinu pouze za cenu naprostého odosobnění a přizpůsobení. Vstupem do prostoru „Divadla divov“ ztrácí rod Bludovičů především osobní svobodu. Podle Foucaultovy „teorie o vnějším prostoru“, můžeme přiřadit Beideho „Divadlo divov“ k pátému principu heterotopie. Foucault uvádí: „*Bud' to je tu vstup vynucený, jako v případě vstupu do kasáren nebo věznice, nebo se jednotlivec musí podřídit rituálům a podstoupit očistění. Abychom se dostali dovnitř, musíme mít určitou propustku a jsme povinni vykonat určitá gesta.*“ (Foucault, 1996, s. 83). Bludovičovou „propustkou“ do Beideho uzavřené společnosti je přejmenování jeho dětí a přijetí převleku. Ve vývoji syžetu nastává první dynamický zvrat: postavy uvedené v druhé kapitole do děje ještě v téže kapitole umírají. Sama smrt nemá přirozený ráz, ale vytváří tragický protiklad k narození nejmladšího bratra Alfonze. Smrt je anticipována ještě před jejich vstupem do Beideho společnosti: „*Budeme povražozelci!*“ *zakřičal radostne a matka Rozália pozrela k slnku, no vzápätí hlavu sklonila. Preskočila ju smrtka.*“ (Rakús, 1976, s. 11). Smrt se ohlašuje nejprve jako anticipace budoucího, poté jako tragická skutečnost a jako vzpomínka na tíživou minulost prochází už celým Lebovým životem, vstupuje do jeho snění o minulosti i budoucnosti zároveň a naplňuje tak jeho přítomnost.

Změna vlastního jména – jako jeden z typických projevů násilné adaptace – je výchozím krokem uniformizačního tlaku na rodinu Cypriána Bludoviče, který se rozhodl skoncovat s žebráctvím. Jeho děti přijímají nejen jméno, postrádající jakoukoli rodovou vazbu („*Arnold Beide prijal Bludovičovcov vľúdne a rozdelil im úlohy: Cyprián bude prechádzať po lane s deťmi Annou, ktorá sa bude odteraz volať Ulda a Veronou, ktorá dostala meno Belerína.*“ Rakús, 1976, s. 12), ale skrze něj zaujímají určitou roli v hierarchii společenství. Ta je dána buď výlučností, nebo naopak všedností jejich zevnějšku: „*Pri rozdeľovaní stál ticho v kúte Ján s malými, bojazlivými očami. Bol taký neformenný a pokrivený, taký zaujímavý ušatý nosatý, že Arnold Beide dlho naňho hľadel bez slova, onemel nad tolkou ošklivosťou. „Budeš sa volať Leb,“ vyriekol napokon, ale iba po dvoch týždňoch mu pridelil úlohu v hrôzostrašnom čísle Krvavý fantóm Georgín a kráska.*“ (Rakús, 1976, s. 13). Přejmenováním ztrácí jeho rodové jméno Ján křesťanský (můžeme číst ve smyslu obecně etický, humánní) rozměr, tak jako jména jeho ostatních sourozenců: Anny a Verony⁵. Etymologický význam jména Ján má původ v římské mytologii: Janus byl bohem každého začátku a vstupu, otvíral i uzavíral prostor. Bývá zobrazován se dvěma (výjimečně se čtyřmi) tvářemi, které jsou protikladně charakterizovány⁶. Právě tak rodové jmé-

⁵ „Anna (mj. jméno matky P. Marie)... Je to hebrejské Channá(h). „milost, milostná“ (...patří jasně ke slovesu chánán „sklonil se, byl milostiv“).“ (Kopečný, 1991, s. 46 – 47). Důležitý je odkaz na novozákonní text. Ze stejného textu pochází i nejrozšířenější výklad jména Veronika, který je sice označován Františkem Kopečným za mylný, ale tato okolnost není považována – vzhledem k záměru textu – za rušivou. „Falešný je výklad z nemožného spojení věra ikón, tj. „pravý obraz“... Naráží se zde na legendu o roušce, kterou podala neznámá žena zkrvácenému Kristu na ošetření tváře a která věrně zachytila jeho obraz.“ (Kopečný, 1991, s. 203).

