

# K poetike ranej prózy Margity Figuli

Jana Števlíková

ŠTEVLÍKOVÁ, J.: On the poetics of Margita Figuli's early prose  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA, vol. 70, 2023, no. 3, pp. 412-427

DOI: <https://doi.org/10.31577/slovlit.2023.70.4.5>

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0409-9058>

**Key words:** Margita Figuli, Pokušenie  
[Temptation], Mámivý dúšok  
[Intoxicating sip], Modernism,  
Naturism

The article focuses on the poetics of Margita Figuli's (1909 – 1995) early fiction – it provides interpretation and comparison of her prose works *Mámivý dúšok* ([Intoxicating sip] published in 1935 in a magazine) and *Pokušenie* ([Temptation] published in 1934 in a magazine and in 1937 as a book). Both texts are built on the contradiction between male and female characters, their inner conflict, tension between desire (or emotion) and rational reasoning, carnality and eroticism, and the problem of distance and contact that leads to disillusionment. The composition of both novellas is enriched by the alternation of dialogical passages with narrative ones, the inclusion of dream motifs, ideas and memories as a form of escape from reality, and the use of a framing principle that makes the actual inner events fit into a recurrent and universal natural cycle. The paper attempts to identify the elements through which M. Figuli, at this stage in her career, drew on the poetics of modernism (Slovak modernism and the so-called second wave modernism) and the elements through which she anticipated the onset of naturism as a specific style that brought innovation into Slovak literary fiction at that time. In this way, the article accentuates poetological continuity in Slovak literature of the first half of the 20th century.

**Kľúčové slová:** Margita Figuli,  
Pokušenie, Mámivý dúšok,  
modernizmus, naturizmus

Raná prozaická tvorba Margity Figuli (1909 – 1995) zahŕňa takmer tridsať textov z rokov 1930 – 1936,<sup>1</sup> z ktorých väčšina bola publikovaná časopisecky.<sup>2</sup> Do debutového súboru *Pokušenie*, ktorý zostavil Ján Smrek a ktorý vyšiel v roku 1937 vo vydavateľstve Leopolda Mazáča ako druhý zväzok edície Slovenská tvorba, bola však zaradená len časť z nich.<sup>3</sup> Dobová literárna kritika<sup>4</sup> i neskoršie literárno-historické reflexie<sup>5</sup> hodnotili autorkin debut aj jej dovtedajšiu tvorbu prevažne pozitívne, pričom oceňovali najmä zobrazenie ženského erotizmu či sexuality a cit pre jazyk a štýl. Tieto prvky kompenzovali oslabenie deja a epickosti a sčasti umožnili prekryť aj inklináciu k vzorcom poklesnutej literatúry (Součková 2006; Šútovec 2011b). V roku 1937 vyšli okrem súboru M. Figuli *Pokušenie* aj ďalšie práce naznačujúce zmenu v poetike súvekej prózy, napríklad debut Dobroslava Chrobáka *Kamarát Jašek* a román Luda Ondrejova *Zbojnícka mladosť*, ktoré neskoršia literárna historiografia označila za nástup nového smeru naturizmu.

Cieľom príspevku je na základe próz *Mámvýj dúšok* a *Pokušenie* sledovať v ranej tvorbe M. Figuli postupy, ktoré potvrdzujú jej kontinuitu s prózou slovenskej moderny a druhej moderny, a tiež prvky, ktoré naznačujú jej smerovanie k naturizmu.<sup>6</sup> Teoretickým rámcom pre skúmanie problému kontinuity prózy prvých štyroch dekád 20. storočia sú zistenia Michala Gáfrika (1993) a Dany Hučkovej (2009, 2014) o próze slovenskej moderny, Michala Habaja o druhej moderne (2005),<sup>7</sup> práce o naturizme od Oskára Čepana (1977, 1984, 2002) a Milana Šútovca (2005, 2011a, 2011b)<sup>8</sup> či podnety Júliusa Pašteku (1971) o inovácii žánru

1 Za ranú prozaickú tvorbu M. Figuli považujem diela napísané medzi rokmi 1930 a 1936, vydané časopisecky alebo zachované v autorkinom fonde v Literárnom archíve Slovenskej národnej knižnice v Martine, teda texty spred jej knižného debutu. Za knižný debut – v súlade s viacerými skúmateľmi – pritom pokladám až súbor próz *Pokušenie* (1937), nie bibliofíliu *Uzlík tepla* (1936). Milan Šútovec z hľadiska časového vymedzenia uvádza tri etapy tvorby M. Figuli: rané prozaické dielo (1930 – 1934), zrelé dielo (1934 – 1940) a klasické dielo (prózy *Tri gaštanové kone*, *Babylon*, *Mladosť*). Zároveň však konštatuje, že toto členenie si nenárokujú na presnosť, je len pomocné a pracovné (Šútovec 2011b: 117).

2 Publikatívny priestor začínajúcej autorke poskytol *Kalendár Tatra banky* (dobovo pod názvom *Kalendár Tatry banky*) a časopisy *Živena*, *Slovenské pohľady* a *Elán*. Najviac próz uverejnili autorke *Slovenské pohľady*.

3 Prvé vydanie zbierky obsahovalo desať próz: *Extáza*, *Halúzky*, *Arvenzísove husle*, *Strmina*, *Uzlík tepla*, *Víchor*, *Rubári*, *Príval*, *Vibrácia krvi* a *Pokušenie*. V neskorších vydaniach mal však výber odlišnú podobu: v roku 1959 do súboru pribudli texty *Čierny býk*, *Horali* a *Olovený vták*, ktoré v ňom zostali aj v treťom vydaní z roku 1967. Keď však v roku 1972 v rámci prvého zväzku *Výbraných spisov Margity Figuli* vyšiel výber *Pokušenie. Mámvýj dúšok*, tieto tri prózy už figurovali v časti *Mámvýj dúšok* a výber *Pokušenie* reflektoval pôvodnú podobu.

4 Ide o príspevky Jozefa Škultétyho (1934), Michala Chorvátha (1937), Andreja Mráza (1937), Michala Považana (1937), Zlaty Dančovej (1938) či Jozefa Felixa (1940).

5 Najmä práce Jána Števäčka (1969, 1973), Anny Fischerovej-Šebestovej (1970), Júliusa Pašteku (1971), Oskára Čepana (1977, 1984, 2002), Jána Jurča (1991), Milana Šútovca (2005, 2011a, 2011b) a Marty Součkovej (2006).

6 Túto tendenciu možno badať aj v ďalších autorkiných prózach z prvej polovice tridsiatych rokov 20. storočia.

7 Zaujmem o obdobie fin de siècle, ktoré sa v Európe vymedzuje rokmi 1880 – 1910 a v ktorom sa rozvíjali najmä smery ako symbolizmus, impresionizmus, dekadencia a secesia, v slovenskej literatúre prichádza v dvoch vlnách – počas slovenskej moderny (1905 – 1912) a druhej moderny (1920 – 1930). Vzhľadom na zmenu spoločensko-politických pomerov na Slovensku sa prvky charakterizujúce obdobie fin de siècle naplno prejavili až v tvorbe autorov druhej moderny, na ktorú už navyše začína vplývať aj nastupujúca avantgarda.

8 M. Šútovec okrem literárno-historického a poetologického výskumu tvorby M. Figuli v roku 2011 zostavil aj autorkin *Výber z diela*.

414 novely v diele M. Figuli.<sup>9</sup> Pri analýze vychádzam z pôvodných časopiseckých vydaní próz z rokov 1934 a 1935, v úsilí rekonštruovať autorkinu poetiku v prvej polovici tridsiatych rokov 20. storočia a zachytiť ju v takej podobe, v akej vstupovala do dobového čitateľského a odborného povedomia. Zásahy a zmeny, ktoré spisovateľka urobila v knižnom debute, respektíve v neskorších vydaniach, nie sú predmetom skúmania.

