

UNIVERZITA PAVLA JOZEFA ŠAFÁRIKA V KOŠICIACH
Filozofická fakulta



Podoby duchovnosti

v slovenskej literatúre
realizmu a moderny

Lívia Barnišinová

Košice 2024

Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach
Filozofická fakulta



Lívia Barnišinová

**Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre
realizmu a moderny**

Vedecká monografia

Košice 2024

Vedecká monografia *Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre realizmu a moderny* predstavuje publikačný výstup vedeckého úsilia v projekte *APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia*

Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre realizmu a moderny

Vedecká monografia

Autorka: PaedDr. Lívia Barnišinová, PhD.

Pracovisko: Centrum jazykovej prípravy, Filozofická fakulta UPJŠ v Košiciach

Vedecký redaktor:

doc. Mgr. Soňa Šnircová, PhD.

Recenzenti:

doc. Mgr. Jana Juhásová, PhD.

Katedra slovenského jazyka a literatúry

Filozofická fakulta, Katolícka univerzita v Ružomberku

doc. PhDr. Gabriela Mihalková, PhD.

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy Inštitútu slovakistiky

a mediálnych štúdiá, Filozofická fakulta, Prešovská univerzita v Prešove

Jazyková korektúra: PhDr. Lucia Jasinská, PhD.

Za odbornú stránku vedeckej monografie zodpovedá autorka.



CC BY NC ND Creative Commons Attribution-NonCommercial-No-derivates 4.0 („Uved'te pôvod – Nepoužívajte komerčne - Nespracovávajúte“)

Umiestnenie: <https://unibook.upjs.sk/sk/>

Dostupné od: 15. 4. 2024

<https://doi.org/10.33542/PDL-0299-2>

ISBN 978-80-574-0298-5 (tlačená publikácia)

ISBN 978-80-574-0299-2 (e-publikácia)

Obsah

Predslov	7
I. Metodika výskumu duchovnosti v prozaickom texte	9
II. Interpretácie	19
Martin Kukučín: krátke prózy z tzv. jasenovského obdobia	20
Martin Kukučín: Dve cesty	29
Jozef Gregor Tajovský: Tajní boháči	45
Jozef Gregor Tajovský: Hriech	53
Jozef Gregor Tajovský: „Hlucháň“	65
Janko Jesenský: Cestoval som na Štedrý večer	76
Vladimír Hurban Svetozárov: Pán Gašpar	86
Ivan Krasko: List mŕtvemu	97
Záver	116
Edičná poznámka	125
Literatúra	126
Menný register	134

Venujem rodičom.

Predslov

Monografia *Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre realizmu a moderny* predstavuje publikačný výstup vedeckého úsilia v projekte *APVV-19-0244 Metodologické postupy v literárnovednom výskume s presahom do mediálneho prostredia* (zodpovedný riešiteľ: prof. PhDr. Ján Gbúr, CSc., doba riešenia 2020 – 2024), ktorého cieľom je (nielen) poukázať na funkčné využitie metodologických postupov v interdisciplinárne orientovanom literárnovednom výskume.

Naznačené súvislosti predpokladajú aspekt interdisciplinarity, ktorý sa naplňa vo využití metodologických konceptov umožňujúcich prienik do viacrozmernej literárnej skutočnosti prozaických textov slovenskej literatúry realizmu a moderny. Tie boli zväčša z pohľadu duchovnosti reflektované pomocou ustálených interpretačných prístupov iba povrchno, so stereotypnou znalosťou základných tém orientovaných najmä na religióznu tematiku. Vybrané metodologické prístupy preto umožnia prezentovať taký pohľad na textové analýzy, ktorý ich v literárnokritickom kontexte prehodnocuje a objasňuje niektoré rozpory dotýkajúce sa ideologicky preferovaného výkladu.

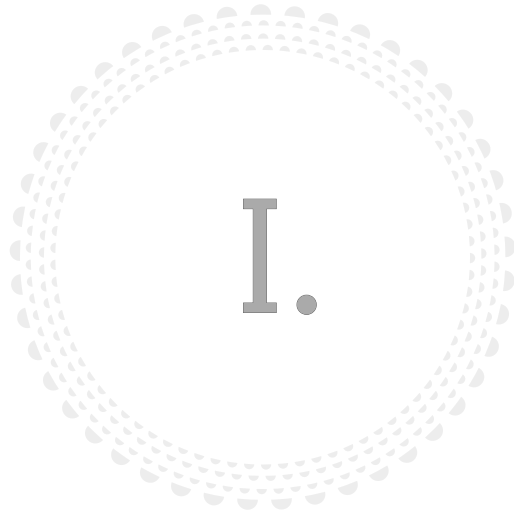
Cieľom tejto monografie je na základe interpretačných analýz textov odhaliť prítomnosť duchovnosti v ich semiotickom stvárnení, ukázať, ako autori s témou duchovnosti v tvarovaní literárnych postáv pracujú a aké sú špecifiká umeleckého pretvorenia tých textov, v ktorých je rozmer duchovnosti prítomný.

Monografia je členená na dve základné časti. Prvá časť ponúka metodologicko-teoretické vymedzenie problematiky a prezentuje prístupy, ktorými môžeme uchopiť estetické stvárnenie duchovného rozmeru v literárnej skutočnosti. Na tomto mieste sa chcem osobitne poďakovať doc. PaedDr. Ivici Hajdučekovej, PhD. za odborné konzultácie k využitiu pojmového aparátu diferencovanej duchovnosti, ktorý mi umožnil prostredníctvom analyticko-interpretacyjnych prienikov sledovať prítomnosť a tvarovanie diferencovanej duchovnosti v literárnej skutočnosti. Jadro druhej časti predstavujú interpretácie vybraných prozaických textov sledovaných období, ktoré na princípoch

exegézy vznikali a dotvárali sa v priebehu niekoľkých rokov. V monografii sú radené chronologicky, podľa literárneho obdobia, aby sme skúmanú tému mohli uchopiť v jej procesuálnych obmenách.

V centre záujmu je najmä prozaická tvorba autorov, ktorá ponúka diferencované postupy a znaky, vyznačujúce sa duchovnou výpoveďou. Na pozadí naznačenej rôznorodosti sme do nášho výskumu vybrali reprezentantov slovenského literárneho realizmu a moderny: Martin Kukučín, Jozef Gregor Tajovský, Janko Jesenský, Vladimír Hurban Svetozárov, Ivan Krasko. Interpretčné východisko tvoria nielen kánonizované literárne diela, ale aj také, ktoré sa dlhodobo pohybujú na okraji záujmu literárnej kritiky. Základným kritériom pri ich výbere bol titul, ktorý predznamenával ich duchovné ladenie. Prvotnú selekciu vzhľadom na cieľ monografie pre nás preto nepredstavovali samotní autori, ale literárne diela. V ich analýzach sa sústredíme najmä na literárny subjekt a jeho rozmer duchovnosti v prepojení s ostatnými kompozično-sémantickými zložkami textovej štruktúry, a to na pozadí ich genologickej a poetologickej charakteristiky.

Vedecká monografia *Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre realizmu a moderny* neponúka definitívny či ucelený pohľad na tému duchovnosti literárneho subjektu uvedených období, jej cieľom je skôr otvoriť vedeckú diskusiu a upozorniť na fakt, že nové čítanie zabudnutých alebo okrajových textov môže byť prínosom k prehodnocovaniu tzv. kánonu a že umelecká literatúra nás svojou „otvorenosťou“ a „nedopovedanosťou“ núti pochybovať o jednoznačnosti jej výkladu.



I.

Metodika výskumu
duchovnosti
v prozaickom texte

Výskum duchovnosti nábožensky aj nenábožensky orientovanej literatúry so sebou prináša úskalia na osi etickosť – estetickosť. Interpretácia takýchto textov a uchopenie duchovnej podstaty, ako aj axiologického rozmeru literárnej postavy môže klásť na percipienta nemalé nároky. Duchovne zamerané texty (osobitne biblické), bádateľmi pokladané za texty obrazné (parabolické, založené napr. na podobenstvách), sú pre svoju symboliku a metaforickosť len problematcky interpretovateľné exaktným jazykom vedy. Veľmi výstižne k tejto problematike uvádza Peter Zajac: „Problémom spoločenskovedného myslenia je teda to, že práve vo chvíli, keď prírodovedné poznanie potvrdzuje predpoklady, ktoré sa ako hypotézy objavili v oblasti duchovného poznania, ono samo žije v pocite ustavičnej krízovosti“ (1990, s. 17). Východiskom z tejto situácie môže byť schopnosť „rovnomerne sa pohybovať vo viacerých dimenziách poznania – vo sfére vedy, umenia i náboženstva. Tieto oblasti nie sú zastupiteľné, každá hovorí o svete podstatné veci, hoci z iného pozorovacieho uhla (Juhásová, 2019, s. 7). Až po akceptácii všetkých sfér ako integrálnych súčastí, ktoré vstupujú do procesu tvorenia literárnych, duchovných textov, vieme postihnúť ich formu aj obsah v celistvosti.