⁶ „Janus je predsa boh každého začiatku, každého rozbehu, každého vstupu. Má dve tváre: zároveň hľadí dopredu i dozadu a vidí pri vstupe, čo je vonku i vnútri, a vo svoj sviatok, prvý deň v roku, má pred očami minulosť i budúcnosť. Ako strážca dveri pozoruje vstupujúcich i odchádzajúcich, dvere otvára i zatvára, v ruke drží kľúč...“ (Trenesényi-Waldapfel, 1976, s. 278). Z latinského ianua můžeme explicitně odvodit jeho funkci v textu: dveře, brána, vchod. Přeneseně: ten, kdo otvírá prostor.

no Ján vypovídá o jeho vnitřních hodnotách. Doslova odvrácenou tváří jeho osobnosti je potom přidělené jméno Leb, které nemá žádnou hlubší vazbu k rodině, k níž patřil, kopíruje pouze jeho zevnějšek: „... *dali mi meno Leb, povedali, že sa lepšie hodí k môjmu výzoru, tak som teda Leb!*“ (Rakús, 1976, s. 32). Je to první z Rakúsových *nomen omen* (slovo leb je zastaralý výraz pro označení lebky), které naplňují další sémantické role.

Zároveň přičtením nové pozice se stává jejich vyzývavá odlišnost nepříznavou, poněvadž přijmutím převleku je završeno ztotožnění jedince s konvencemi uzavřeného systému: „... *namiesto žobrácckých hábov sviatili na jeho rodine pestrofarebné kacabajky.*“ (Rakús, 1976, s. 13). Dříve svobodná rodina Cypriána Bludoviče splynula s Beideho společností „Divadlo divov“. Po smrti matky Rozálie a později i Cypriána s Uldou a Belerínou, po zániku „Divadla divov“, je Leb z divadla vyhnán. Od té doby putuje Leb světem, aby našel svého ztraceného bratra. To ho také vyděluje od ostatních žebráků, protože jako jediný zná cíl své cesty a uchovává si tak skrze něj svoji svobodu.

Symbol lebky ho ovšem pronásleduje i po naplnění Beideho pomsty, jejímž vyvrcholením je Lebovo vyhoštění z „Divadla divov“. Leb je na základě svého zevnějšku vybrán mezi žebráky do Palejkova domu. Je mu přidělena další role. Proměnlivostí Lebových rolí a převleků (Krvavý fantóm Georgín a role hypnotizéra Ardínyho Rudolfa) prosvítá jedna důležitá konstanta: „role“ bratra. Ta má pochopitelně přirozený základ a postrádá tak všechny rysy nedobrovolného přijetí. Podstatné je, že se naplňuje mimo uzavřený prostor společenství (Lebovo snění na střeše domu). Znaková povaha jeho jména, budovaná v základní opozici Ján-Leb, podporuje rozčlenění vnějšího prostoru. Zatímco vlastní jméno Ján odkazuje k jeho vnitřní hodnotě, k lidskému rozměru, k člověku, který má rodinu i svoji minulost a vztahuje se k otevřenému prostoru, tak přezdívka Leb z něj vytváří monstrum bez minulosti i budoucnosti. Jako Jána ho oslovuje především matka, jméno je součástí intimního prostoru. Leb si to připamatovává ve snění na střeše domu, na cestě za tmy, nebo je tak oslovován na prahu domu Františkem Kampou: „...*a celkom na záver, pri odchode ho náhle oslovil menom Ján.*“ (Rakús, 1976, s. 59).

Skupina žebráků soustředěná v domě okolo degradovaného žebráka Palejky je opět z rodu lidí z úplného okraje společnosti. Do postavení uzavřené společnosti se dostala až postupem času, když ztratila základní rysy svobody a volnosti. K její charakteristice přispívá i volba prostoru a vzájemné vztahy mezi postavami. Prostorem domu vládne strach, motiv očí přerůstá do atmosféry nedůvěry a špehování. Palejka neustále podezírá ostatní žebráky a sleduje je na tržišti i v domě, zda ho neokrádají. Přitom on sám je sledován ještě Františkem Kampou. Ve Foucaultově klasifikaci tomu odpovídá heterotopie úchyly: „*tam se umísťujú jednotlivci, jejichž chování je odchýlené vzhľadom k požadovaným prostriedkům či normám.*“ (Foucault, 1996, s. 78). Žebrák Palejka kolem sebe záměrně soustředil lidi z okraje společnosti, aby měl nad kým uplatňovat svoji moc. Jeho výběr odlišných jedinců splňuje tak podmínku pro vytvoření dané heterotopie, v rámci ní potom přijímají postavy konkrétní roli.