Próza *Pokušenie* vyšla v časopise *Slovenské pohľady* v roku 1934, bola zaradená aj do knižného debutového súboru a dokonca určila jeho názov.<sup>10</sup> Novela *Mámivý dúšok* vyšla v časopise *Živena* v roku 1935 a do debutu sa nedostala.<sup>11</sup> V prvom zväzku *Vybraných spisov Margity Figuli* (takzvané vydanie poslednej ruky)<sup>12</sup> s názvom *Pokušenie. Mámivý dúšok* z roku 1972 sa stala titulnou novelou druhého súboru krátkych próz, vytvoreného so značným časovým odstupom.<sup>13</sup> Už toto rozhodnutie autorky (prípadne editorky Ľudmily Rampákovéj) dokazuje význam novely i možnú nadväznosť oboch próz/súborov. Oba texty majú podobnú základnú sujetovú schému a využívajú porovnateľné prostriedky výstavby vrátane rámcovej kompozície. Sú komorne ladené a obsahujú rozsiahly dialóg mužskej a ženskej postavy o ich vzájomnom vzťahu, zasadený primárne do prírodného prostredia. Oslabenú až absentujúcu epickú líniu kompenzujú dramatické a lyrické prvky, napríklad dialogickosť, lyrické monológy, aktuálnosť (tu a teraz) či dôraz na vnútorné prežívanie namiesto deja. Novely prepája aj postava Oľgy. Hoci v novele *Mámivý dúšok* predstavuje hlavnú postavu a v próze *Pokušenie* je len predmetom dialógu, pre rozhodovanie protagonistky Aleny má napriek tomu zásadný význam. Predpoklad identickosti postavy Oľgy tak vytvára medzi prózami medzitextovú nadväznosť.<sup>14</sup> Pri uplatnení princípu časovej postupnosti neskôr uverejnená novela *Mámivý dúšok* predstavuje prehistóriu prózy *Pokušenie* (jej „Vorgeschichte“) a pomáha pochopiť motivácie postáv.<sup>15</sup>

9 J. Pašteka v štúdiu *M. Figuli medzi tradicionalizmom a modernizmom* demonštruje rozdiely medzi „starou“, tradičnou novelou a „nouvou“, modernou novelou, ktorá sa vyznačuje pocitovosťou, náladovosťou, impresívnosťou, prevahou subjektívnosti nad objektívnosťou, asociatívnosťou a ďalšími charakteristikami, ktoré možno vzťahovať aj na prózu moderny a druhej moderny (Pašteka 1971).

10 V porovnaní s prvou verziou textu došlo v knižnom súbore k minimálnym zmenám. Niektoré pasáže boli upravené či doplnené smerom k významovej explicitnosti, na iných miestach boli vynechané vety. V knižnej verzii mužská postava stráca priezvisko – z Ondra Jurkovička sa stáva Ondro.

11 „Časť literárneho renomé si pritom Figuli vyslúžila ešte ako ‚časopisecká autorka‘, t. j. pred svojimi knižnými vystúpeniami, a to práve niektorými textami, ktoré do knižnej prvotiny nezaradila; dobová literárna kritika sa však pri reflexii jej debutu implicitne opierala aj o tieto nezaradené/nevýbrané texty. Dobový literárnokritický obraz konkrétného textového korpusu *Pokušenia* obsahoval tak viaceré silné sugescie (napr. o tzv. ženskom erotizme a pod.), ktorým sám publikovaný textový súbor vyhovoval len čiastočne“ (Šútovec 2011b: 118).

12 Text pred knižným vydaním prešiel výraznejšími zásahmi. Bolo doň vsunutých niekoľko pasáží slúžiacich na explicitnejšie vyjadrenie, lyrizácia a poetizácia textu preto slabne. Boli odstránené biblické výrazy a čiastočne utlmený erotizmus.

13 V edícii z roku 1972 boli do časti s názvom *Mámivý dúšok* zaradené prakticky všetky autorkine staršie texty vrátane takzvaných antikovovaných či menej kvalitných próz z jej tvorivých začiatkov. Ich podoba je však oproti pôvodným verziám uverejneným v časopisoch alebo kalendároch značne odlišná. K okolnostiam vzniku a podoby edície Šútovec 2007: 179, 2011b: 75.

14 Okrem toho, že sú si prózy podobné, treba zdôrazniť, že boli publikované len s odstupom štyroch mesiacov. M. Šútovec vidí nadväznosť aj medzi prózami *Extáza* a *Zem či Extáza* a *Pokušenie* (Šútovec 2011b: 128).

15 Príspevok preto primárne vychádza z interpretácie neskoršie publikovanej prózy *Mámivý dúšok*, aby sa dodržalo chronologické poradie udalostí v celkovom deji oboch textov.

Napriek viacerým zhodným znakom je medzi prózami badať istý rozdiel na rovine výrazu. Novela *Mámivý dúšok* sa vyznačuje vyššou mierou expresivity a komplikovanosťou lexikálno-syntaktickej zložky. Obe prózy využívajú kontrast medzi dvoma scénami, avšak v novele *Mámivý dúšok* tento postup vyznieva väčšmi neprirodzene, ako účelová a na efekt zameraná vykonštruovaná situácia.

### Postavy v interakcii

Ústrednými postavami oboch textov sú muž a žena, partnerská dvojica, ktorá vedie rozhovor o svojom vzťahu. V novele *Mámivý dúšok* vystupujú Oľga a Slavo, v próze *Pokúšenie* Alena a Ondro Jurkovič. Podobne ako v iných prózach M. Figulí, aj tu sú postavy zobrazené pomerne plocho. Nie sú priblížené detailnejšími charakteristikami, čitateľ sa dozvedá len ich mená a to, že pochádzajú z mestského a lepšie situovaného prostredia,<sup>16</sup> čo reflektuje aj ich vyjadrovanie. Záujem o druhé pohlavie či manželstvo zasa naznačujú ich približný vek.

Pre obe mužské postavy je príznačné vnímať ženu na základe vlastných túžob či aktuálneho vnútorného rozpoloženia, teda ako projekciu,<sup>17</sup> čo bol jeden z charakteristických prvkov modernistickej literatúry z prelomu 19. a 20. storočia. Deje sa tak aj napriek tomu, že Oľga a Alena dostávajú dostatok priestoru na vyjadrenie svojich pocitov a postojov. Muži sú fascinovaní ich krásou a príťažlivosťou, vďaka tomu majú ženské postavy nad nimi prevahu, pripisuje sa im dokonca zdanlivo nadprirodzená až čarovná moc. U muža sa objavuje túžba ženu ovládnuť, privlastniť si ju či podrobiť, ale sekundárne aj obava z jej nestálosti a z toho, že mu unikne. V prípade Slava je možné postrehnúť ďalší prvok typický pre obdobie fin de siècle, a to existenciu prvotného ženského ideálu a jeho následné „obsadenie“ konkrétnou ženou.

Ženské postavy ovplyvňuje obava z porušenia dištancie a očakávanej dezilúzie.<sup>18</sup> Tento strach sa motivicky realizuje ako varovanie – v novele *Mámivý dúšok* dostáva podobu chrobáka, ktorý vyliezol z kvetov vlčieho maku; v próze *Pokúšenie* preberá rovnakú funkciu spomienka na Oľgu. Protagonistky sa preto pokúšajú dištanciu zachovať, na čo využívajú viaceré stratégie unikania – pretváрку, skúšku, spomienky, hru. Zároveň sa však u nich prejavujú senzuálnosť a sexualita, ktoré vyvolávajú túžbu podľahnúť, oslabnúť či oddať sa pokušeniu/mámeniu/opojeniu, o čom svedčia už samotné názvy oboch próz. Tento moment sa v oboch textoch spája s motívom spánku. V prípade ženských postáv spánok reprezentuje vytesnenie vedomého v prospech nevedomého, pudového. Na strane muža zasa predstavuje úsilie prevziať moc a premeniť ženu na pasívnu. „Uspatie“ je totiž predpokladom telesného kontaktu, ktorý zasa ústi k dezilúzii – a k symbolickej smrti.<sup>19</sup> Oľga a Alena sa omámeniu a spánku spočiatku usilujú vzdorovať, no nakoniec sa mu poddávajú.

16 V novele *Mámivý dúšok* sa jesenná scéna odohráva v salóne, v próze *Pokúšenie* sa spomína slúžka.

17 M. Šútovec o projektovaní hovorí aj v súvislosti s postavou Pauloviča z prózy *Extáza* (Šútovec 2011b: 130-131).

18 V prózach sa tak tematizuje opozícia dištancia – kontakt, charakteristická pre diela vychádzajúce z poetiky prelomu storočí. K téme Habaj 2005: 53-54.

19 Prepojenie spánku a smrti sa objavuje už v gréckej mytológii, podľa ktorej boli boh spánku Hypnos a boh smrti Thanatos bratia, dokonca dvojčatá. Tento moment aktualizoval vo svojej filozofii napríklad Arthur Schopenhauer (Hučková 2014: 203-204).