V súčasnom literárnokritickom uvažovaní sa od literárnych diel, ktoré majú znakovo-estetickú povahu, neočakáva explicitnosť duchovnosti, ale skôr zástupnosť výrazu v obraznom vyjadrení, teda jej implicitnosť. V tejto súvislosti Marián Milčák uviedol, že mnohé nábožensky sa tváriace básne „sú neraz bezprostrednou a prvoplánovou manifestáciou náboženského cítenia, výpoveďou, ktorá nenadobúda estetickú povahu“ (Milčák, 2010, s. 34). Autor výroku odporúča, aby bola spiritualita vnímaná ako prirodzená súčasť umeleckých ambícií textu, nie ako dominantný cieľ, pretože „zložitý a nelineárny proces tvarovania a diferenciácie, ktorý predznamenáva každú umelecky hodnotnú výpoveď, nie je možné nahradiť pátosom alebo oduševneným vierovyznaním. Hoci platí, že báseň môže byť zároveň i modlitbou, neznamená to, že každá modlitba sa automaticky stane básňou“ (tamže, s. 38). Vo svojich úvahách autor v súvislosti s duchovným zážitkom, osvietením či prenikaním k zjavovanému tajomstvu dodáva: „Veď extatický zážitok mystika alebo každá jemu podobná neopakovateľná a špecificky osobná náboženská skúsenosť, ktorá sa ani nemusí zhodovať s prežitím nijakej inej situácie, je jazykom neuchopiteľná alebo sa pohybuje na hranici komunikatívnosti“ (tamže, s. 38).

Svoje tvrdenia podopiera i výrokom slovenského literárneho teoretika a spisovateľa Stanislava Rakúsa, ktorý v súvislosti s umeleckou fikciou na rozhraní témy a jazyka, kde už slová nestačia, a naopak, výpovedná hodnota sa zvyšuje a autori sa márne pokúšajú prevteliť pocity sprevádzajúce transcendentný zážitok do slov, poznamenáva, že ak sa chce autor dopracovať k prijateľnému výsledku, pristupuje k nevyhnutnosti „vypovedať niečo čímsi iným“ (Rakús, 2006, s. 16).

Naznačené súvislosti predpokladajú požiadavku interdisciplinárnosti nášho výskumu. Ak chceme interpretačne uchopiť také literárne texty, v ktorých duchovnosť nie je explicitne vyjadrená, je potrebné využiť podnety z výskumu duchovnosti, ktoré nám po roku 1989 ponúka filozofia, psychológia, antropológia, teológia, religionistika, lingvistika, ale aj literárna veda. Tieto synkretické prístupy umožňujú obsiahnuť „predstavu o celistvosti literárneho diela, pričom sa táto celistvosť neutvára prostredníctvom jednej (a v tom zmysle totálnej) idey, ktorá ‚nasvecuje‘ všetky zložky literárneho diela, ale v mnohopočetných a mnohovýznamových vzťahoch medzi jednotlivými individuovanými prvkami. Znamená to, že celistvosť nie je v zmysle abstrakcie prázdna, ale že je plná, že ju možno uchopiť len cez jednotlivé individuované vzťahy a prepojenia, a len v celej plnosti textu, v jeho nedanosti, otvorenosti, nehotovosti a principiálnej ne-ukončenosti“ (Zajac, 1993, s. 7).

Uvažovanie o vzťahu kompozície a sémantiky v literárnych textoch autorov slovenského realizmu a Slovenskej moderny, ktoré predpokladajú atribúty duchovnosti, bude podporené metodologickou koncepciou, prostredníctvom ktorej dokážeme pomenovať ich špecifiká. Náš výskum preto oprieme o pojmový aparát diferencovanej duchovnosti (I. Hajdučeková, 2013)¹, pomocou ktorého môžeme preniknúť do zložitého kódovania autorskej výpovede duchovnej literatúry. Autorka ho v podobe hierarchizovanej schémy predstavila v monografii *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*

.....
1 I. Hajdučeková vo svojom výskume vychádzala z výskumných záverov prezentovaných v publikácii Ústavu experimentálnej psychológie SAV *Duchovný rozmer osobnosti: Interdisciplinárny výskum*, osobitne Z. Plašienkovej (1997, 2004), J. Komorovského (1997), M. Stráženca (1997, 2005), a dopĺňa ich o výskum P. Libu (1995) a J. Sabola (2002, 2010).

(2016, s. 139 – 162)², kde súčasne dopĺňa škálu pojmov, ktorými môžeme uchopiť duchovnosť v semiotickom stvárnení literárneho textu, o typológiu literárnych postáv, ktorých „náboženskosť je kľúčovou stránkou ich estetického formovania“, konkrétne „homo religiosus“, „homo spiritualis“ a homo s/ Spiritus“ (tamže).

Duchovnosť (východiskový pojem Z. Plašienková) je definovaná ako „existenciálny postoj človeka, založený na intuitívnom poznaní a plnom akceptovaní Summum Bonum, na základe osobnej vnútornej skúsenosti“ (tamže, s. 141). J. Juhásová však uvádza: „Pôvodný zdroj je v kresťanstve, odvodený od latinského ‚spiritus‘, vo význame duch alebo dych. Upozorňuje na vnútorný život človeka iniciovaný a preniknutý duchom Božím. Ten druhý, etablujúci sa v osemdesiatych rokoch 20. storočia v „západnom“ svete, naopak, religiózne (náboženské) zdroje odmieta a zdôrazňuje priamy duchovný zážitok bez inštitucionálneho ukotvenia. Je výrazom snahy zachytiť návrat duchovnosti do sekularizovaného sveta, pričom ústredný termín „Posvätno“, ktorým je v kresťanstve označovaný Boh v troch osobách (Stvoriteľ, Vykupiteľ, Posvätitel'), nadobúda menej kontúrované významy – bytie, nadosobný ideál, univerzum sveta“ (2016, s. 5). Takéto vnímanie posvätna môže mať potom formu imanencie a aj „mimokresťanské alebo tiež sekulárne východiská – napríklad silný zážitok z umeleckého diela, medziľudských vzťahov, prírodných úkazov či skúsenosť hĺbky v prelomových udalostiach života“ (tamže).

Ak hovoríme o duchovnosti človeka, znamená to, že súčasne musíme hovoriť aj o transcencii ako o duchovnom rozmere ľudského bytia, kde „Transcendencia je Druhý a bránou k nej je vzťah“ (in Hajdučeková, 2016, s. 142) vďaka ktorému má osoba schopnosť „prekročiť seba samú v zmysle otvorenia sa druhým, bytiu, Bohu, teda všetkému, čo ju presahuje“ (tamže). *Transcendencia*, ktorá je vo filozofii chápaná ako niečo, čo leží za hranicami nášho poznania, je niečo nadzmyslové, niečo, čo je za rozumovou a zmyslovou skutočnosťou. Tu je však potrebné rozlišovať „veľkú“ a „malú“ T/transcenciu. „Veľká“ *Transcendencia* je Božskosť v zmysle osobného alebo neosobného Boha a „malá“ *transcendencia* je akákoľvek sféra, ktorá nás presahuje, sféra

.....

2 Cizelovaný a rozšírený pojmový aparát v ucelenej podobe nájdeme v monografii Maša Halamová in *the Dar - Červený mak - Smrť tvoju žijem Triad* (2021).

možnosti inej skutočnosti, ktorej sa dokážeme „otvoriť“. Duchovnosť človeka sa môže týkať obidvoch významov pojmu Transcendencie, takže môže byť ako náboženská, tak aj nenáboženská, môžeme dokonca hovoriť aj o „zmiešanej“ duchovnosti“ (tamže, s. 142).