Mezi podstatné atributy uzavřeného společenství patří: obývání domu, stylizace do mocensky určené sociální role (včetně neodmyslitelné volby převleku) a uplatňování moci nad druhými. Degradovaný žebrák Palejka natolik touží být někým zcela jiným, že

si zakoupí převlek (nezbytný prostředek ztotožnění), který by mu umožnil proniknout do společnosti, kde vládne jiný – podle Palejky – normální, lidský řád. Ovšem neznalost konvencí společnosti a neztotožnění se s rolí boháče jsou příčinou jeho neúspěchu: „*Palejka však necíti, že by mohol v nových šatách niekoho odpudzovať, naopak, v tomto hostinci pre lepších ľudí sa cíti ako skutočný pán.*“ (Rakús, 1976, s. 34). Uplatňování moci skrývá za vyvolenost, za humánní poselství, na základě kterého rozhoduje o obyvatelích domu. Explicitně je pojmenována sféra moci jen v náhodném odhalení: „*Tak čo, braček, našli ste už kupca na Leba?*“ (Rakús, 1976, s. 39).

Také v poslední Lebově epizodě, v níž hlavní postava obývá odlišný prostor, se kryje architektonická jednotka s vymezením konkrétního vnějšího prostoru, kterému odpovídá jeden z typů Foucaultových heterotopií. Prostor, v němž se pohybuje skupina žebráka Gbúrda, je mnohem členitější, tvoří ho tábor, jednotlivé cesty, dvory i les. Pomocí nich prorůstá do zalidněné krajiny. Jejich vzájemná blízkost posiluje v žebrácích iluzi svobody. Podle Foucaultovy typologie můžeme zahrnout tento prostor mezi poslední heterotopie (iluze nebo kompenzace), jejichž rolí „*je vytváret prostor, ktorý je jiný, jiný skutočný prostor, tak dokonalý, ... tak náležitě uspořádaný, jako je ten náš zaneřádený, špatně vybudovaný a neuspořádaný. Tento typ by nebyl heterotopií iluze, ale kompenzace ...*“ (Foucault, 1996, s. 84). Autor pouze v tomto jediném případě staví okraj společnosti jako plnohodnotnou alternativu k životu v centru (domy, dvory). Z tohoto důvodu je třeba zařadit prostor obývaný Gbúrdovou skupinou k heterotopii kompenzace, i když se úzce váže na simulaci svobody: „*Nie sme žobráci, hovorieval hrdo Gbúrd nad praskajúcim ohňom, sme ľudia, ktorým sa zhnusilo hľviel' pod strechou'...*“ (Rakús, 1976, s. 55). Zdánlivost svobody je tenzivním momentem v textu, naplňovaným skrze motiv očí a smrti. Ta je anticipována (a poté gradována) vypravěčským hlasem: „*Nikdy vopred nevedeli, ako ich prijmu obyvatelia, čo na nich číha v cudzej obci.*“ (Rakús, 1976, s. 65). I tento prostor je ovládan špehováním, i když jednostranným. Žebráci spolu s Leopoldem Gbúrdem sledují Popelského (splývá ve vyprávění s Lepenským), který vyhledává soukromí v koutech a za stromy: „*A žobráci, ktorí si v letnej pálave povedali, že by nezaškodilo trochu si popozerať Lepenského...*“ (Rakús, 1976, s. 56).

Čisté formě heterotopie iluze odpovídá prostor domu obývaný Alfonzem. Rys těchto heterotopií „*spočívá v tom, že majú určitou funkci ve vztahu ke zbývajúcim prostoru. (...) Jejich rolí je vytváret prostor iluze, ...*“ (Foucault, 1996, s. 84). Iluzornost Alfonzovy svobody je rozvíjena na tematické (žebrák-holič) i problémové (žebrák-vypravěč) ose prózy. Dramatičnost celého prostoru plyne z porušování jeho intimity, z napětí mezi obcí a Alfonzovým domem. V okamžiku, kdy ho vesničané přijímají mezi sebe a na důkaz důvěrnosti mu darují tabulku s nápisem: Bludovič Alfonz holič obce, Alfonz už umírá. Vnitřní tenzivnost probíhá i mezi symbolem domu jako místem holičovy smrti a domem, který se měl stát jeho domovem.

1. 2. Vnitřní prostor jako obraz duše

Prostor v Rakúsově debutu poskytuje bohatě vrstvené sémantické roviny. Zatímco horizontálně rozčleněný vnější prostor novely vypovídá o uzavřenosti nebo otevřenosti

společnosti, jež prostor obývá, tak vertikála prostoru tlumočí stav duše lyrického subjektu. V našem případě se nedotýká celého symbolu domu, ale jen jeho prahu a výšek, tedy střechy, která je dominantou intimizace vnitřního prostoru. Mezi nejpodstatnější v Bachelardově teorii patří právě symbol domu, protože „*dom je pre fenomenologické štúdium hodnôt dôvernosti vnútorného priestoru výsadnou skutočnosťou ...*“ (Bachelard, 1990, s. 38). Bachelard dále pokračuje: „*Dom je jadrom obrazov, aké poskytujú človeku dôvody alebo ilúzie stability.*“ (Bachelard, 1990, s. 57). V našem případě je třeba typologii modifikovat. Důsledná binární kompozice textu prostupuje i symbolickou vrstvou: symbol domu má svoji opozici v motivu cesty. Jejich vzájemný vztah je kontrastně rozvíjen jak v horizontální (předchozí část o heterotopiích), tak ve vertikální rovině. Vertikála postihuje charakter obou symbolů ve vztahu k Lebově snění. Postava Leba je rovněž spojujícím článkem mezi oběma prostory a časovou dimenzí, podobně jako římský bůh počátku a vstupu *Janus*.