Oľga a Slavo, protagonisti novely *Mámiový dúšok*, sa počas slnečného letného dňa ocitajú uprostred prírody a vedú rozhovor o láske, túžbe a svojom vzťahu. V dialógu pokračujú po istom čase, na jeseň, v interiéri salóna. Oľga má strach zo všednosti, ktorá sa po čase vkradne do manželského života, a tak sa záväzku bráni a myšlienky upiera k čarovným momentom minulosti. Naopak, Slavo vidí ich spoločnú budúcnosť a presviedča partnerku, aby sa stala jeho ženou. Oľga ho napokon podrobuje skúške, aby zistila, či ju skutočne miluje, alebo ju pri prvom náznaku prekážky opustí.<sup>20</sup>

Slavo si Oľgu idealizuje, vníma ju ako osudovú ženu: „Stretnutie s tebou bolo mojím životným určením. Bez teba nechcem poznať šťastie, ani bolesť. Nechcem! Prisahám ti“ (Figuli 1935: 42). Opisuje jej, ako túžil po ženskom tele, ako si ho vysníval, „vybájl“ a po dlhom hľadaní „našiel“ v „dokonalej“ Oľge, materializácii vlastnej projekcie. Nasvedčuje tomu aj spôsob, akým sa jej na ploche celého textu prihovára. V jeho očiach sa mení z nežnej a jedinečnej<sup>21</sup> na krutú a zlú, priam ju demonizuje. Používa slová ako „zabila“ (Figuli 1935: 45), „rozgníavila“ (Figuli 1935: 45), tvrdí, že je „tvrdá a bezohľadná“ (Figuli 1935: 43). Vníma ju ako čarovnú bytosť, rovnako ako protagonisti próz nadväzujúcich na poetiku prelomu storočí. Označuje ju za čarodejnicu a vďaka striedaniu pasáží, keď ju urputne zviera v náručí a hovorí jej, že sa jej nezriekne, a tých, kde jej, naopak, tvrdí, že sa nedá „pripútnať“, Oľga pôsobí, akoby bola akýmsi prchavým, éterickým stvorením, ktoré neustále mizne a nedá sa udržať. To u mužskej postavy vyvoláva potrebu privlastniť si ju a spútať: „Oľga...! Z milionov som si vybral teba. Ty musíš byť iba moja... nevesta... žena... všetko. [...] Budeš mojou ženou! Som taký šťastný“ (Figuli 1935: 42).

Oľga si uvedomuje, že Slavo si ju idealizuje a jeho city pramenia z počiatočného očarenia, typického pre začiatok vzťahu. Napriek vlastnej erotickej túžbe a láske sa bráni manželstvu i telesnému kontaktu. Prekážkou jej však nie je morálka, ale strach zo zovšednenia. Ženská postava je triezvejšia a racionálnejšia: vie, že kontakt (predstavovaný telesným zblížením a manželstvom) ústi k rozplynutiu čara, dezilúzii, a ak je základom jej vzťahu so Slavom „ľúbosť“, a nie skutočná láska, sobáš by bol chybou. Vzniká tak akýsi „začarovaný kruh“ – Slavove (idealizované) projekcie nútia Oľgu unikať a jej unikanie zasa podporuje jeho projekcie: „Vymykáš sa z pút lásky, a to ťa robí vábivou, cennejšou. Vždy nám je drahšie to, čo si krvou vydobijeme, ako čo nám príde náhodou do cesty, hoc má tú istú hodnotu. Dlhو som sa bil s tebou o každý kúsok tvojho mäsa, o každý tvoj dych, pohľad, slovo. Tým vzácnejšia si mi“ (Figuli 1935: 45).

Pre strach z dezilúzie uniká ženská postava nielen navonok, pred „naplnením“ vzťahu so Slavom, ale aj vo svojom vnútri, z reality do sna. Utieka sa k minulosti, ku krásnym spomienkam na letnú scénu v prírode. Čarovný začiatok vzťahu so Slavom je momentom, v ktorom by najradšej zostala naveky: „Prišlo mi na um toto leto. Brodila som sa po zarosenej tráve, po žite, po oblakoch. Či sa pamätáš? Aké to bolo všetko krásne. Prečo tá medza, kde sme ležali, neostala

20 Podobnú situáciu autorka využila aj v základe prózy *Tri gaštanové kone*.

21 Oslovuje ju „Holúbä moje“ (Figuli 1935: 43) a hovorí: „Ty si jediná, ktorú som zočil a do byťôčky poukladal do svojho srdca i rozumu. Niet už druhej takej, uver, Oľga. Tvoja krása má smysel a tvoja duša má nevidanú peknotu“ (Figuli 1935: 45).

naveky rozkvitnutá, teplá, sťa júlová noc?“ (Figuli 1935: 45). Sen či predstavy pre ňu zároveň znamenajú slobodu, iba tam je schopná oddať sa vlastným túžbam: „Iba v sne som povolná, iba tam sa môžem zapriať spoločne s tebou do oja“ (Figuli 1935: 45).

Pre Oľgu je sen útočiskom nielen v súvislosti s jej vzťahom so Slavom, predstavuje aj vymanenie sa z reality. Vníma neúprosne plynutie času a upína sa na jedinečné, prchavé momenty prítomnosti (a minulosti), pretože má strach z toho, že pominú:

„Čas sa mrví na dni, hodiny, minúty. Z nich rastú roky. Letia okolo nás. Zakvačení do ich kopýt cválame s nimi, bez oddychu, bez postátia. Často sa mi zachce vzoprieť sa prídu, besom a položiť sa do čieho náručia, čo by ma hojvalo od týchto klasov až po oblaky a potom učičikanú, uspatú položilo do prihotoveného krásneho sna. Nebolo by to dobre? Keby som sa mohla odtrhnúť od života aspoň na chvíľu. Keby sa mi podarilo zabudnúť na skutočnosť a hlava sa mi zmiatla iba tušením, neurčitou. Vieš, tak, ako keď ti víno omámi čuvy a tma prichlopí oči ťažkými viečkami...“ (Figuli 1935: 41).

Sen v spojení s vínom a telesnou túžbou zároveň evokuje dekadentné sladké omámenie blízke nebytiu.

Pre interakciu postáv v próze *Mámiový dúšok* je kľúčový opakujúci sa motív vlčích makov. Výrazne červené kvety pútajú pozornosť a pôsobia ako živé, „pohybujú“ sa. Prvý raz sa objavujú na Slavových nohách: „Kytka divých makov sa mu kolísala na kolenách“ (Figuli 1935: 41). Neskôr „vzal maky do rúk“ (Figuli 1935: 41), potom, „ako ju chcel oblapiť, roztrúsil divé maky okolo jej hrdla“ (Figuli 1935: 42). Oľga „slabo zastonala, keď sa jej vpil rozgniavený mak do prs“ (Figuli 1935: 42), a „divý mak, s ľahučkými krídelkami, páperovými, priesvitnými, iba vypitým dúškom krvi sfarbenými, rozčeryl sa náhle a oblupil jej hrdlo“ (Figuli 1935: 42). Vlčie maky<sup>22</sup> sa teda pomaly „plazia“ od Slava k Oľge, pripomínajú popínavé rastliny z rozprávok. Keď sa znenazdajky objavil chrobák, Oľgu to „zobudilo“ z opojenia,<sup>23</sup> takže sa zdá, akoby úlohou kvetov bolo takisto uspať, ukolísať do sna – nie však do pokojného, ale do slastného, ktorý znamená podľahnutie túžbe. Keďže Oľga má strach z kontaktu, omamná sila vlčích makov je pre ňu nebezpečná, pôsobí ako jed.<sup>24</sup> Ak sa ňou nechá „uspať“, dištancia sa poruší a nastane dezilúzia. Vzhľadom na predstavu omámenia ako otrávenia alebo obraz zvierania hrdla sa tak dezilúzia javí ako smrť. To, ako sa kvety postupne približujú od mužskej postavy k ženskej, sa dá zároveň chápať ako Slavova snaha „chytiť“ neustále unikajúcu Oľgu, nedosiahnuteľnú „čarovnú bytosť“ – pokúša sa ju omámiť, aby mu neutiekla.

Pre svoju jedovatosť, ale aj pre ópium, ktoré sa získava z maku siateho, sa makové kvety vo všeobecnosti považovali za symbol spánku alebo smrti (Taylor 1995: 73). Chrobák ukrývajúci sa v kvetoch sa zasa vo výtvarnom umení využíval ako pripomienka pominuteľnosti krásy a nevyhnutnosti smrti: „bolo

22 Motív vlčích makov, typický pre výtvarnú secesiu, bol v tom čase veľmi módny. V tridsiatych rokoch vyšla aj zbierka Maše Haľamovej *Červený mak* (1932).

23 V neskoršom knižnom vydaní bol text upravený tak, že sa v ňom podobné výrazy priamo objavili. Zjavenie chrobáka Oľgu „zobudilo z ošialu lásky“ (Figuli 1972: 313), „z nebezpečného mámenia“ (Figuli 1972: 314).

24 Postupne sa približujú k jej hrdlu, akoby ju mali zadusiť, získavajú nad ňou zdanlivú moc.



418 by vhodné spomenúť aj iné ako kvetinové objekty na florálnych mal'bách: hmyz. Mucha – a vlastne akýkoľvek krátko žijúci hmyz, napríklad podenka alebo vážka – môže odkazovať na pomínelosť“ (Taylor 1995: 75). V novele *Mámivý dúšok* slúži chrobák ako akési *memento mori*. Prebúdza ženskú postavu z nebezpečného ošiaľu a pripomína jej, že ak mu podľahne, krásne chvíle pomínú a ju čaká dezilúzia, symbolická smrť.<sup>25</sup> Telesnosť a sexuálna túžba sa však v novele nespájajú s odsúdením alebo moralizovaním v duchu kresťanskej viery. Objavuje sa skôr evokácia senzuálnosti, príťažlivosť slasti, podľahnutia i hroziaceho zániku v dôsledku telesného naplnenia. Celá prvá epizóda je presýtená erotickým iskrením a obrazmi. Fyzickú túžbu pociťujú obe postavy, napríklad v pasáži: „Pohľad ma, – zaprosila čudno. Náruživô sa vypla a ústa nechala rozčerené, skrivené, ako kalich, čo po ňom prešiel voz. – Pohľad, – opakovala a hlavu pritísila mocnejšie na zem. Pery sa jej zablýšľaly, keď sa ich dotkla jazykom“ (Figuli 1935: 41).<sup>26</sup> Odolať vábeniu v tomto prípade neznamena nespáchať hriech, ale oddialiť sklamanie, všednosť, rozplynutie ilúzie a výnimočné pocity.