Religiozita a spiritualita a ich pojmové ohraničenie umožňujú „sledovať autorský zámer v estetickom zobrazení duchovného rozmeru literárnej skutočnosti“ (tamže s. 146). Religiozita je „osobný a kladný vzťah človeka k náboženstvu (Bohu)“ (tamže, s. 145), ktorý je podporovaný náboženským cítením, jeho prejavmi, praktizovaním náboženstva vo verejnom i súkromnom živote a pod. Viazá sa na pridržanie sa presvedčení a rituálov organizovanej cirkvi či náboženskej inštitúcie. Spiritualita je individuálny jav, charakterizujú ho určité hodnoty (vo vzťahu k sebe, iným ľuďom, prírode, životu) a zdôrazňuje sa v ňom duchovná skúsenosť (najvyššou formou sú mystické zážitky). Spiritualita je nevyhnutným jadrom religiozity, avšak značne presahuje religiozitu. Východisko, ktoré spája religiozitu a spiritualitu, je uznanie metaempirickej dimenzie reality (tamže, s. 146).

Spiritualéma je „semioticky vymedzená znaková-estetická jednotka, ktorá „označuje duchovnosť, spiritualitu ako procesuálny jav zasahujúci do nadstavbového rozmeru znakovosti textu“ (tamže, s. 148). V súvislosti so znakovou podstatou slova a s textovými jednotkami je jej vlastná „konotatívna energia vyššieho, transcendentálneho posolstva“ (tamže). *Spiritualéma* má niekoľko dištingtívnych príznakov, ktorými sú napr. „vernosť, pokora, veľkodušnosť, súcitnosť, ľútosť, láskavosť, vnímavosť, obetavosť, spravodlivosť, starostlivosť, svedomitosť, čestnosť, nezištnosť, mravnosť, pravdovravnosť, ľudskosť, vytrvalosť, vrelosť, milosrdnosť, vlúdnosť, skromnosť, dobromyselnosť, dobrotivosť atď.“ (tamže, s. 148).

Sémanticko-kompozičné súvislosti literárnych textov je nutné analyzovať aj z pohľadu opozície „sakrálna“ – „profánna“, ktorá v sebe obsahuje „univerzálnu aktuálnosť a dôležitú odlišovacia energiu v hodnotovej sfére humanitných vied“ (Liba, 1995, s. 10). P. Liba k tejto opozícii priradil rad významovo blízkych opozícií (božské – ľudské, nadprirodzené – prirodzené, hodnotovo vyššie – hodnotovo nižšie atď.), ktoré vyjadrujú čiastkové charakteristiky tejto opozície či jednotlivé aspekty z rôznych uhlov pohľadov. Je potrebné dodať, že Peter Liba nemyslí na túto opozíciu ako na nutne vyhranenú, práve

naopak. Uvádza, že táto opozícia sa v našej literatúre „nejaví ako absolútny protiklad, vytesňujúci jednu časť druhou, ale naopak – ukazuje sa ako symetrická inverzia, v ktorej východiskovou je prvá časť, teda „sagrálne“ (sväté)... jedno sa nachádza a vidí v druhom, druhé vysvetľuje prvé a prvé určuje druhé (recipročná implifikácia)“ (tamže, s. 10). Hlavný rozdiel medzi sakrálnym a profánnym je nasledovný: „Pojem sakrálne je axiologické pozitívum, smerujúce k ušľachtlosti, vážnosti, vznešenosti, veľkosti, ale aj k tajomnosti, k mystériu, k záväznému správaniu a hodnoteniu. Prejav sakrálneho sú späté s chápaním sveta, a preto uznáva ‚božstvo‘ ako jedinú podstatu sveta, primárnu ideu, princíp a pod., z čoho vyplývajú kulty, rituály, obdiv, úcta, zasväcovanie, zjavovanie (teofánia – a odtiaľ vedie cesta k filozofii, teológii, gnozeológii, etike, estetike a pod.)“ (tamže, s. 10). Profánne je potom všetko, čo je poznačené „absenciou ‚svätého‘ alebo jeho úbytkom“ (tamže, s. 10).

Pojmový aparát môžeme uzavrieť pojmovým vymedzením vzťahujúcim sa na rovinu tvarovania literárnych postáv – lyrického či epického subjektu, ktoré dokáže odlišiť „stupeň/mieru duchovnej zrelosti“. „*Homo religiosus*“ je definovaný nasledovne: „homo religiosus viac ako tvor prirodzene náboženský, nábožensky disponovaný, ktorého religiozita sa môže plne rozvinúť, ale v prípade, že sa nepestuje, nezveľaďuje a nezošľachtuje, môže zakrniť“ (Hajdučeková, 2016, s. 150). I. Hajdučeková rozvíja typológiu duchovnosti o ďalšie dva pojmy, a to „*homo spiritualis*“ a „*homo s/Spiritus*“ v nasledujúcej podobe: „homo spiritualis“ – označuje fenomén duchovnej disponovanosti so schopnosťou vnímať metaempirickú dimenziu skutočnosti, ktorá je primárne iniciovaná a podmienená autotranscendenciou (charakteristickým sprievodným znakom je akt osvietenia). Náboženská forma je jednou z možností jej realizácie (v rozlíšení „malej“ či „veľkej“ transcendencie); „homo s/Spiritus“ – označuje fenomén duchovnej zrelosti (osvietenosť) charakterizovanej individuálnou duchovnou skúsenosťou (mystickosť) prežívanou v intenciách kresťanskej spirituality uznávajúcej Trojjedinosť Boha. Vyznačuje sa aktívnou odpoveďou na Božiu iniciatívu prijatím darov milosti, preto výsledkom účinkovania Ducha svätého v živote jednotlivca je kreačno-evolučné bytie. V tomto zmysle ide o stupeň duchovnej zrelosti, v ktorej forma aj obsah majú duchovnú podobu (numinóznou)“ (tamže, s. 158 – 159).

Teória prozaického textu Františka Všetického bude v našom bádání tvoriť ďalšie, nemenej dôležité metodologické východisko, ktoré je zamerané na analytický a interpretačný prístup, spájajúci všetky vonkajšie aj vnútorné zložky umeleckého textu, teda architektoniku aj kompozičnú výstavbu. Všetická definuje kompozičnú výstavbu ako „usporiadanie umeleckého literárneho diela a jeho jednotlivých zložiek, konkrétne zložiek obsahových a formových. Podmienkou tohto usporiadania je vzájomná spojitosť všetkých zložiek, ktoré dohromady tvoria určitú umeleckú jednotu, a vzájomný vzťah častí a celku“ (1992, s. 11). Pri interpretovaní literárnych textov sa preto osobitne zameriame na *kompozičné princípy a postupy*, ktoré tvoria architektoniku a vnútornú kompozíciu umeleckého textu.

Za základné kompozičné princípy, ktorými môžeme odhaľovať vnútorné dispozície literárnych textov, pokladáme kontrastný, konvergentný, repetičný a farebný princíp, teda tie, ktoré tvoria jednotiaci spôsob vnútornej výstavby diela (Všetická, 1992, s. 14).

Pri odhaľovaní duchovnosti literárneho diela sú určujúce aj kompozičné postupy, ktoré dopĺňajú jednotiaci spôsob výstavby a posúvajú ho do konečnej tektonickej podoby. V našom výskume sa osobitne zameriame na *kategóriu postavy* (napr. *Deux ex machina*, mysteriózna, svorníková, postmortálna, anticipačná, metascénna, rámcujúca postava či postava rozprávača), *času* (napr. cyklický, sakrálny, signifikantný, horálny či limitný), *priestoru* (konštantný, kontrastný či konvergentný), funkciu *titulu* (ktorý nielenže označuje literárne dielo a podáva o ňom predbežnú informáciu, ale súčasne dáva kľúč k jeho chápaniu), rámcových častí *introdukcie* a *finále*. Tieto zložky predpokladajú najvyššiu mieru tvarovania duchovnosti vo vybraných textoch nášho výskumu.

Metodologické východisko budú predstavovať aj ďalšie impulzy vedeckých zistení zo sféry antropológie a literárnej vedy, ktoré je možné uplatniť v mytopoidnej štruktúre textu. Za podnetné považujeme výskumy britského antropológa Victora Turnera, francúzskeho vedca Gilberta Duranda a českej literárnej vedkyne a spisovateľky Daniely Hodrovej.

Vedecký výskum antropológa Victora Turnera je predstavený v jeho najznámejšej práci *Průběh rituálu* (2004). Autor skúma zložité štruktúry domorodých zvykov, ktoré vo svojej práci zaznamenal spolu s ich významom, teda podobne ako literárni vedci analyzujú umelecké diela. Porovnáva metaforickosť a komplexnosť rituálnych nástrojov a činnosť neliterárnych štruktúr, napr. s tvorbou W. Shakespeara (s. 4).