Rakúsovy postavy z okraje společnosti vesměs hledají šťastný, intimní prostor, tedy domov, který by se mohl stát synonymem jejich osobní svobody. K symbolu domu se ale v Žobrácích váže negativní popis, který vyplývá z jeho vazby na uzavřený systém charakterizovaný násilím, narozdíl od Bachelardova pojetí domu, který ho popisuje „...*ako priestor, ktorý má zhusťovať a ochraňovať dôvernost.*“ (Bachelard, 1990, s. 97). Bachelard dále pokračuje: „*A takto sa otvára, mimo akejkoľvek racionality, pole snovosti.*“ (tamtéž). Teprve vertikální rozměr domu rozevírá prostor blízký Bachelardovu vnímání, protože intimizovaný obraz domu v celém textu citelně chybí. Z tohoto důvodu Leb v Palejkově domě sní mimo jeho prostor: „*Leb na streche vyberal škridlu ... Pri tejto práci bludovičovské hroby prestávajú mlčať, otvárajú sa, Lebovi pokrvní sa vracajú do života.*“ (Rakús, 1976, s. 37). Vertikála prostoru snění se soustřeďuje ke střeše, tedy nejvyššímu místu, kde se probouzejí iluze. Střecha by tak vytvářela v daném pohledu hodnotovou opozici (svoboda-omezení) k domu. Vzájemnou korelaci mezi vnějším a vnitřním prostorem autor ještě jednou zdůrazňuje v uzavření Lebova snění: „*Vidina sa stráca, je hodinu pred polnocou, bludovičovské hroby sa zatvárajú. Leb schádza zo strechy.*“ (Rakús, 1976, s. 38).

V dalším prostranství (tábor Leopolda Gbúrda a cesty) není intimita snění realizována skrze vertikálu, ale postavy si hledají vlastní důvěrný prostor v horizontálním rozčlenění, např. kouty (Július Stena Popelský⁷) nebo čekají na tmu: viz Lebovo snění v noci. S tou ovšem přicházejí pochybnosti, koncentrované do Lebovy modlitby k bratrovi: „*Neodháňaj ma od svojich dverí, brat Alfonz ... Neodháňaj ma od svojho prahu, ...*“ (Rakús, 1976, s. 63). Také kouty jsou podle Bachelarda předobrazem domu, respektive v našem případě intimního prostoru, protože symbol domu tento rozměr nemá: „... *každý kút v dome, každý kútik v izbe, každý obmedzený priestor, do ktorého sa radí utúlime, schúlime do seba, je pre obrazotvornosť samotou, čiže zárodokom izby, zárodokom domu.*“ (Bachelard, 1990, s. 211).

Avšak Alfonzův dům jako jediný prostor v novele v sobě absorboval oba protichůdné motivy, život i smrt. Je místem, kde se sní k jiném životě a zároveň tak život

⁷ „Július Stena Popelský žil oddelene od ostatných za kdejakým stromom alebo kríkom. ...Niekedy zostal za stromom aj celé dopoludnie.“ (Rakús, 1976, s. 56).

(alespoň zpočátku) i dává, ale právě tak holičův dům asociuje hrobku a stává se tak symbolem smrti: „...*napravo i naľavo zatvorené dvere a niet toho, kto prvý siahne na kľučku. Radšej vylomíť pánty vlastným telom, v divokej bitke preletieť na čerstvý vzduch, snehu sa napiť, hrýzť, kopať, ako bezmocne čakať, čo sa stane ...*“ (Rakús, 1976, s. 79).