Scéna dôverného rozhovoru medzi mužom a ženou uprostred letnej prírody otvára takisto prózu *Pokušenie*. Jej protagonisti Alena a Ondro Jurkovič vedú dialóg o svojom vzťahu, pričom vzájomná blízkosť v nich prebúdza túžbu po telesnom zblížení.

Postavu Ondra charakterizuje predovšetkým túžba, no na rozdiel od Slava, pre ktorého kontakt predstavoval aj spečatenie vzťahu s Olgou manželstvom, sa jeho túžba zdá byť čisto pudová (hoci v úplnom závere hovorí: „Mám ťa veľmi rád...“; Figuli 1934: 589). V pasážach, kde sa Alene priznáva k svojim predstavám, sa objavuje zvierací inštinkt či dokonca násilie: „Keby som mohol, zahryzol by som vám do tých pier, čo sa ohrňujú predô mnou“ (Figuli 1934: 587).

Kombinácia žiadostivosti a útoku v romantickom vzťahu indikuje boj o prevahu, respektíve o moc medzi mužom a ženou, ale badať tu aj boj so sebou samým. Mužská postava je rozpoltená: Ondro je na jednej strane hnaný pudmi a priznáva, že by si chcel Alenu jednoducho „vziať, ako si berie ženu muž“ (Figuli 1934: 587), ale na druhej strane sa tieto pocity usiluje potlačiť. Zmieta sa medzi pudom a morálkou, jeho dve stránky bojujú o prevahu. V závislosti od toho, ktorá z nich je práve dominantná, sa mení aj jeho vnímanie Aleny. Spôčiatku ju vidí v podstate negatívne, tvrdí, že jej nikdy nerozumel, že chce byť „zvláštna, nezvyčajná, studená“ (Figuli 1934: 586): „Dievča, ste blázon. Urazená srnka. Máte ladové oči. Líca sa vám rozhorely nenávisťou. Možno, že pod čelom tlčie zákerný mlat“ (Figuli 1934: 587). Neskôr sa mu „pred očami“ mení na svätú, dokonalejšiu ženu, ktorú túži chrániť a stavia ju na piedestál: „Nie, Alena je svätá, krásna. Iba nebo a slnko sa jej smie dotknúť. Alena je jeho nevesta. Alena je nepoškvrnená materina dúška na medzi. [...] Je čímsi nezvyčajným. Tajnostným“ (Figuli 1934: 588). V závere sa preňho opäť stáva vábivou a chladnou a jeho žiadostivosť sa vracia.

Mužská postava nevie uchopiť ženskú podstatu, čo v kombinácii s telesnou túžbou ústi k pocitu frustrácie. Riešením je kontakt, ktorý však spôsobí

25 Spojenie manželstva a smrti môže byť odkazom na antický príbeh o Persefone, ktorú Hádes, boh smrti a vládca podsvetia (teda ríše mŕtvych), donútil k manželstvu.

26 Treba však podotknúť, že ide o part rozprávača, nie Olgin prehovor. Part rozprávača sa teda vyznačuje väčšou expresívnosťou a je erotickejší než „nevinná“ prosba postavy.

dezilúziu: „Už dávno som bol v pokušení prísť za vami do izby. V noci. Strhnúť s vás perinu a objat' vás náruživou, veľmi. Potom zaspáť pri vašom boku a dať si hladiť rozbesnené sluchy vašou studenou rukou. Ráno sa zobudiť a vidieť, že ste krotká, obyčajná, ako každá iná“ (Figuli 1934: 587). Ondro si dôsledky porušenia dištancie uvedomuje a dokonca si ich želá. Alena mu „pobláznila hlavu“, a tak verí, že ak sa z výnimočnej zmení na „obyčajnú“, jeho trápenie sa skončí.

Alena sa nachádza v podobnej situácii ako Oľga z novely *Máminý dúšok*, ktorá je prítomná aj v tejto próze ako Alenina priateľka. Obe protagonistky prežívajú moment pokušenia – pociťujú túžbu, ktorej by sa najradšej poddali, no majú strach z následkov.<sup>27</sup> Autorka v oboch prózach na pripomenutie rizika využíva „varovanie zvonka“: pre Oľgu je mementom chrobák, pre Alenu práve Oľga.<sup>28</sup>

Alena sa náklonnosťou k Ondrovi netají. Už úvodná scéna, kde sa nad ním skláňa, evokuje „pokušenie“: „Tenkým, subtilným prstom načahuje sa za zrenicou a vešia nad ňu driečne zakrojené prsia. Dych ich pošibáva. Knišu sa na hrudi, ako keby sa peknotou vystatovaly. Vábi ich odraz nebeskej belásky nad svetom, čo sa prestiera v očiach, keď sa jagajú v priehlbinkách po tráve sa šúlajúcej hlavy. Nížia sa k nej“ (Figuli 1934: 584). Ženská postava v novele po kontakte sama túži a neskôr sa k tomu i priznáva: „každý váš pohľad, každý váš dotyk, priznám sa, vzrušuje ma. Topím sa v hĺbočine, neznámej, cudzej pre mňa. Zavše sa mi chce ovíť vám ruky okolo väzov. Dívať sa vám do očí a dať sa uspávať vo vašom náručí“ (Figuli 1934: 586). Daná pasáž však pokračuje: „Lenže Oľga...“ (Figuli 1934: 586).

Úlohou Oľgy je varovať priateľku pred následkami podľahnutia túžbe. Jej obavy sa naplnili a strach z kontaktu sa ukázal ako odôvodnený. „Sklamala sa v láske“ (Figuli 1934: 586) a „ostala sama“ (Figuli 1934: 586). Alena na ňu neustále myslí a je odhodlaná byť pre ňu v ťažkej chvíli oporou. Jej záujem o Oľgu sa javí ako posadnutosť, dokonca ako zamilovanosť, a hoci toto tvrdenie odmieta, Ondro na Oľgu žiarli. Alenina obsesia však nepramení z romantických citov, súvisí so stupňujúcim sa napätím vo vzťahu s Ondrom – čím viac sa s ním zblízuje, tým naliehavejšie si musí pripomínať, čo sa jej môže stať.<sup>29</sup> Obraz Oľgy (ako varovanie) sa Alene v mysli vynára počas momentu bdelého snívania, ide teda o akúsi snovú víziu.<sup>30</sup> Ondra toto narušenie dôvernej chvíle nahnevá: „Večne len ona. Keby ste si ju už raz mohli vyhodit' z hlavy. [...] Korbáčom by som ju sťal“ (Figuli 1934: 586). Uvedomuje si, že Oľga preňho predstavuje prekážku – jej pomyselná prítomnosť mu odopiera kontakt s Alenou.

Rovnaká situácia nastáva aj v opakujúcich sa pasážach, kde sa Alena pýta Ondra, či je „jej priateľom“. Ide o ďalšie pripomenutie, tentoraz vedomé a verbalizované, že kontakt nesmie dopustiť. Tým, že Alena zdôrazňuje, že jej vzťah s Ondrom je priateľský, dáva sebe aj jemu najavo, že si treba zachovať odstup, dokonca sa tento odstup pokúša zväčšovať. Zdanlivá posadnutosť Oľgou i neustále sa opakujúce výzvy na potvrdenie Ondrovho priateľstva sú prejavom Aleninej snahy

27 Tu badať rozdiel medzi ženskými a mužskými postavami. Slavo si totiž následky neuvedomuje a pre Ondra sú cieľom.

28 Oľgu môžeme chápať aj ako Alenino svedomie (Kubusová 2021: 180).

29 Sama o Oľge tvrdí: „Je mi i výstrahou i hrádzou“ (Figuli 1934: 586).

30 Aj v tejto próze sa opakovane objavuje sen, no na rozdiel od novely *Máminý dúšok*, kde patril k základným prvkom textu, tu slúži skôr na dotvorenie atmosféry.



420 nepodľahnúť túžbe, i keď priznáva, že by sa chcela nechať uspať v jeho náručí. Aj v tomto prípade teda postava bojuje sama so sebou.