Turner, odkazujúc na Arnolda van Gennepa, vysvetľuje fázy rituálu prechodu „rites de passage“ nasledovne: všetky rituály prechodu sa skladajú z troch fáz: odlúčenie, pomedzie (či limena, čo v latinčine znamená „prah“) a prijatie/znovuzačlenenie. Prvá fáza (odlúčenie) pozostáva zo symbolického správania, ktoré predstavuje vytrhnutie jedinca alebo skupiny z pevného miesta v spoločenskej štruktúre alebo zo súboru kultúrneho postavenia, alebo z obidvoch. V prechodnom, „liminárnom“ období sú vlastnosti subjektu rituálu nejasné. V tretej fáze (znovuzačlenenia alebo prijatia) je prechod zavŕšený (s. 95 – 97). Autor rozlišuje medzi „liminárnymi“ a „liminoidnými“ stavmi. Za „liminárne“ stavy označuje tie, keď od rituálu odlúčenia závisí samotná kontinuita skupiny. „Liminoidné“ stavy sa týkajú dobrovoľnejších druhov činností, typických pre otvorené spoločnosti (s. 8). Symboly, ktoré predstavujú liminárne situácie, sú početné a rozmanité a často sa vzťahujú k fyziologickým procesom, ako sú smrť, narodenie, anabolizmus a katabolizmus (s. 106). Turner napokon opisuje aj rysy liminárnych bytostí, z ktorých, s cieľom nášho výskumu, vyberáme nasledovné: „V liminarite sa podriadení stávajú najvyššími. Je pre nich typická podriadenosť a mlčanie, nemajú žiadne miesto ani postavenie, sú pasívni a nič im nepatrí. Pred prechodom sa subjekt musí ponížiť, aby si vážil svoje nové postavenie. Často sa musia vystahovať alebo majú nejaký špeciálny príbytok“ (s. 102 – 105). Toto všetko sa odohráva už nie vo všeobecne platnej štruktúre spoločnosti, ale za týchto okolností sa spoločnosť ocitá vo fáze, keď štruktúru nahrádza antištruktúra. Jedinci sa ocitajú v posvätnnej štruktúre *communitas*, v ktorej sa spoločne podriaďujú všeobecnej autorite z hľadiska rituálu (s. 97). Oblasť antištruktúry je teda možné zakomponovať do všetkých činností, v ktorých dochádza k stretu, zvlášť tých, ktoré využívajú pretvorenie osobnosti prostredníctvom masiek, prevlekov a predvídateľné chaotické správanie. Práve dramatické stvárnenie rozvratných pohnutí je základom samotnej kultúry. Vďaka skutkom, ktoré prevracajú svet hore

nohami, sa totiž stáva možnou otvorenosť a zmena, teda stav, ktorý neskôr Turner nazval „dodatočné svety“ (s. 7).

G. Durand bol francúzsky vedec, známy svojím výskumom imaginárnej, symbolickej antropológie a mytológie, čím presadzoval multidisciplinárny prístup. Je považovaný za zakladateľa antropologického skúmania imaginácie, ktorý skĺbil formalistický prístup štrukturalizmu Lévi-Straussa s Ricoeurovou hermeneutikou symbolov a Eliadeho fenomenológiou náboženstva. Svoj celoživotný výskum predstavil v publikácii *Antropologické štruktúry imaginárna* (2021). Autor v nej rozlišuje dva režimy – nočný a denný, aby klasifikoval schémy, symboly a archetypy, ktoré sa podieľajú na vytváraní mýtu, pretože „myslenie je založené na všeobecných obrazoch, archetypoch, schémach či zdedených funkčných možnostiach, ktoré nevedomelo vytvárajú myslenie“ (Durand, 2021, s. 47). Keďže symbol nie je lingvistickej povahy, neodvíja sa jednorozmerne, autor rozdeľuje túto kategóriu podľa centra záujmu daného myslenia. Takáto antropologická pozícia potom Durandovi umožňuje nazerať na symbol ako na sociopetálnu a sociofugálnu motiváciu, a preto sa zameriava na psychoanalýzu, rituálne inštitúcie, náboženskú symboliku, poéziu, mytológiu, ikonografiu či patologickú psychológiu (s. 61). Na vymedzenie hlavnej osi je použitá metóda konvergencie, ktorá si všima rozsiahle konštelácie obrazov, štruktúrované izomorfizmom konvergentných symbolov (tamže). Tie vytvárajú základ pre široké dvojčlenné delenie na dva režimy symbolizmu – denný a nočný. Denný režim obrazu definuje ako režim antitéz, polarizácie obrazov svetla a temnoty a nočný režim obrazu sa nachádza neustále v znamení konverzie a eufemizmu, ktorý je naznačený na úrovni reprezentácie osudu a smrti (tamže, s. 250). Takto štruktúrovaný výskum potom roztvára priestor na uvažovanie o mýte, ktorý chápe ako dynamický systém všetkých spomenutých zložiek, ktoré majú pod vplyvom tejto schémy tendenciu usporiadať sa do rozprávania: „Rovnako ako archetyp propaguje ideu a symbol iniciuje označenie, môžeme povedať, že mýtus propaguje náboženskú náuku, filozofický systém alebo historické a legendárne rozprávanie“ (tamže, s. 84).

D. Hodrová je jednou z najvýraznejších osobností súčasnej českej literatúry. Jej literárnovedná práca je založená na štrukturálnom prístupe k textu, pričom pri výskume využijeme najmä výsledky jej monografického výstupu *Román zasväcení* (2014), ktorý veľmi detailne spracúva mytopoetiku miesta

a priestoru a s tým späť tému zasvätenia. Autorka sleduje premeny iniciačného románu od antiky cez stredovek až do 20. storočia a analyzuje jeho štruktúru a symboliku, ktorá je obdobou jungovskej štruktúry individuálneho procesu a jeho archetypálnych predstáv.

Literárnu postavu, ktorá sa vydáva na mýtickú cestu iniciácie, označuje ako adepta, vstupujúceho z jedného sveta do druhého. Táto cesta je takmer vždy vyskladaná z troch fáz – prvou fázou je blúdenie a skúšky, ktoré musí adept podstúpiť, druhou fázou je zostup zodpovedajúci symbolickej smrti a treťou fázou je prienik do iných svetov, v ktorých je adept zasvätený, čo zodpovedá symbolickému znovuzrozeniu.

V iniciačnom románe autorka diferencuje vzťahy postáv a vytvára ich triangulárnu schému. Okrem postavy adepta je nemenej dôležitým aj zasvätiťel', ktorý je adeptovým vychovávateľom a pripravuje ho na iniciačný proces. Postava panny je voči adeptovi tvarovaná prostredníctvom jej náklonnosti, pomoci, radcovstva. Príznačnou postavou je napokon bytosť stredu – tajomné božské oko ako v mystickom embléme. Sídli v ňom záhadná bytosť vnútorného priestoru, späť s ezoterickou podstatou bytia. Vzťah medzi vrcholmi trojuholníka je vzťahom trojjednosti ako v Božskej Trojici (s. 174 – 200).

Okrem kategórie postavy je v iniciačnom románe dôležitý aj čas a priestor, ktorými sa postava pohybuje. Hodrová diferencuje čas a priestor na vonkajší (profánný) a vnútorný (iniciačný).

So všetkými spomenutými prvkami, ktoré tvoria iniciačný román, a teda iniciačnú, mýtickú cestu adepta, sa spája mnoho ďalších premenných, napr. hranica, oblečenie, dvojníctvo, heraldika farieb, numerická symbolika a pod. Všetky spolu tvoria organický, prepojený celok, ktorý umožňuje adeptovi/literárnej postave absolvovať cestu zasvätenia, pričom práve táto cesta je najdôležitejšia, cieľ sa stáva podružným.

Uvedené teoretické východiská rozvineme a v potrebnej miere využijeme v interpretačných analýzach vybraných próz slovenského realizmu a literárnej moderny.