Na tematické úrovni prózy je Alfonzův život rozvíjen směrem do minulosti, kdy procházel světem jako žebrák nebo holič. Samotné téma je problematizováno až v konfrontaci s jeho vyprávěním, které se ukáže jako fiktivní. Ta část Alfonzova života, jež se dotýká minulého, může být charakterizována prvním rozměrem jeho přijetí: Etymologii slova „Bludovič“ bychom mohli odvozovat od „*bludár*“, tedy „*tuláka – bludára bez domova*“ a vztahovat ji především k Lebovi, který až do konce své pouti zůstal skutečným tulákem. Kromě něj uvádí slovníkové heslo i druhou sémantickou rovinu slova, tedy mluví o kacíři, o někom, „*kto učí bludy*“. Tím autor určuje Alfonzovu realitu po příchodu do vesnice, v níž se žije jako vypravěč neuvěřitelných příběhů. Dokonce je explicitně nazván „*bludárom*“: „*Nuž poznáme to lepšie ako on, bludár!*“ (Rakús, 1976, s. 81). Tragický konflikt vychází z napětí mezi rolí, kterou postava zastává (žebrák) a rolí, kterou mu chce vnutit uzavřený systém („*vypravěč*“). Postava Alfonze Bludoviče je stejnou obětí manipulace ze strany uzavřené society vesničanů jako jeho bratr. Také jeho identita je neúplná, chybí podstatná část jeho minulosti, kterou pro něj opatruje ve svých sněních bratr Ján. A tak i on prožívá krizi, poprvé jako žebrák: „*Keď si Alfonz Bludovič prvý raz jasnejšie uvedomil svoje jestvovanie, zistil, že je žobrák. S údivom pozoroval, ako žobre v úzkej uličke ...*“ (Rakús, 1976, s. 16), později už jako žebrák-vypravěč ve společnosti, která mu vymezila neměnné místo ve své hierarchii.

Integrujícím prvkem novely je bezesporu postava Leba. Jako jediný prochází všemi modelovými prostory vnějšku (Foucault) a napříč nimi i vnitřním prostorem snění. Skrze ně putuje za svojí druhou polovičkou, aby naplnil bratrovu i svojí identitu. (Tím by se uzavřely i dvě odlišné sémantické vrstvy slova „*bludár*“ v jednu.) Už v jeho noční modlitbě zazněla prosba, kterou by měl Alfonz vyplnit: „*Prijmi ma, brat Alfonz, do svojho príbytku a moju ošklivosť si nevšímaj. ...Neodhánaj ma od svojho prahu, ...*“ (Rakús, 1976, s. 63). Důraz na překročení prahu a otevření dveří v úplném závěru novely („*Zaklope na dvere a vstúpi dnu.*“ Rakús, 1976, s. 89), není náhodný. Otvírá se mu prostor, v kterém očekával potvrzení smyslu svého života, své celoživotní cesty za bratrem. Namísto prostoru intimity, důvěrnosti, tedy domova, se střetává zase jen s dalšíma očima (např. „*Videli to viacerí ...*“ – Rakús 1976, s. 89), které sledují každý jeho pohyb. Chtěl ze sebe setřást Leba, zbavit se svojí tělesností a ošklivosti, ale namísto toho přijde o oko a jeho ošklivost je tím ještě prohloubena.

Čas aktuálního pásma novely je vymezen délkou Lebovy cesty za bratrem. Její obecná neurčitost a zahalenost je narušena jen ve dvou ale zásadních okamžicích, jež rámcují Lebovu pout. Z výstavby a řazení jednotlivých architektonických jednotek novely můžeme předpokládat jejich zakomponování opět do tzv. fokálních kapitol. V druhé se čtenář dovídá, kdy zaniklo „*Divadlo divov*“: „*Písal sa rok 1872.*“ (Rakús, 1976, s. 15).

⁸ Krátky slovník slovenského jazyka uvádí ve hesle: „*bludár* – a m., 1. tulák: bludár bez domova, 2. kto učí bludy; cirk. kacír.“

Konkrétní datum vymezuje epicentrum kapitoly: v létě toho roku se narodil Alfonz. V sedmé kapitole se završuje jeho životní oblouk: „*na sklonku 28. januára 1911.*“ (Rakús, 1976, s. 82). Cyklus ročních období sjednocuje kompozici, ovlivňuje i život postav a pozadí jejich konání. Do času určovaného rytmem ročních období vstupuje Lebův osobní, lidský čas, v kterém počítá roky bratrova hledání.

Zobrazení římského boha Januse se dvěma tvářemi, který ovládá vnější i vnitřní prostor a dívá se zároveň do minulosti i budoucnosti, je symbolickým klíčem k Lebově postavě. V jeho osobě, respektive v jeho dvou tvářích „Leb-Ján“ se setkává minulost s budoucností. Zatímco Leb je determinován krvavou minulostí, Ján už proniká do budoucnosti, v níž se setkává s bratrem Alfonzem. Autor tak narušuje jeho negativní charakteristiku, vyplývající z přívlastku „*jánusovský*“, který je synonymem falešnosti, doslova znamená: „*byť dvojtvárný, falošný*“.⁹ Přesto se stala jeho dvojí tvář v novele zdrojem podezírání a pochybností ze strany uzavřeného systému. Téměř nikdo z ostatních postav neví, kdo skutečně je a zda doopravdy má bratra.