Alena v prvej časti prózy disponuje viditeľnou prevahou. Ondro je frustrovaný vlastnou pudovou túžbou, dištanciou, ktorú Alena prehlbuje a ktorá znásobuje jeho projekcie. Vníma ju ako chladnú, neprístupnú ženu,<sup>31</sup> tvrdí, že má moc a že by s ňou rád bojoval: „No rád bojujem s mocnými“ (Figuli 1934: 587). Rovnako ako mužská postava v próze *Máminý dúšok*, aj on sa uchýľuje k uspávaniu. No kým Slavo na to využíva „jed“ divých makov, Ondro vysloví jednoduchý príkaz: „Spite“ (Figuli 1934: 587). Alena sa však na rozdiel od Olgy uspatiu nebráni, dokonca priznáva, že si ho praje. Vie, aký osud postihol jej priateľku, ale napriek tomu ju to láka. Preto po Ondrovom stručnom „spite“ skutočne zaspáva: „A keď sa vrátil, naozaj spala“ (Figuli 1934: 587). Tento moment však nie je rozvíť. Zdá sa, že ženská postava síce nezaspáva „zámerné“, ale minimálne sa spánku nebráni. Mužov príkaz tak zároveň pôsobí ako čarovné zaklínadlo – jediné slovo má moc zmeniť to, kto disponuje prevahou.

Alenin náhly prerod na pasívnu a bezmocnú však zmení aj Ondrovo projekciu: túžbu potlačí morálka. Alena leží nehybne a pôsobí, akoby bola mŕtva – spánok a smrť sú teda opäť prepojené. Ondro náhle nedokáže konať. Alenu vidí ako esteticky dokonalú,<sup>32</sup> pasívnu, dokonca mŕtvu a prirovnáva ju k svätici – vďaka čomu sa preňho stáva nedotknuteľnou. Spánok, ktorý ju mal „ohroziť“, ju paradoxne chráni: mužská postava zostáva týmto obrazom odzbrojená. Od túžby po útoku prechádza k túžbe ochraňovať a rozhodne sa, že z kvetov záružlia, ktoré rastie pri blízkom potoku, vytvorí Alene perinu, „aby sa jej nemohly dotknúť ničie ruky. Ani jeho nie“ (Figuli 1934: 588).<sup>33</sup> Chce ju teda chrániť aj pred sebou. Svoju frustráciu nasmeruje na kvety, ktoré začne „skmásať“ a „nivočiť“, pričom ich farba a to, že rastú pri potoku, môže symbolicky odkazovať na Alenu. Záružlie je totiž žlté ako jej vlasy a vyskytuje sa pri vode, ktorá predstavuje ženský živel. „Všetchno na brehu jsou vlasy: [...] Z obyčejných travin zachycených v rákosí se stanou vlasy mrtvé ženy“ (Bachelard 1997: 104). Prepojenie kvetov a ženskej postavy si možno všimnúť aj vtedy, keď Ondro kvety trhá. Zdá sa, akoby to Alena cítila, prebúdzajú sa zo spánku a nahnevávajú sa, pretože rovnako ako ona aj kvety sú krehké a bezbranné.

Spájanie ženskej postavy s motívmi smrti, vody, kvetov a vlasov – pričom výsledný obraz je starostlivo „naaranžovaný“ – indikuje prítomnosť motívu Oféliinho komplexu (Bachelard 1997: 97-111). Napriek tomu, že Alena nie je skutočne mŕtva a nenachádza sa priamo vo vode, daná scéna evokuje rovnakú

31 Tvrdí o nej, že jej nikdy nerozumel, že je zblúdená ovca, vybočuje z kolají, chce byť nezvyčajná, má ladové oči a priveľa premýšľa. Takisto jej hovorí: „Máte v sebe čosi mužného“, „Zakrývali ste predou mnou dievčenský žiar“ (Figuli 1934: 586-587). Naráža na to, že ju možno považovať za feministku. Ľudia si zároveň jej oddanosť voči Olge vysvetľujú ako romantické city.

32 Jej telo pôsobí ako „naaranžované“, Ondro o nej hovorí, že je krásna a vníma ju ako sochu, teda umelecké dielo: „Podoba z kameňa vytesanej ženy“ (Figuli 1934: 588). V texte je tak prítomná dekadentná estetika smrti: „Vnímání smrti, tak jako ostatně veškeré skutečnosti ryze estetickým prizmatem, je příznačné pro dekadenci“ (Štědroňová 2016: 205-206). Tento moment sa objavuje aj v novele *Máminý dúšok*. Po tom, ako rozprávač Olgin vzhľad opíše ako mŕtvolný: „Ústa sa somkly do uzla. Tuhá vôňa mŕtvošti sa rozložila na ne. Vybledly. Vycicalo ich smutné, jesenné slnko“ (Figuli 1935: 46), Slavo zareaguje: „Aká si teraz krásna!“ (Figuli 1935: 46).

33 Motív periny je tu spojený s funkciou chrániť: Ondro ju chcel v izbe z Aleny strhnúť, na lúke ju neprikrývala, a keď ho brzdí morálka, chce jej ju vytvoriť.

atmosféru, najmä ak jej podľahnutie chápeme ako symbolickú „samovraždu“. Alenine vlasy zároveň evokujú secesný motív: „S lineárnosťou secese súvisí i niektoré obľíbené motívy secesní malby: vlasy, proužky dýmu, rozpjaté alebo vztažené ruce, splývavé snítky atd.“ (Mukařovský 1948: 263). Eva Štědroňová zároveň tvrdí: „Obľíbeným fetišistickým symbolom, ktorý zastupoval objekt erotické touhy, byl motív vlasů, v němž se symbolika prolínala s dekorativním citěním secese“<sup>34</sup> (Štědroňová 2016: 200).

Ondro po chvíli púšťa kvety dolu prúdom. Na jednej strane sa bojí, aby sa pred Alenou nezosmiešnil, no na druhej strane si predstavuje jej zhrozenú reakciu: „Preboha, čo to robíte, či ste už nie môj priateľ?“ (Figuli 1934: 588). Keďže jeho zaobchádzanie s kvetmi je zástupnou formou kontaktu s Alenou, pomyselná zmienka o priateľstve je pripomenutím dištancie. Ondro sa rozhodne kvety nechať odplávať, aby Alena neprišla na jeho „krutosť“, čím necháva „odplávať“ aj vlastnú frustráciu a pocit viny. Jej hnev však spôsobuje, že v jeho očiach sa opäť mení – stáva sa rovnako „aktívnou“ a chladnou ako na začiatku, a tak sa jeho žiadostivosť vracia.

Postavy z oboch próz sú výrečné, komunikujú komplexné vnútorné pochody, ich vyjadrovanie je často rozsiahle a patetické. Rozprávačský part sa jazykom ani štýlom od prehovoru postáv nelíši. Sústreďuje sa na prekreslenie pocitov a reakcií postáv, ako aj na vytvorenie „scény“ – teda akýchsi kulís – pre ich dialóg. Nadmiera slov však môže v prípade ženských protagonistiek slúžiť na prekrytie obavy, podobne ako je to v dielach slovenskej moderny (Hučková 2009: 102-106). Ide o jednu zo stratégií unikania, ktorá sa v tomto prípade realizuje ako odklon od hlavnej témy rozhovoru. Alena v rámci rozhovoru s Ondrom náhle spomenie Oľgu a hovorí o priateľstve, Oľga zasa dialóg odohrávajúci sa tu a teraz odkláňa smerom k spomienkam a snom a predstiera, že je chorá, aby Slava podrobila skúške. Napokon priznáva: „Pozri, som zdravá dušou i telom. To, čo sa teraz stalo, bola iba skúška, hra. Veď musím vedieť, komu môžem prikývnuť“ (Figuli 1935: 48). V textoch je teda prítomný aj motív masky a hry. V prípade prózy *Pokušenie* sa objavuje v závere, keď sa žiadostivosť mužského protagonistu vracia a znova sa pokúša o narušenie dištancie. Nedeje sa tak však už prostredníctvom uspávania, ale pokusom dobehnúť a chytiť Alenu, čo môže pripomínať lov aj dolapenie čarovnej bytosti. Tá sa mu síce vysmieva: „Nechytíte ma, nechytíte. V škole som mala jednotku z telocviku“ (Figuli 1934: 589), no „konflikt“ sa medzičasom mení na hru. Alena sa už rozhodla: podobne ako Oľga sa nechala „uspať“, teda uprednostnila túžbu pred obavou.