Interpretácie

Martin Kukučín:

krátke prózy z tzv. jasenovského obdobia

Pre začiatky literárneho realizmu na Slovensku je príznačné, že v centre umeleckého zobrazenia je život slovenskej dediny. V tvorbe M. Kukučina sa tento moment prejavil o čosi vypuklejšie – pre autora je charakteristické markantné využívanie prvkov ľudovej kultúry, a to najmä v krátkych prózach v tzv. jasenovskom období, ktorým literárna veda pre ich marginálnosť doposiaľ neprispevala veľkú závažnosť. Literárnymi vedcami boli zväčša chápané ako akýsi „odrazový mostík“, po ktorom tvorba Kukučina naberá na vážnosti. Upozorňuje na to napríklad Ján Gbúr, podľa ktorého mal výskum spisovateľovho diela v ostatnom čase príležitostný charakter a zároveň sa objavili aj zjednodušujúce výklady, „ktoré Kukučina predstavili len ako ‚kalendárového‘ autora, mapujúceho prejavy života v archaickom dedinskom prostredí, resp. prozaika podliehajúceho dobovým čitateľským konvenciám“ (Gbúr, 2010, s. 7). Literárna veda si pri prvotinách Kukučina všimla najmä ich kompozíciu a krátke črty z tzv. jasenovského obdobia označuje za bezsujetové (napr. Noge, 1962, s. 52). Najnovšie interpretačné závery však poukazujú na posun v uvažovaní o tejto téme. Napr. I. Hajdučeková (2010, 2011) v rámci literárnovednej analýzy a interpretácie rámcových častí týchto próz preukázala prítomnosť sujetu³ a priklonila sa k termínu O. Čepana – (proto)sujet –, ktorý literárny vedec používa na označenie jednoduchého sujetu.

Aj napriek tomu, že kompozícia Kukučínových krátkych próz je minimalistická, literárna veda v nej vidí isté špecifiká v zatextovom priestore, čo odráža

.....
3 I. Hajdučeková uzatvára výskum nasledovne: „nie sú to prózy, v ktorých by sa sujetovosť poprela natoľko, aby boli označované ako bezsujetové, len špecifikom ich modelovania je epizodické spracovanie mikrokompozičných vnútrosekvenciálnych vzťahov, t. j. elementárneho článku udalosti“ (Hajdučeková, 2010, s. 56).

napríklad názor J. Nogeho: „základný materiál, z ktorého v tomto období Kukučín kreslí črty slovenskej dediny, je folkloristicko-dokumentárny. Základný cieľ, ktorý ním sleduje, nie je však snaha zanechať dokument – hoci objektívne tieto prózy ním sú –, ale snaha cez tento materiál dobyť sa k zmyslu ľudového života, k jeho koreňom, živným prameňom a k duši ľudu“ (Noge, 1962, s. 51). Aj O. Čepan upozorňuje na to, že v Kukučínovom diele môžeme nájsť aj niečo iné, nielen to, na čo sme upierali svoju pozornosť doteraz, a síce jeho „skryté plány“ a ťažko uchopiteľný podtext (Čepan, 1972, s. 19).

A práve tieto „skryté plány“ môžu súvisieť s duchovným aspektom života, s predkresťanským a kresťanským vnímaním sveta v dedinskej societe, ktoré autor zakódoval do zvyklostí, povier, tradícií či magických obradov⁴ (v rámci cirkevného a hospodárskeho roku). Koexistencia náboženského systému a povier, mágie či zvykov a obradov je v etnológii aj religionistike akceptovaná, poukazujú na to výskumy Tatiany Bužekovej (2003)⁵, Vladimíra Bahnu (2008)⁶ či Danijely Jerotijevičovej (2013).

.....

4 K vysloveniu tejto hypotézy nás inšpiroval aj M. Leščák, ktorý v tejto súvislosti uvádza: „Hodnotové orientácie zakotvené v tradíciách ústnej slovesnosti sa odrazili aj vo vzťahu ku kresťanskému náboženstvu a k cirkvi. Prvotné náboženské predstavy sa dajú študovať aj z folklóru. Je nesporné, že kresťanstvo malo na ľudové vrstvy silný vplyv“ (Leščák, 1982, s. 236).

5 Spojitosť nadprirodzených predstáv s kresťanstvom označuje T. Bužeková ako intuitívne presvedčenie, ktoré si nevedomujeme a ktoré je výsledkom nevedomých kognitívnych procesov: „Väčšinu ľudí napríklad nemusí napadnúť, že sa niektoré zvyky nachádzajú v rozpore s kresťanskou doktrínou. Dodržiavanie zvykov, tesne spojených s poverovými predstavami, sa pre nich ani nemusí spájať s otázkou náboženskej viery, a dokonca ani s vierou vo všeobecnosť“ (Bužeková, 2003, s. 63).

6 V. Bahna dokonca „poverý“, teda „istý druh presvedčení, vier a konaní (vrátane zvykov a obradov) a poverové rozprávania, čiže príbehy reflektujúce poverý“ (Bahna, 2008, s. 11), chápe ako oblasť religiozity, ktorá existuje paralelne s oficiálnym náboženstvom. Dôležitým východiskom smerom k opozícii sakrálnu – profánno je aj to, že náboženstvo a ďalšie kategórie sociálnych a prírodných javov predstavujú neostré množiny (*fuzzy sets*), avšak „neostroť v tomto prípade nie je nedostatok, ale prirodzená vlastnosť tried polyaspektových javov“ (tamže, s. 15). V súvislosti s neostrými množinami je potom prirodzené, že ich tesná koexistencia nemusí znamenať oslabenú vieru v konkrétne náboženstvo, pretože napr. predstavy o bosorkách majú v mnohých ohľadoch predkresťanské korene, no ich spojitosť s kresťanstvom je zreteľná.

Uvažujúc o látke, z ktorej M. Kukučín vo svojom ranom období čerpá, sme pre náš interpretačný výskum vybrali krátke prózy *Na jarmok!*⁷ (1883), *Na Ondreja* (1883) a *Hody* (1884), v ktorých budeme skúmať umelecké stvárnenie duchovného rozmeru v personálnej téme a sledovať, ako autor s témou duchovnosti pracoval vo svojich literárnych začiatkoch. Vo svojich interpretáciách sa sústredíme na momenty, ktoré v téme duchovnosti tvoria napätie.

Črta *Na jarmok!* svojou situačnosťou (príprava gazdu Turáka na cestu na jarmok), prekvapila už svojich súčasníkov⁸. Autor v nej predstavil protosujet, vyznačujúci sa krátkou, ale akčnou sekvenciou zo života hlavnej postavy – gazdu Turáka. Výkričník v titule plní funkciu zvolania či výzvy a odkazuje na dynamický⁹ príznak protosujetu. V introdukcii, ktorá sa začína akčným incipitom (Všetička, 2017, s. 17) a priamym vstupom do deja (in medias res), si zvláštnu pozornosť zaslúži metamorfny motív ohňa, postupne sa meniaci od jedného variantu k druhému, pričom medzi jeho začiatkom a koncom je prítomný kontrast: „*Čože sa to robí tomu gazdovi Turákovie? Ved' hlásnik ešte len toť pískal prvú, a on je už hore. Sedí si pri obielenom kozube, na ktorom kmitá sa slabé svetlo rozštiepaných triesok. Plamienok uhýba sa sem-tam sťa tanečnica; hneď zas poskakuje vozvysok, ani čo by túžil oddeliť sa od triesok, ktoré ho živia, a hore kozubom na pôjd vyletieť. Tu hľa so slabým ohníkom pohráva si víchrica, čo tam von zúri. Silný oheň nedal by sa víchrici ani dvojnásobnej prevládať*“ (Kukučín, 13. september, 1883, s. 2). Motív ohňa, podobne ako rozhranie noci a dňa, zdôrazňuje nielen atmosféru, ale aj alúziu na významové konotácie iniciačného oblúka, ktorý významovo signalizuje pískanie hlásnika. Personifikácia ohňa ako tancujúcej tanečnice, ktorá sa dáva do pohybu, ako by implicitne predznamenávala aktivitu hlavnej postavy, a to so zameraním navonok, v rámci príprav na jarmok, ale aj hodnotovo nahor, t. j. k Bohu, k Transcendencii.

.....

7 Pri interpretácii vychádzame z prvého vydania poviedky v *Národných novinách*, kde je jej titul uvedený ešte v staršej podobe.

8 Svetozár Hurban Vajanský píše o prvoplánovej, kratučkej situácii črty *Na jarmok!* nasledovne: „Opisuje sa, ako gazda Turák vyberá sa na jarmok, kde hodlá volky predať. Toľko a nič viac“ (in Martin Kukučín v kritike a spomienkach, 1957, s. 91).

9 Na dynamickú zložku textu prózy upozornili aj I. Hajdučeková a L. Jasinská, ktoré (aj) z jazykovednej perspektívy skúmali využitie slovesných tvarov a konštatujú, že sú nositeľmi dynamického potenciálu (2011, s. 191).