2. Prostor v slově – slovo v prostoru

Jednotlivé komunikační situace se v Žobrácích většinou vážou na konkrétní prostor, který promluvu buď otevírá (symbol cesty), nebo naopak uzavírá (symbol domu). Dokonce můžeme říci, že veškerá komunikace v novele je natolik spjata s jeho charakterem, že indikuje povahu rozmluv. Buď se představuje skrze dichotomii konkrétních promluv, jako monolog či dialog, anebo jako její absence. Nepřítomnost slova pak vystupuje jako Lebovo mlčení. Avšak veškeré podoby slova, včetně jeho nepřítomnosti, jsou významotvorné. Absence slova je tedy v Rakúsových prózách z hlediska sdělnosti rovnocenná samotnému slovu, respektive vytváří jakýsi jeho nulový morfém.

2. 1. Dichotomie promluv: monolog a dialog

Bylo již řečeno, že prostor domu je místem, kde dochází k uplatňování moci, tedy k násilnému ztotožnění jedince s uzavřeným systémem, což má za následek ztrátu vlastní identity. Podle Zajace: „*Každá homogenizácia, každé zjednocovanie, každé totalitňovanie vedie vždy nevyhnutne k istému násiliu.*“ (Zajac, 1996, s. 45). Dále pokračuje: „*Tam, kde sa moc chápe totalitne ako násilie, dialóg nikdy nevzniká.*“ (Zajac, 1996, s. 47). Dialogická situace vzniká naopak tam, kde mohou vedle sebe existovat jak jevy stejnorodé tak i odlišné (symbol cesty). Komunikační situace vztahující se k prostoru domu (zejména k domu žebráka Palejky) mají povahu osamocených monologických výpovědí, jež vesměs postrádají adresáta.

Charakteristika se vztahuje především k Palejkovým a Kampovým monologům, protože Leb zastává z hlediska komunikace s ostatními obyvateli domu zcela specifickou roli. V prostoru domu totiž téměř nepromlouvá, o jeho vnitřním životě a reakcích na okolní svět se dovídáme jen skrze komentáře vševědoucího vypravěče: „*Leb vnímal*

⁹ Citováno z Krátkého slovníku slovenského jazyka.

slovo po slove, no ničomu vtedy nerozumel, iba nezvyklé slová sa mu zarezávali do hlavy, ...“ (Rakús, 1976, s. 42). Oba komunikační systémy reagujú pri setkání s Lebovou mlčenlivosťou odlišne. V monologickém systéme Beideho „Divadla divov“ i Palejkovy spoločnosti žebračků pôsobí Lebovo mlčenie tenzivním dojmem, směřuje k pnutí, které vyvolává násilí: „... udrel Leba pásťou. Leba spadol, zaliala ho krv. Potom ho Palejka v divom hneve kopal do tváre, ilkol a do tej bitky dal všetku svoju biedu ...“ (Rakús, 1976, s. 44 – 45). V dialogicky charakterizované skupině Leopolda Gbúrda prerušťa mlčenie v revitalizační, obrodnou vlnu tvorivosti: „... a keď Leba neodpovedal, sami si o ňom vymýšľali príbehy, ktoré Leba utešovali a povznášali.“ (Rakús, 1976, s. 63). Symbolicky se jeho elementární lidské hodnoty transformují v šesté kapitole do katarzního účinku: „... keď odchádza Leba, kto nám vody prinesie z prameňov a studní?“ (Rakús, 1976, s. 69). V Bachelardově¹⁰ interpretaci je voda „přirozený symbol čistoty“, který dává v „mnohomlúvné psychológii očisty ...přesné významy.“ (Bachelard, 1997, s. 157). Lebovu čistotu podtrhuje v Žobrácích výběr obraznosti vztahující se k vodě: pramen je přírodním zdrojem a studna zase jakýmsi vnitřním potenciálem hluboko ukrytých hodnot. Lebova mlčenlivosť je skutečně problémovým prvkom textu, jenž vstupuje do kontrastního vztahu s Alfonzovým vyprávěčstvom. V prvé řadě tak autor skrze něj vytváří charakteristiku obou bratrů, na niž se v další rovině vážou dvě odlišné vrstvy vyprávění. Zatímco Leba je mlčelivým tulákem (bludár-tulák), který je determinován svojí krvavou minulostí, tak jeho bratr Alfonz je člověkem bez minulosti, bez příběhu, který se živí právě jejich vyprávěním (bludár-„vyprávěč“).