Pre postavy v oboch prózach je príznačné, že v rámci rozhovoru rozvíjajú v prvom rade tému, ktorú samy otvorili, a na partnera reagujú len čiastočne. Napriek tomu, že vedú dialóg, zdá sa, akoby šlo skôr o dva samostatné monológy, ktoré sú prerušované prehovormi partnera. Hoci sa usilujú vyjadriť svoje myšlienky a postoje a komunikovať ich druhému, spätná reakcia je minimálna. Slavo Oľgu nepočúva, jej argumenty vo väčšine prípadov zostávajú nepovšimnuté. Ondro síce hovorí otvorene a Alena dostáva priestor reagovať, vyberá si však

34 Ondro šklbe záružlie symbolizujúce Alenine vlasy, Slavo si predstavuje, že kmáše Oľgine vlasy.

422 mlčanie, prípadne sa vracia k otázke, či sú priatelia.<sup>35</sup> Každá z postáv si teda prostredníctvom svojich i partnerových „replik“ utvára vlastný kontext v rámci dialógu.<sup>36</sup> Takýto postup v texte podporuje dramatickosť,<sup>37</sup> ktorá je daná už základným rozporom medzi mužskou a ženskou optikou. Dojem divadelnosti podporuje aj zobrazenie prostredia a extrémnosť prežívania medzi smiechom a slzami. Markantnejšie je to v novele *Mámi-vý dúšok*, kde protagonistka na ploche niekoľkých odsekov prechádza od plaču k hlasnému smiechu a napokon opäť k plaču. V próze *Pokušenie* dochádza zasa u ženskej postavy k náhlej zmene správania, keď u nej hnev vystrieda smiech.

## Prostredie

Prózy spája prostredie letnej lúky uprostred prírody, ktorá je plná života a pohybu. Tento dojem je vyvolaný prítomnosťou rôznych rastlín a zvierat, ktorých opisy sa prelínajú s opismi postáv a prebúdzania sa ich túžby.<sup>38</sup> Príroda v novele *Mámi-vý dúšok* pôsobí síce „snovejšie“, no vďaka zhodnej téme (pokušeniu podľahnúť túžbe) či senzuálnemu stvárneniu majú oba texty podobnú celkovú atmosféru, evokujúcu secesný výjav.<sup>39</sup> Príroda je estetizovaná a štylizovaná, ženské postavy sú do nej starostlivo zakomponované. Pri ich opise sa dôraz kladie na vizuálny efekt, takže jednotlivé scény vyvolávajú dojem premyslenej aranžovanosti (Štědroňová 2016: 188-189).

Prostredie lúky zaliatej letným slnkom stojí však v oboch textoch v kontraste s iným výjavom. V novele *Mámi-vý dúšok* ide o interiér salónu počas pochmúrneho jesenného dňa a v próze *Pokušenie* o prechod postáv do tmavej hory. Vnímanie kontrastnosti prostredí autorka zintenzívňuje pridávaním ďalších nápadných opozícií, pracuje so zobrazovaním rozdielu medzi ročnými obdobiami, farbami či svetlom a tmou. Daný postup upriamuje pozornosť na ohraničenosť priestoru a jeho funkciu významovo podporovať dianie v dialógu postáv a v ich vzťahu.

Detailný opis ročných období, ktoré korešpondujú s atmosférou v deji, a využitie kontrastu medzi nimi možno označiť za typický postup v tvorbe M. Figuli.<sup>40</sup> Z hľadiska časového princípu predstavuje ich striedanie cyklickosť životného rytmu (Bagin 2010: 167, 234), ktorá je príznačná pre naturizmus. V prípade skúmaných próz sa však cyklickosť ročných období nevzťahuje na pôdu (pracov

35 Vzhľadom na stratégiu unikania tak môže daná otázka predstavovať skôr prehovor postavy k sebe samej.

36 „Jednotlivé repliky jsou pouhými zlomky kontextu, který je souvislou, nepřetržitou řadou významů, objevujících se v myslí každého účastníka hovoru. Rozvíjí se tedy kontext v myslí každého účastníka dialógu stejně ve chvíli, kdy sám mluví, jako tehdy, kdy mluví některý z ostatních účastníků. Z toho plyne, že jednotka vyslovená v projevu jedné osoby vstupuje do kontextu druhé osoby okamžitě, jak je vyslovena, jak ji druhá osoba vnímá, nikoli teprve tehdy, když na projev první osoby odpovídá“ (Veltruský 2009: 32).

37 Rozsah dialogických pasáží zameraných na odhalovanie pocitov a riešenie vzťahov, rovnako ako spojenie erotiky a smrti pripomína hru Štefana Letza *Magdaléna* (časopisecky bola publikovaná v roku 1925, knižne vyšla v autorovom debute *Obyvatelia dvora* z roku 1927, v tom istom roku ju inscenovalo aj Slovenské národné divadlo v Bratislave).

38 „Nedaleko na kvete zaspával motýľ v opojení voňavej rozkoše. Sníval o družke. O láske azda. Spíjal sa tušením čakaného zblíženia“ (Figuli 1934: 585).

39 Secesiú v súvislosti s tvorbou M. Figuli, konkrétne s románom *Babylon*, spomína aj J. Števec (1987: 42).

40 Okrem novely *Mámi-vý dúšok* sa tento postup objavuje napríklad v prózach *Obruč* či *Na vlnách Oravy* (Šútovec 2011b: 101-102).

určovaný rytmus dedinského človeka), reprezentuje cyklus života ako takého: jar jeho zrod, leto vrchol, jeseň úpadok a zima smrť.

V súvislosti s časom si v textoch možno všímať aj to, aký vzťah k nemu postavy majú: „Pri akcentovaní hodnôt minulosti ide o passéizmus, pri akcentovaní prítomnosti o prézentizmus, pri zameraní na budúcnosť o futurizmus románových hrdinov“ (Bagin 2010: 168). Keďže Oľga sa neustále utieka k spomienkam, je očividné, že jej časová inklinácia je orientovaná na minulosť. Uprednostňovanie sna zároveň naznačuje, že miesto reality by radšej volila alternatívne bytie mimo času a priestoru. Slavo predstavuje Oľgin opak: neustále hovorí o budúcnosti. Alena a Ondro Jurkovič sa zasa zaoberajú viac-menej len tým, čo medzi nimi prebieha v aktuálne prežívanom momente. Memento u Aleny nevyvoláva taký intenzívny strach z budúcnosti ako u druhej ženskej postavy a ani minulosť v jej prípade nehrá dôležitú úlohu. Postavy zároveň vnímajú čas buď lineárne, alebo cyklicky (Bagin 2010: 234). V prvom prípade ho možno definovať ako plynúci a vtedy sa spája s mužskými postavami, ktoré smerujú od túžby po kontakte k jeho dosiahnutiu. V druhom prípade sa definuje ako návratný: takáto percepcia je príznačná pre ženské postavy, ktoré si vďaka prítomnosti mementa<sup>41</sup> uvedomujú od vekov daný prírodný cyklus, s ktorým sa napokon rozhodnú splynúť.

Novela *Máminý dúšok* otvára letná scéna v prírode. Prináša obrazy kvetov, stebiel žita, omamných zmyslových podnetov a vyvoláva predstavu secesnej či impresionistickej maľby. Má výraznú farebnosť: vďaka neustále sa vracajúcim obrazom slnka, žita, iskier a Oľginých plavých vlasov sa zdá, akoby bola celá žltá. Pôsobí to hrejivo a zároveň snovo. Pripomína napríklad obrazy Alfonsa Muchu, konkrétne jeho sériu štyroch ročných období, kde sa pri vyobrazení leta takisto objavujú vlčie maky. Tento obľúbený motív výtvarnej secesie sa v próze neustále opakuje, tým sa zdôrazňuje jeho význam a podporuje dojem takmer vizuálneho vnímania textu. Výrazná červená farba divých makov narúša žltú scenériu a jej hrejivý pokoj. Kvety z nej vystupujú a svojim dynamizmom upriamujú pozornosť na svoje významy.

Počas ďalšej scény sa Oľga a Slavo objavujú v interiéri za pochmúrneho jesenného dňa. Vzniká tak ľahko identifikovateľný protipól k slnečnému letnému dňu, ktorý postavy strávili v prírode. V úvodnej pasáži sa Oľga miesto žltých stebiel žita dotýka studeného okenného skla a v myslí sa navracia k okamihom z leta. Ostrý kontrast medzi ročnými obdobiami slúži na demonštráciu rozdielu medzi zamilovanosťou a láskou, medzi udržiavaním dištancie a dezilúziou vyvolanou kontaktom, medzi novým očarením a realitou manželstva. Zatiaľ čo v lete príroda žije (zaľúbenosť), na jeseň chradne (vytrácanie čara) a v zime (ktorá ešte len príde) zomiera (všednosť manželstva). Porušenie dištancie chápané ako smrť zároveň vyjadruje cyklickosť života, ktorá je pre diela M. Figuli príznačná.