Ústredným stavebným postupom v protosujete je kategória času. Autor vsúva dej do temporálneho časového úseku, od noci do rána. Usporiadanie udalostí je reťazovité, text je autorom napísaný in continuo, nebol teda rozvrhnutý do kapitol. Krátke sekvencie príprav sa odohrávajú v limitnom a signifikantnom čase (Všetička, 1992, s. 32), no zároveň aj v posvätnom, sakrálnom čase, ktorý je časom zvykoslovným. Dôležitosť času a jeho rytmu je podčiarknutá ich opakovaním, napr. *hlásnik toť pískal prvú, zľakol sa, že od-bila štvrtá, včera večer už o deviatej si bol ľahol, hneď o polnoci vstane, hlásnik už druhú pískal, už je neskoro, ešte sú len dve* a pod., ktorým sa zdôrazňuje iniciačný moment, a jeho repetíciou sa vytvára sujetový rad, ktorý zasahuje do architektoniky textu. Výnimočné postavenie má pritom fiktívny rozprávač (Všetička, 1992, s. 28): prehľbuje čitateľove vedomosti nielen o dôležitosti úkonov spojených s prípravami na jarmok, ale postupne odhaľuje aj religiozitu hlavnej postavy, napr. v kresťanskom geste prežehnaní sa, rytmicky sa opakujúcom pri úkonoch počas dňa. V deji je prítomné pri každej začatej alebo skončenej činnosti: gazda sa prežehná pred rozložením ohňa, po raňajkách a pred odchodom na jarmok, keď prekračuje prah izby a napokon prah pitvora, čím akoby rituálne opúšťa konštantný priestor (Všetička, 1992, s. 33) domu, v ktorom sa pohybuje. Prezentuje tak vieru v magický účinok rituálu ľudovej religiozity.

Temporálnosť charakterizuje úkony hlavnej postavy a tvorí osobitý rytmus v sujete. Po každom prežehnaní sme svedkami posväcujúcich rituálov, ktoré sú spojené s prípravou na jarmok. Tie sú praktizované celou Turákovou rodinou, z čoho je zrejmé, že zvyky sa v ich rodine tradujú. Magické rituály, čerpajúce z cyklicky sa opakujúceho gesta inšpirovaného teofániou¹⁰ (napr. rituál pri voloch), sú zároveň v kauzálnom vzťahu – ak nebudú vykonané, gazdovu rodinu postihne nešťastie, resp. nebude sa im dobre dariť pri predaji. Konanie postáv preto môžeme chápať aj ako prenikajúce sa sféry sakrálna a profánna.

Na výstavbe sujetu sa podieľa aj princíp číselnej symboliky, ktorý je motivovaný magickým aj náboženským významom. Zastúpený je číslom dva, t. j.

.....
10 Podľa M. Eliadeho majú svoj božský vzor, resp. archetyp všetky rituály, dokonca aj mnohé profánne činnosti. V primitívnych spoločnostiach akákoľvek ľudská činnosť nadobúda účinnosť presným opakovaním činnosti boha, héraa alebo predka na počiatku doby (Eliade, 1993, s. 26).

dyadickým princípom (Všetička, 1992, s. 17) vyjadrujúcim protiklady, napr. v podobe svetla a tmy, noci a dňa či dvoch grošov, ktoré si gazda berie so sebou. Medzi číslom dva a tri osciluje figurálna dvojica (tamže, s. 29) gazdu a jeho ženy a z hľadiska angažovanosti v rituáloch tvorí manželský pár a ich syn konfiguráciu s princípom triády (tamže, s. 28). Číslo tri¹¹ je spojené aj s prosperitnou mágiou, má evokačnú funkciu, signalizuje vážnosť rituálov a ich nevyhnutnosť, ak je pozitívny vývoj budúcich činov želaný. Zároveň ako božské číslo podčiarkuje duchovný význam: gazda má tri páry volov, Janko s pohárom vody obíde otca do troch razov a napokon gazda opäť skrúti trikrát voly do kola. Symbolika kola (Becker, 2007, s. 120) evokuje cyklický (večný) pohyb a uzatvára magický rituál posväcujúci úspešnosť predaja a cesty. Pre kompozíciu črty je z hľadiska číselnej symboliky opäť dominantný subjektívny rad, ktorý má rytmický charakter a je založený na striedaní poverových úkonov a ich realizácii a zároveň ako repetitívny princíp zasahuje do architektóniky textu. Z tohto pohľadu autor viacerými spôsobmi vytvára rytmizáciu, ktorá je pre črtu signifikantná. Číselná symbolika má preto nielen sémantickú, ale aj architektonickú funkciu.

Ekvivalentom iniciácie môžu byť aj symboly tzv. prechodu, napr. prekročenie hranice izby, teda miesta, ktoré stojí na rozhraní súkromného a verejného priestoru: „*Medzi dverami pozdvihne pobožne svoj širák a pošepne si: „Pane Bože, postretajže!“ a žena tiež takým hlasom vzdychne: „Pane Bože, uslyš!“* (s. 2). Pozdvihnutie klobúka vykonáva Turák vo vzťahu k Bohu, ku ktorému mieri prosby pred cestou za úspešným obchodom. Prejav úcty v strelnej modlitbe dotvára náboženský rozmer situácie. Postava gazdu Turáka je formovaná v duchu kresťanskej viery, v dialógu s Bohom, t. j. v intenciách „homo religiosus“.

Keď Turák po druhýkrát prekročí prah domova ako posvätnú hranicu, „*ešte raz pozdvihne klobúk, vzdychne k Bohu, a žena otvorí mu vráta*“ (s. 2), odchádza na obchodnú cestu, na ktorú sa iniciačným rituálom pripravoval. Iniciačný oblúk anticipovaný úvodným obrazom plameňa sa uzatvorí.

Črta *Na jarmok!* je obrazom posvätných rituálov na ceste za úspešným obchodom, v ktorom sa prepájajú teofánna, kresťanská aj poverová zložka

.....

11 Viac o triadickom princípe pozri Všetička (1992, s. 17).

duchovnosti. Nosným stavebným princípom je sujetový rad tvorený v rámci kategórie času, ktorý sa v črte uplatnil na rozvíjanie gradácie a zasiahol až do vnútornej výstavby protosujetu, a tak vytvára žánrovú formu – iniciačnú črtu.

Ďalšou črtou, v ktorej autor stvárňuje ľudové tradície, je črta *Na Ondreja*. Folklórna poverová tematika je v nej kompozične spracovaná do sekvencií, odohrávajúcich sa v podvečer dňa svätého Ondreja, patróna neviest. V sakrálnom čase a zároveň vo výnimočnom signifikantnom dni – tzv. dies significans (Všetička, 2017, s. 118) – sa odohráva niekoľko príznačných udalostí. Poverový a kresťanský rámec sa prelína v situácii liečenia Vrtielkovej matky, ktoré je úzko prepojené s religióznym časom Vianoc. Literárne postavy veria v moc vianočných „relikvií“ (odpadky z vianočného stola) a pripisujú im liečivé schopnosti. Inakosť do témy duchovnosti však prináša mladá generácia, a to prostredníctvom magického rituálu liatia olova. Je založený na veštení, prorokovaní toho, kto bude budúcim manželom mladých dievčat, a to podľa tvaru, ktorý sa z ukradnutého olova uleje. V magickej situácii sa prorokovanie pripodobňuje biblickému prorokovaniu sveta a potvrdzuje sa, že ríty sú implicitne, nevedomelo vykonávané podľa vzoru teofánnych obradov. V danej scéne sa aktivizuje rozmer sebakpresahovania láskou, a to v intenciách „malej transcendencie“: *„Ona cíti hlboký význam prítomného okamženia: ved' má prorokovať najprv sebe. Bože, ak uleje sa jej niečo smiešneho.“* (Kukučín, 1883b, s. 2). Tenziu do deja prináša moment, keď sa dievčaťu neuleje tvar, ktorý si želala. Staršia žena však zámerne upraví predpoveď a oslabuje poverový rámec črty v prospech vedomej vôle zaľúbeného dievčaťa. A tak sa slepá viera a nevedomé prijímanie osudu mení na jeho vedomé usmerňovanie.

Deviačnym momentom (Všetička, 2017, s. 162) autor vybočuje od magických úkonov a prorokovania k ľudovým hrám a divadlu. V kulminačnej scéne do izby medzi pradúce dievčatá vstúpia mládenci v maskách a posvätnosť tajomnej viery veštenia nahrádza nezáväzná hra, t. j. ludický princíp. Ten je umocnený anagorizou, typickou pre drámu, keď dochádza k spoznávaní postavy: *„Keď Katra za družky vytiahla z pahreby horúce gaštany, i iné dievčatá popustili tak dlho na uzde držanú smelosť, chytiac barana za rohy, strhli mu ich dolu i s kožou, vlastne naruby obrátenou čipkou. Tu stojí bezrohý baran: holohlavý, uchlpený mládenec“* (s. 2). Po tejto krátkej scéne sa dievčatá vrátia

k pradeniu a tenzívno-detenzívny oblúk sa prostredníctvom antiklimaxu, postupného degradovania deja, uzavrie.