V dalším komentári vyprávěč popisuje Lebovu ošklivou a odlišnou tvář, která vyprovokovala změnu jeho jména Ján na Leba. Od této Lebovy příznačné vlastnosti je třeba oddělit přirozenou odlišnost, která stojí v opozici k tváři, která je zcela stejná. Tato opozice (odlišnost-stejnost) byla vymezena v Rakúsově eseji Literárne korelácie tváre: „Odlišnosť ľudských tvárí je až taká bytostná, prirodzená a samozrejmá, že za neštandardný musíme pokladať jej opak – rovnakosť, ba i podobnosť.“ (Rakús, 1993, s. 32). Tvář v těchto krajních, netypických polohách působí jako determinující prvek komunikačních situací. Především ovlivňuje vztah mezi jedincem (Leba – odlišnost, Cyprián – Beide, motiv dvojníctví) a makrokosmem (např. příslušníci uzavřeného světa). Oba popsané jevy zapřičiňujú absenci dialógu v uzavřeném systéme a přímo jsou zdrojem násilí. Zcela jiný je jejich charakter v otevřeném systéme (cesta), jehož se staly přirozenou součástí.

2. 2. Imperativ iluze

Na několika místech v próze je zdůrazňována bytostná potřeba člověka prožívat zázraky nebo alespoň divy či neuvěřitelné podivuhodnosti, které jako by přinášely iluzi jiného světa. A zažívat právě zkušenost odlišného je základním nutkáním, které všechny žene do „Divadla divov“ nebo na tržiště, po kterém jsou roztroušeni žebrači, v druhé syžetové linii zase do domu Alfonze Bludoviče.

¹⁰ BACHELARD, G.: Čistota a očista / Morálka vody. In: Voda a sny. Mladá fronta, 1997.

Alfonzovy nevšední příběhy se staly pro vesničany průnikem do jiného, tajemného světa. Jeho fiktivní příběhy doslova suplují nesnesitelnou realitu venkovského života. Z Alfonzova pohledu se ale stávají nezbytnou součástí jeho boje o přežití. Usvědčení z klamu přichází až tehdy, když se zhmotnělá slova začnou odrážet v zrcadle: „*Aj komínára Kalafusa ste strihali?*“ *spytuje sa Sihla a ako sa spytuje, podrobne sa v zrkadle prezerá, krásne to tam vidieť, každé slovo, ktoré vysloví.*“ (Rakús, 1976, s. 47). Podle Foucaultovy typologie heterotopií patří zrcadlo na pomezí mezi utopie¹¹ a heterotopie. Ze všeho nejvíc je virtuálním prostorem (Foucault), do kterého se vesničané ve svých myslích po dobu vyprávění přesouvají. Pohled do zrcadla opět vrací do reality spojené „*s celým prostorem, který je obklopuje, a absolutně neskutečným, neboť aby mohlo být vnímáno, musí projít skrze virtuální bod, který se nachází tam.*“ (Foucault, 1996, s. 77).

K iluzi odlišné zkušenosti vybízí i neologismus „*passekara*“, kterým František Kampa vzbuzuje nejprve zmatek, nejistotu a v konečné fázi potřebnou lítost: „*Passekara, passekara. A čo to znamená to passekara? pýtajú sa daktorí úbožiačikovia. Passekara, passekara, odpovedám. Netušil som, že ľudia budú mať viac porozumenia pre jediné slovo ako pre reč, ...*“ (Rakús, 1976, s. 88). Kampova tautologická argumentace, v níž se pokouší vysvětlit výraz „*passekara*“ jím samým, vede k otázce, zda je to skutečně sémanticky prázdné slovo. Některé Rakúsovy přístupy k neologismům¹² nasvědčují tomu, že i za nesrozumitelným výrazem „*passekara*“ by se mohl skrývat konkrétní obsah. „*Pa-seka*“ je synonymem pro zmatek, chaos a křik, expresivním vyjádřením téhož je synonymum „*haravara*“. Podobně prostým připojením „-*ra*“ může být utvořeno i slovo „*passekara*“. Zcela nesrozumitelné slovo se tak stalo jasně čitelným znakem, vypovídajícím o míře Kampova „*utopení*“.

2. 3. Nulový morfém jako brána komunikace

Nulový morfém vyprávění se v Žobrácích prezentuje druhotně formou jeho absence, o které čtenáře informuje vševědoucí vypravěč a supluje tak Lebův hlas. Z hlediska sémantiky plní v textu stejný druh funkce jako monolog nebo dialog: vypovídá o uzavřenosti nebo otevřenosti prostoru a určuje charakter postavy (mlčenlivý Leb – vypravěč Alfonz). Avšak navíc má tento nulový morfém vyprávění vztahující se k Lebovi i Alfonzovi ještě další specifickou roli: je počátkem oživení, revitalizuje duchovní síly v člověku.