Základnú symboliku ročných období autorka dopĺňa o ďalšie opozície: letný výjav reprezentujúci sen a slobodu sa odohráva v exteriéri, jesenný v interiéri, teda v akomsi „uväznení“, leto je plné života, na jeseň je zas všade ticho. Pre jesennú scénu sú síce typické pochmúrne tmavé farby, ale opakovaný návrat k letu ju „presvecuje“ práve žltou a červenou farbou. Kontrast sa prejaví aj na postave

41 V prípade Oľgy s tým súvisí aj upozornenie na jej chorobu, hoci len predstieranú.

424 Olgy: tá má ruku „prestúpenú jesenným vlhkom“ (Figuli 1935: 44) či „studené dlane“ (Figuli 1935: 44), „v zreniciach sa jej odráža svetlo ohňa“ (Figuli 1935: 44) a Slavo na jej tele vidí „odraz červených plameňov“ (Figuli 1935: 44). Ruky sa dostávajú do protikladu s očami a telom, pričom studené ruky môžu zastupovať kontakt s realitou (dotýkajú sa skutočných vecí, slúžia na prácu) a oči ako „okná do duše“ (Hučková 2009: 106) či telo ako zdroj i miesto smerovania túžby, s ktorými sa spája obraz ohňa, zasa kontakt so snom.

Na oheň, ktorý v jesennej scéne zastupuje úlohu leta, sa viaže dvojitá farebnosť. Olge pripomenie „iskrivosť letného slnka“ (Figuli 1935: 44) a jeho žiara sa jej odráža v očiach. Z perspektívy ženy teda evokuje žltú farbu snovej a hrejivej letnej scény. Slavo však miesto žltého svetla ohňa vidí „odraz červených plameňov“ (Figuli 1935: 44) na Olginom tele, čo vyvoláva dojem návratu červených makov.<sup>42</sup> Červená farba (telesnosť, nebezpečenstvo, hrozba smrti) sa tak dostáva do kontrastu so žltou (život).

Aj v novele *Pokušenie* je dôležitou farbou žltá, hoci vizuálna rovina textu pôsobí realistickejšie. Príbeh sa odohráva počas horúceho leta, keď vyprahnutá zeleň mení farbu na žltú, opakuje sa aj obraz slnka, svetla a pšenice. Najvýraznejšie je žltá farba použitá v prípade záružlia a Aleniných vlasov, ktoré sú prepojené.

I napriek výraznej farebnosti sa v novele *Pokušenie* väčšmi uplatňuje svetelnosť. Prostredie sa v oboch novelách delí na dve kontrastné scény. Zatiaľ čo v novele *Mámivý dúšok* išlo o kontrast na základe farieb, žltej a šedivej, ktoré rozdeľovali čas na ročné obdobia a priestor na interiér a exteriér, v novele *Pokušenie* ide skôr o opozíciu svetlo – tma, ktorá zdôrazňuje hranicu medzi lúkou a horou. V oboch prózach sa zmena prostredia využíva na vyjadrenie prechodu od dištancie (a pociťovania túžby) ku kontaktu (a k dezilúzii). Ku kontaktu prichádza v šedivejšom, presnejšie temnejšom prostredí, čo môže vyjadrovať zastretie intimity, ale aj prechod do reality.<sup>43</sup>

Viditeľné „rozdvojenie“ prostredia v oboch prózach upozorňuje na jeho ohraničenosť a štylizovanosť, ale aj na protichodné významy. V novele *Mámivý dúšok* sa v dôsledku dvojitého priestoru konštruujú výrazné opozície,<sup>44</sup> ktoré badať aj v próze *Pokušenie*: lúka – hora, svetlo – tma, život – ticho, radosť – ťažoba/bolesť. Ostro oddelený priestor vytvára dojem dvoch dejstiev inscenácie, odohrávajúcich sa na javisku. Postavy sa v prostredí síce pohybujú, no ich pohyb je limitovaný vopred vymedzeným priestorom, za „scénu“ sa dostanú iba v predstavách, snoch či spomienkach.

V motívickom repertoári analyzovaných próz dominuje príroda, respektíve vesmírne elementy. V próze *Pokušenie* sú to aj motívy búrky, borovic a neba. Text otvára aj uzatvára totožne konštruovaná situácia: Alena a Ondro sa ocitajú

42 Motív ohňa viažuci sa na mužskú túžbu sa objavuje aj v próze *Pokušenie*. Napríklad: „Tlel som od tých čias. A teraz, zdá sa mi, chcel by som vám spáliť vášnivý dievčenský úsmev“ (Figuli 1934: 587). Oheň je tak v kontraste so zobrazením ženy ako chladnej, ľadovej.

43 „Základným konštrukčným prvkom členenia priestoru na sektory býva v literárnom diele fenomén hranice, to jest neprekročiteľnej bariéry medzi dvoma triedne, sociálne, ideovo, kultúrne či inak členenými priestormi. Hranica je, priestorovým výrazom kontrastu ako konštitutívneho elementu literárneho epického diela“ (Bagin 2010: 216).

44 Konkrétne ide o opozície exteriér – interiér, leto – jeseň, zamilovanosť – láska/vzťah, krásne počasie – sychravé počasie či žltá – šedivá.

v objatí na zemi, jeden z nich leží na chrbte a druhý, ktorý je nad ním sklonený, konštatuje: „Nebo vám vidím v očiach“ (Figuli 1934: 584)/ „Nebo ti vidím v očiach“ (Figuli 1934: 589) a po chvíli dodáva: „Sťa pred búrkou“ (Figuli 1934: 584)/ „Sťa po búrke“ (Figuli 1934: 589). Rámcovanie ukazuje premenu postáv medzi začiatkom a koncom prózy. Zmena sa v prvom rade týka obrazu búrky. Najskôr sa k nej len schyluje, postavy ju očakávajú, pričom spojenie „pred búrkou“ vyvoláva pocit stúpajúceho napätia, v závere prózy búrka doznieva, takže nastáva upokojenie. Motív búrky prejavujúci sa v očiach teda reprezentuje túžbu, respektíve telesný kontakt. Rovnaký význam môže mať aj motív borovice, ktorá v hore počas záverečnej „scény“ bráni prístupu svetla a ktorá sa už v úvode textu objavuje v Ondrových očiach: „ihlice borovic zrkadlia sa celkom na dne“ (Figuli 1934: 584).

Motív neba v próze *Pokušenie* funguje rovnako ako motív divých makov v novele *Mámiivý dúšok* – postupne sa presúva od mužskej postavy k ženskej. Najskôr sa nebo objavuje v Ondrových očiach, potom na jeho tvári a v závere spočinie v Aleniných očiach. Reprezentuje vnútro človeka, jeho najhlbšie ukryté emócie – zasahuje ho búrka (teda túžba), no môže byť aj pokojná.

V oboch textoch sa prepája plán postáv, priestoru i času. Opis (ženských) postáv sa prelína s opisom prírody či s aktuálnym ročným obdobím, navzájom sa ovplyvňujú, pôsobia ako jeden celok. Cyklické chápanie času je zdrojom obáv, ale aj neustálou obnovou, ktorá postavy privádza k akceptovaniu prirodzenosti a prepojenia života so smrťou.

## Záver

Základom sujetu oboch noviel je napätie vo vzťahu medzi mužom a ženou a jeho konečná harmonizácia, peripetie na ceste k láske.<sup>45</sup> Ide o variáciu konfliktu medzi (prirodzeným) impulzom a (vykonštruovaným) zákazom, ktorý je pre autorku typický: postavy vedú zápas medzi citom (alebo pudmi) a rozumom. Prózy sa síce sústreďujú na situáciu, ktorú možno označiť za „boj pohlaví“, no namiesto averzie partneri jeden druhému odhaľujú svoje obavy a odlišné predstavy, a zároveň pripúšťajú vzájomnú priťažlivosť a sexuálnu túžbu. Na rozdiel od mlčania a náznaku v prózach autorov slovenskej moderny (Hučková 2009: 97-117) tu dochádza k rozsiahlemu verbalizovaniu pocitov a prežívania, takisto k explicitným vyznaniam. Vyústenie citových peripetií je v prózach náhle, prekvapujúce a na prvý pohľad nemotivované<sup>46</sup> – ich vysvetlenie možno hľadať skôr v náznakoch. Epický dej je nahradený situáciou<sup>47</sup> zdôrazňujúcou vnútorné procesy postáv, ktorá sa odohráva v aktuálnej prítomnosti, pričom psychická realita je dôležitejšia než vonkajšia.

Záverečná harmonizácia v lúboštnom vzťahu a priblíženie ženskej optiky predstavuje oproti próze prvej tretiny 20. storočia viditeľný posun. Problém lásky, vzťahov a vzájomnej komunikácie, prítomný aj v dvoch skúmaných prózach M. Figuli, bol totiž jedným z ústredných námetov slovenskej moderny, ktorá

45 O. Čepan v súvislosti s tvorbou M. Figuli spomína ako typický žáner legendu, ktorá sa viaže s viacnásobnou peripetiou (Čepan 1984: 708).

46 „Nelogickým v nasledujúcom sujete je motív Aleninho spánku na rozkvitnutej lúke: po vypätej situácii erotického bránenia sa hrdinka pokojne zaspí – Ondro tak môže pozorovať jej krásu uprostred rovnako očarujúcej prírody“ (Součková 2006: 19).