V črte *Na Ondreja* autor vytvoril dramatický oblúk. Dej prechádza od magických úkonov, ktorým postavy veria (liečenie), cez veštenie, v ktorom sa oslabuje poverové myslenie literárnych postáv, až k scéne založenej na princípe ľudovej hry.

Zvyky a povery, ktoré tvorili súčasť kresťanského života na dedine, Kukučín azda umelecky najbohatšie pretavil do črty *Hody*. Tento moment si všimla aj V. Gašparíková, ktorá však uviedla: „Pri opise ľudových zvykov je zaujímavé, že Kukučín z ich množstva úplne **vynecháva zvyky cirkevného rázu**, ktoré priamo súviseli so zvykmi ľudovými. Jasne to vidíme v ukážke, kde Kukučín ani slovom nespomenie štedrovečerné chodenie do kostola pred večerou a aj opis spoločného modlenia z *Tranoscia* v rodine Miháľkovie vyznieva nenábožensky, ale skôr ako súčasť ľudového obradu“¹² (bold L. B.). Pri prvom čítaní črty si naozaj diferencovanú duchovnosť čitateľ nemusí uvedomiť, pretože má tendenciu vidieť text ako „obrázok“ ľudových zvykov a povier viažucich sa k najoslavovanejšiemu cirkevnému sviatku zimného obdobia, k Vianociam. Avšak sakrálny čas Vianoc, do ktorého je črta zasadená, predznamenáva religiózne zacielenie deja. Črta je rozdelená do krátkych sekvencií, ktoré sú venované dvom sakrálnym dňom, tzv. dies sacralis (Všetička, 2017, s. 183) – Štedrému dňu a Božiemu narodeniu.

Už v introdukcii autor do popredia vysúva tradičné ľudové zvykoslovie, spojené s prípravou štedrovečerných jedál, ktoré prezentujú aj etapu duchovnej prípravy rodiny Miháľkovie. Zmysel pre detail vytvára slávnostnú atmosféru Štedrého dňa, ktorá je zdôraznená v incipite: „*Ach, Bože, je to roboty v tieto sviatky; hriešna gazdiná je ani na kolovrate od božieho rána do večera*“ (Kukučín, 1884, s. 52). Jeho zacielenie po celodenných prípravách graduje k večeru, s ktorým je spätá väčšina úkonov magického charakteru (Encyklopédia ľudovej kultúry 2, 1995, s. 240). Aby magické úkony na Štedrý večer mali svoju „moc“, môžu ich vykonávať iba dievčatá, ktoré sa postili. Kresťanský pôst je podmienkou účinku ľudových rituálov, napr. plameň sviece v kresťanstve, podobne ako aj plameň v mýtoch, ktorý je symbolom iniciácie,

.....

12 In: Kukučín v kritike a spomienkach, s. 367.

má prorokovať, kto zomrie. Dedinský ľud však už mágii bezpodmienečne neverí, ale čoraz viac jej význam spochybňuje. Do popredia sa dostáva empirické poznanie získané z kritického prehodnocovania opakovanej skúsenosti, napr. keď sa veštba nezhodne s pranostikou: „*Viete čo: napíšeme do kalendára, čo uhlíky veštia. Na rok uvidíme potom, či sa uhlíkom splní, a či pranostike*“ (tamže, s. 66).

Duchovnosť a religiozita sa prehľbuje a vrcholí štedrou večerou, ktorá sa v rodine Miháľkovcov začína a končí modlitbou: „*Na rohu stola položený je Tranoscius. Celý dom nábožne zaspieva vianočnú pieseň. Potom kľaknú a modlia sa modlitbu, ktorú starý predčítuje. On povzdychne si za každou vetou, jeho žena utrie si slzu, derúca sa z oka. Či to slza žiaľu, či radosti? Prečo žiaľu? Veď je to radosť, keď všetci spolu môžu svätiť vianočný svätvečer*“ (tamže, s. 62). Scéna štedrej večere je presiaknutá pátosom, pokojnou, nedramatickou atmosférou spirituálneho stíšenia, ktorá robí daný okamih významným. Modlitba k Bohu sa v texte semiotizuje a ako spiritualita predstavuje duchovné puto spájajúce celú rodinu. Symbolika kancionálu podčiarkuje religiozitu čas a spirituálnu situáciu, ktorá je vyvrcholením individuálneho aj rodinného prežívania viery. Spoločná modlitba podstatným spôsobom prispieva k sugestívnemu vyzneniu finále. Rodinné spoločenstvo u Miháľkovcov tak predstavuje v modlitbe aktívny vzťah k Bohu (Transcendencia) v intenciách „homo religiosus“.

Z výsledkov analýzy a interpretácie črty je zrejmé, že Kukučín nevynecháva vo svojej tvorbe zvyky „kresťanského rázu“, tak ako to uviedla V. Gašparíková. Jeho autorská stratégia totiž tkvie v tematizovaní nielen ľudových rítov, magických rituálov a povier, ale aj v kompozičnom stvárnení diferencovanej podoby kresťanského myslenia a konania. Religiozita a spiritualita sa tak stávajú komplementárnou súčasťou príprav aj slávenia vianočných sviatkov v protosujete (epifánia)¹³, v ktorom konvergujú a kulminujú vo finále, v spoločnej zjednocujúcej modlitbe, prostredníctvom princípu centrácie.

.....
13 Posvätnú udalosť v priestore – epifániu – zaraďuje I. Hajdučeková k jedným z príznakov duchovna (2016, s. 167).

Interpretácie krátkych črt M. Kukučina z tzv. jasenovského obdobia ponúkajú do uvažovania o premietnutí diferencovanej duchovnosti niekoľko impulzov, ktoré zároveň môžu doplniť úvahy o deskriptívnosti či bezsujetovosti a prikloniť sa k najnovším literárnovedným záverom. Autor totiž kladie dôraz na také stavebné prvky, kompozičné princípy či postupy a ich navrstvovanie, ktoré už vo svojej podstate predznamenávajú špecifickosť a kvalitu jeho umeleckej výpovede.

K azda najdôležitejším kompozičným postupom patrí u Kukučina kategória času, od ktorej sa odvíjajú nielen kompozičné princípy (kontrastný či repetičný), ale aj rytmus sujetu. Ten autor výrazným spôsobom – ako architektonickú jednotku – uplatnil v sujetovom pláne, a to spôsobom pravidelného opakovania tých istých či podobných javov. Na to mu slúžila aj numerická symbolika, podčiarkujúca výraz náboženskosti a duchovnosti textu. Diferencovanie duchovnosti premietnuté v charakteristike literárnych postáv bolo umelecky uplatnené v niekoľkých rovinách textu. Autor ju realizoval cez prizmu ich myslenia, konania a prežívania, ktoré vychádzali z prelínania sa kalendárového cyklu s cirkevným rokom, a to v troch vrstvách:

Archaickú a zároveň magickú vrstvu rituálov s duchovným predkresťanským významom Kukučín ukotvuje v teofánii – vyznačujúcej sa princípom návratov a opakujúcich sa gest. Kresťanská, religiózna vrstva je sprítomnená v modlitbách a kresťanských gestách prežehnávania sa. Tretiu vrstvu napokon predstavujú nábožensky podmienené ľudové zvyky, povery a tradície. Všetky tri zložky sa navzájom dopĺňajú a tvoria jeden komplementárny celok, pre ktorý je charakteristická transcendencia, sebaapresahovanie v zmysle niečoho, čo stojí za hranicami poznania, za rozumovou a zmyslovou skutočnosťou. Na základe toho niektoré literárne postavy inklinujú k duchovnému typu „homo religiosus“.

Preto tak ako literárna veda poukázala na fakt, že Kukučín nebol iba deskriptívnym autorom, ale tvoril protosujet, aj výsledky našich interpretácií ukázali, že v sujete aj v tvarovaní postáv rozvinul diferencovanú podobu duchovnosti, ktorá nemá len deskriptívny rozmer, ale jej jadro tvorí rituál, ktorý repetíciou a svojou cyklickosťou zasahuje do výstavby textu, do jeho štruktúry.