Lebovo mlčení v textu se váže k uzavřenému prostoru domu i cesty a kontrastuje s jeho sněním o ztraceném bratrovi, jež probíhá mimo tyto symboly. Dokladů bychom našli celou řadu např. „*Leb vyšiel von, opravovať strechu, slovka neprevravel.*“ (Rakús, 1976, s. 34). Až vnitřní prostor snění v něm oživuje utlumenou řeč, která přerůstá

¹¹ Foucault uvádí: „*Věřím, že někde mezi těmito utopie a těmito naprosto jinými místy, heterotopie, může být určitý druh smíšené, provázané zkušenosti, již je zrcadlo.*“ Dále pokračuje: „*Zrcadlo je konečností utopie, neboť je to umístění bez místa. V zrcadle se vidím tam, kde nejsem, v neskutečném, virtuálním prostoru, který se otevírá za povrchem zrcadla.*“ (Foucault, 1996, s. 76).

¹² Například spojením dvou autosemantik: „*popíjat*“ („*pijan*“) a „*kapitán*“ vznikl neologismus „*popitán*“. „*Odbehnem do kajuty. Vreckovy nikdy, všade len kelky, papieriky a popitán.*“ *Popitán?*“ *spýtal sa Burčík.*“ (Rakús, 1976, s. 21).

v modlitbu: „*Neodháňaj ma od svojich dverí, brat Alfonz, a vypočuj ma, lebo v tvojej prítomnosti mi z úst vychádzajú slová, ktoré som nikdy predtým nevyslovoval, jazyk sa mi, mlčanlivému rozväzuje.*“ (Rakús, 1976, s. 63). V otvorené skupině Leopolda Gbúrda pôsobí Lebova mlčenlivosť bezprostredne jako impulz k tvorivému fabulovaniu.

Ambivalentní podobu slova k sobě váže sémantická vrstva Alfonzova příběhu. Vy-
chází rovněž z tzv. nulového morfému komunikace a probouzí ve vesničanech dar vypra-
věčství: „*Čosí sa stalo, lebo sa rozprúdila debata ako nikdy predtým.*“ (Rakús, 1976,
s. 80). Obyvatelé Bielej Studne tak v sobě opět našli schopnost vytvářet příběhy, fabu-
lovat, i když za cenu Alfonzova odmlčení. Na jedné straně byla obnovena původní síla
vyprávění, ale na straně druhé byl zase umlčen předcházející impulz.

PRAMENY

RAKÚS, S.: Žobráci. Košice, 1976.

LITERATURA

- BACHELARD, G.: Poetika priestoru. Bratislava, 1990.
BACHELARD, G.: Voda a sny. Praha, 1997.
FOUCAULT, M.: Myšlení vnějšku. Praha, 1996.
KOPEČNÝ, F.: Průvodce našimi jmény. Praha, 1991.
LURKER, M.: Slovník biblických obrazů a symbolů. Praha, 1999.
MACURA, V.: „Přejmenovávání“. In: Masarykovy boty. Praha, 1993.
RAKÚS, S.: Mezi mnohoznačností a přesností. Levoča, 1993.
TRENCSÉNYI-WALDAPFEL, I.: Mytológia. Bratislava, 1976.
VŠETIČKA, F.: Kompoziciána: O kompozičnej výstavbe prozaického diela. Bratislava, 1986.
ZAJAC, P.: Sen o krajine. Bratislava, 1996.
ZAMBOR, J.: Stanislav Rakús: Žobráci. Romboid, 12, 1977, č. 3, s. 83 – 85.

K literárnoestetickým názorom Svetozára Hurbana Vajanského

IVANA TARANENKOVÁ, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

„Pretože Vajanského osobnosť je hlboko vkorenená do rozporných stránok novo-
dobej histórie Slovenska, spory s ním trvajú už takmer storočie... Otcovsko-synovský
komplex jeho postojov k minulému a prítomnému sa dnes preniesol na vzťah literárnej
vedy k jeho dielu. Zápasí s ním, odmieta ho, rehabilituje alebo mentoruje ho, opätovne sa
však k nemu vracia.“¹

Slová Oskára Čepana akoby potvrdzovali sústavnú návratnosť problému, ktorý čin-
nosť a dielo Svetozára Hurbana Vajanského v kontexte novodobej slovenskej literatúry,
resp. kultúry predstavuje. Vajanský ako autor poézie a prózy začiatkom osemdesiatych

¹ ČEPAN, O.: Stimuly realizmu. Bratislava 1984, s. 59.