47 J. Pašteka hovorí v prípade niektorých próz M. Figuli o takzvanej novele-situácii (Pašteka 1971: 41).



426 však zdôrazňovala najmä moment krízy a nenaplnenosti.<sup>48</sup> Vyjadrenie vnútorných pocitov a názorov ženských postáv, adorovaných a podliehajúcich mužskej projekcii, zasa predstavuje nóvum oproti dielam druhej moderny, kde bola žena zobrazená plocho, väčšinou ako variácia typov femme fatale či femme fragile. Záverečné zľúčenie mužského a ženského princípu či vedomé rozhodnutie ženy riadiť sa prirodzeným impulzom a včleniť sa do prírodného cyklu napriek strachu predstavuje akceptáciu života, ktorého súčasťou je aj smrť. Tento moment naznačuje, že skúmané prózy v základných významoch anticipujú naturizmus. Harmonické vyústenie vzťahu môže na jednej strane vyvolávať dojem prepojenia s poklesnutou literatúrou (Šútovec 2011b: 97) alebo gýčom (Součková 2006: 20, 21, 23-24), najmä v kombinácii s pátosom, ktorý vyplýva z explicitného vyjadrenia citov a prepiatych reakcií postáv. Vzhľadom na to, že jeho prostredníctvom postavy prijímajú zaradenie do prírodného cyklu, predstavuje však zároveň čosi hlboké, archetypálne a „večné“. Ak pripustíme, že Oľga v novelách *Mámivý dúšok* a *Pokušenie* je tou istou postavou, „dopovedanie“ jej pôvodného „príbehu“ („Nachgeschichte“) harmonizáciu narúša. Predpoklad nadväznosti textov tak poskytuje možnosť registrovať v ranej tvorbe M. Figuli aj odklon od sentimentu.

Základom novely *Mámivý dúšok* sú dva už na prvý pohľad izolované výjavy, respektíve epizódy, próza *Pokušenie* zachytáva len jeden krátky časový úsek, no aj ten sa dá rozdeliť na dve zdanlivo odlišné scény. Kompozícia oboch noviel je ozvláštnená striedaním dialogických pasáží s rozprávačským partom, vsunutím motívov sna, predstáv a spomienok ako úniku od skutočnosti, ako aj využitím rámcujúceho princípu, vďaka ktorému sa aktuálne vnútorné dianie vraduje do opakujúceho sa a univerzálneho prírodného cyklu. V oboch textoch sa to deje práve vďaka vedomému rozhodnutiu ženských postáv, ktoré vyjadria súhlas so vzťahom (aj s telesným naplnením) a s manželstvom, a to i napriek tušeniu pominuteľnosti.<sup>49</sup>

### Pramene

- FIGULI, Margita, 1934. *Pokušenie*. *Slovenské pohľady*, roč. 50, č. 10, s. 584-589.  
 FIGULI, Margita, 1935. *Mámivý dúšok*. *Živena*, roč. 25, č. 2, s. 41-49.  
 FIGULI, Margita, 1937. *Pokušenie*. Zostavil Ján Smrek. Praha - Bratislava: Leopold Mazáč.  
 FIGULI, Margita, 1972. *Pokušenie. Mámivý dúšok. Vybrané spisy Margity Figuli. Zväzok 1*. Zostavila Ludmila Rampáková. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

### Literatúra

- BAGIN, Albín, 2010. *Krása približnosti*. Bratislava: Ars Poetica - Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-89283-39-2.  
 BACHELARD, Gaston, 1997. *Voda a sny. Esej o obraznosti hmoty*. Praha: Mladá fronta. ISBN 80-204-0638-7.  
 ČEPAN, Oskár, 1977. *Kontúry naturizmu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ.

48 „Je to vždy a takmer zákonite láska nenaplnená a nešťastná, a hoci je priam bytostne želaná (prózy sú projekciou túžby po láske), okamih intímneho zblíženia nenastáva“ (Hučková 2009: 77).

49 Tento prvok možno vnímať ako prepojenie erosu a thanatosu, ale aj ako zopakovanie prvotného hriechu.

- ČEPAN, Oskár, 1984. Próza. In ROSENBAUM, Karol, ed. *Dejiny slovenskej literatúry V. Literatúra v rokoch 1918 – 1945*. Bratislava: Veda, s. 581-762.
- DANČOVÁ, Zlata, 1938. Spisba a umenie. K problémom modernej slovenskej prózy. *Prúdy*, roč. 22, č. 2, s. 112.
- FELIX, Jozef [-jeť-], 1940. Čo nového v slovenskej literatúre. *Tvorba*, roč. 1, č. 1, s. 14.
- FISCHEROVÁ-ŠEBESTOVÁ, Anna, 1970. *Margita Figuli*. Martin: Matica slovenská.
- GÁFRIK, Michal, 1993. *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. ISBN 80-220-0432-4.
- HABAJ, Michal, 2005. *Druhá moderna*. Bratislava: Ars Poetica. ISBN 80-969409-1-0.
- HUČKOVÁ, Dana, 2009. *Hľadanie moderny*. Bratislava: Ars Poetica. ISBN 978-80-89283-32-3.
- HUČKOVÁ, Dana, 2014. *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV. ISBN 978-80-8101-863-9.
- CHORVÁTH, Michal, 1937. Margita Figuli: Pokušenie. *Elán*, roč. 7, č. 7, s. 9.
- JURČO, Ján, 1991. *Tvorba Margity Figuli*. Bratislava: Tatran. ISBN 80-222-0294-0.
- KUBUSOVÁ, Zuzana, 2021. Nová doba, večná žena. Predstavy o úlohe ženy v publicistike a krátkej próze Margity Figuli v tridsiatych rokoch 20. storočia. *Slovenská literatúra*, roč. 68, č. 2, s. 174-185. ISSN 0037-6973.
- MRÁZ, Andrej, 1937. Margita Figuli: Pokušenie. *Slovenské pohľady*, roč. 53, č. 2, s. 115.
- MUKAŘOVSKÝ, Jan, 1948. Mezi poesii a výtvarnictvím. In MUKAŘOVSKÝ, Jan. *Kapitoly z české poetiky. Díl první*. Praha: Nakladatelství Svoboda, s. 253-274.
- PAŠTEKA, Július, 1971. M. Figuli medzi tradicionalizmom a modernizmom (Pokušenie z odstupu a nadhľadu). *Slovenské pohľady*, roč. 87, č. 10, s. 40-52.
- POVÁŽAN, Michal, 1937. Impresionistické novely. *Slovenská politika*, roč. 18, č. 60.
- SOUČKOVÁ, Marta, 2006. K poetike tvorby Margity Figuli v kontexte naturizmu. In *Štyridsiate roky 20. storočia v slovenskej literatúre*. Bratislava: Univerzita Komenského, s. 15-24. ISBN 80-223-2200-8.
- ŠKULTÉTY, Jozef, 1934. Slovenská reč a spoločnosť. *Živena*, roč. 24, s. 156.
- ŠTEVČEK, Ján, 1969. *Lyrická tvár slovenskej prózy*. Bratislava: Smena.
- ŠTEVČEK, Ján, 1973. *Lyrizovaná próza*. Bratislava: Tatran.
- ŠTEVČEK, Ján, 1987. *Súčasný slovenský román*. Bratislava: Tatran.
- ŠTĚDROŇOVÁ, Eva, 2016. Mezi secesii a novoklasicizmem. In ŠTĚDROŇOVÁ, Eva. *Hledání nové modernosti. Studie o české literatuře na počátku dvacátého století*. Brno: Host, s. 181-211. ISBN 978-80-7491-573-4.
- ŠŤOVEC, Milan, 2005. *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava: Literárne informačné centrum. ISBN 80-88878-98-5.
- ŠŤOVEC, Milan, 2007. K počiatkom prozaickej tvorby Margity Figuli („Pieseň otrokov“). *Slovenská literatúra*, roč. 54, č. 3, s. 179-195. ISSN 0037-6973.
- ŠŤOVEC, Milan, 2011a. Doslov. In FIGULI, Margita. *Výber z diela*. Bratislava: Kalligram – Ústav slovenskej literatúry SAV, s. 463-479. ISBN 978-80-8101-495-6.
- ŠŤOVEC, Milan, 2011b. *Membra disiecta litteraria. Literárna veda, literárne umenie a literárny život*. Bratislava: Veda. ISBN 978-80-224-1193-6.
- TAYLOR, Paul, 1995. The Bible of Nature and Floral Symbolism. II: Floral Symbolism. In TAYLOR, Paul. *Dutch Flower Painting, 1600 – 1720*. New Haven – Londýn: Yale University Press, pp. 43-76. ISBN 0-300-05390-8.
- VELTRUSKÝ, Jiří, 2019. *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host. ISBN 978-80-7577-952-6.

---

Mgr. Jana Števlíková

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy

Filozofická fakulta Univerzity Komenského

Gondova 2

811 02 Bratislava

Slovenská republika

E-mail: stevlíkova3@uniba.sk