Martin Kukučín:

Dve cesty

V roku 1972 sa Oskár Čepan na margo tvorby Martina Kukučina vyjadril nasledovne: „Nepochybne už nadišiel čas začítať sa inými očami do Kukučínovho diela a odhaľovať jeho utajené vrstvy. Je potrebné, aby literárna verejnosť rovnako ako literárna veda nasadili „druhý dych“, aby svorne odložili predpojaté návyky a naivné návody, ako k nemu pristupovať. Zmeravené predstavy už celé desaťročia spochybňujú aktuálnosť priekopníckeho literárneho činu tohto „novátora tradícií“ (Čepan, 1972, s. 19).

Odkaz O. Čepana mal svoje uplatnenie a dnes už mnoho vedcov interpretuje Kukučínovo literárne dielo z iného uhla pohľadu než doteraz. Čoraz viac ich osobitne zaujíma filozofický, etický či duchovný rozmer Kukučínovej tvorby, a to aj takých literárnych textov, ktoré by sa z tohto pohľadu zdali bezpríznačné.

Do kategórie textov s duchovnou tematikou môžeme zaradiť aj novelu *Dve cesty* (1892), ktorej sa v druhej polovici 20. storočia podrobnejšie venoval J. Noge. Podľa neho Kukučín napísal novelu z vlastnej vnútornej potreby, hľadal odpovede na pochybovačné otázky. Fakt, že *Dve cesty* sú „mravnofilozofickou poviedkou“, vychádza podľa Nogeho z ideovej predstavy obrodzenia spoločnosti: „Zdalo sa mu, že nové snahy nemajú pevnú morálno-filozofickú postać, z ktorej by mohli vyrastať. Kukučina, ktorý sa v tom čase intenzívne zaoberal i štúdiom Tolstého, musela preto mučiť otázka, na akej mravnej a filozofickej platforme sa obroda spoločnosti má a môže uskutočniť“ (Noge 1962, s. 148). A ďalej píše: „Záver poviedky *Dve cesty* ukáže síce, že pri konečnom riešení tohto problému Kukučín musel zísť do oblasti náboženskej. No to nič nemení na veci, že táto poviedka celou svojou podstatou, mravno-filozofickým jadrom nie je traktovaním náboženských motívov, ale postavením vážneho problému, pomeru viery a poznania. Táto dilema bola jedným z najtypickejších Kukučínových osobných, bytostných rozporov“ (tamže, s. 155).

J. Noge neskôr vyjadruje názor, že riešenie poviedky je iba „fiktívne“, pretože „ak záver Dvoh ciest vyznieva v harmónii, v návrate k viere, tak je to len útecha namiesto riešenia, presunutie páľčivých skutočných rozporov do oblasti neskutočna, presunutie z oblasti spoločenskej do oblasti viery a mravov“ (Dejiny slovenskej literatúry III, 1965, s. 733). Ukazuje sa, že aj najnovšie interpretačné závery len naznačujú hlbšiu myšlienkovú podstatu novely *Dve cesty*. Napr. Ivana Taranenkova (2016) sa zmieňuje o vyrovnávaní sa richtárky s vlastnou situáciou nasledovne: „U Martina Kukučina však toto vedomie konečnosti ľudskej existencie nie je vyhrotené do absurdity. Neustále tu ešte pôsobí skrytý zmysel, ktorý napomáha pokornému prijatiu tohto údely, čo koniec koncov poukazuje na jeho situovanie do kultúrnej paradigmy, kde je ukotvenie ľudskeho života do poriadku, ktorý individuálne životy ozmyselňuje, a to i napriek nezvratnosti modernizačných procesov jeho doby“ (s. 241).

Aj na pozadí minulých výskumov Kukučinovho diela vyvstáva otázka, či naozaj Kukučin napísal *Dve cesty* na základe vlastnej motivácie vyrovnávať sa so spoločenskou situáciou, a tiež otázka, čo sa skrýva za výrazom Taranenkovej „*skrytého zmyslu*“. Odpoveď na tieto otázky budeme hľadať prostredníctvom interpretácie novely¹⁴ *Dve cesty*, ktorá dlho stála mimo väčšej literárnokritickej pozornosti. M. Kukučin ju prečítal v pražskom spolku Detvan 25. apríla 1891 a Vavro Šrobár ju v posudku odporúčal vydať.

Novela *Dve cesty* (1892), ktorá ako krátky epický žáner dáva autorovi priestor aj na stvárnenie psychológie postáv, je kompozične budovaná na zdôraznení základných ideí kresťanstva, ktoré autor prezentuje cez prizmu stretnutia dvoch entít – predmetného a duchovného sveta – svadby¹⁵ a smrti,

.....

14 Pri našom výskume sme narazili na nejednotné žánrové zaradenie tohto literárneho textu, zapríčinené žánrovým synkretizmom. Takmer všade sú Kukučinove *Dve cesty* uvádzané ako poviedka (napr. Noge, 1962; Dejiny slovenskej literatúry, 1965; Čepan, 2001; Taranenkova, 2016). Na označenie novela, ku ktorému sa prikláňame, a to z dôvodu vývoja hlavnej literárnej postavy v priebehu deja, sme narazili napr. len u M. Mikulovej (2016).

15 Svadbu v obradovom folklóre definuje *Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2* ako „historicky vyvinutý systém obradov a zvykov sprevádzajúcich uzavretie manželstva, čím sa spoločensky, resp. sakrálné potvrdila jeho právoplatnosť. Svadba patrí do skupiny rodinných obyčajov a svojím významom medzi tzv. obrady prechodu. V podstate ide o vylúčenie mladuchy a ženicha z dovtedajších zväzkov a ich prechod i prijatie do novej rodiny, medzi dospelých členov spoločnosti. Svadba tak v mnohom

čitateľsky atraktívnych tém, ktorých obrady hrajú v živote dedinského, nábožensky založeného človeka značnú rolu.

Prvú informáciu o novele podáva už jej metaforický titul¹⁶, ktorého súčasťou je numerická symbolika. Číslo dva ako materská a ženská základná číslovka je symbolom zdvojenia, najmä protikladu, konfliktu, ale takisto aj rovnováhy. Symbolizuje pohyb, ktorý uvádza do pohybu každý vývoj (bližšie Becker, 2007, s. 60). V titule novely je zároveň anticipovaný leitmotív cesty, ktorý autor uplatnil pri konštrukcii textu. Na základe týchto skutočností potom môžeme predpokladať poeticko-semiotické východiská novely.

Námet novely je vo svojej podstate jednoduchý. Príbeh sa odohráva v obci Poloma, kde sa chystá svadba a prípravy na svadbu notárovho syna Ondreja vrcholía. Idylickú situáciu prekazí Adolf Motešický, ktorý z Motešíc do Polomy preváža mladého, no chorého, zomierajúceho človeka. Zatiaľ čo sa dedinčania dohadujú, čo s pocestným urobia (či ho pošlú do vedľajšej dediny, alebo ho prenocujú), pocestný zomiera a nastáva pre dedinčanov patová situácia – previesť mŕtveho do inej dediny a „oslobodiť sa“ od povinností, ktoré plynú z jeho pohrebu, a to aj kvôli nastávajúcej svadbe, alebo ho ponechať v Polome a oddialiť svadbu, ktorá sa nesmie uskutočniť nad otvoreným hrobom, pretože to prináša nešťastie. Tento spor predstavuje východiskovú situáciu novely, tvoriacu podložie na rozvinutie literárnych postáv. Tie pre autora tvoria tektonické činitele, ktoré v celom pláne textu predstavujú najdôležitejší stavebný prvok.

Introdukcia novely (Všetička, 2017, s. 165) vovádza čitateľa do rozhovoru medzi Ďurom Michnom – richtárom obce Poloma – a jeho manželkou – richtárkou. Ladenie rozhovoru je iniciované už v akčnom incipite poviedky (Všetička, 2017, s. 15), kde sa objaví anticipačný symbol smrti – kosa: „*Ďuro Michna, richtár obce Poloma, zavesil zbožovú kosu na klin v pitvore a potmoliac*

.....
zastupuje v európskych kultúrach aj iniciáciu“ (Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2, 1995, s. 212). Udo Becker zároveň definuje svadbu ako manželstvo, v mnohých náboženstvách obraz vzájomného zjednotenia božských síl alebo človeka s Bohom (2007, s. 284).

16 F. Všetička označuje týmto termínom titul, ktorý je založený na konfrontácii javov a predstáv a ich zástupnosti (1992, s. 43 – 44).

sa po izbe, či nezazrie nejaké čerstvé písmo od slúžnovského úradu, a nenájdúc nič takého, vyšiel do dvora“ (Kukučín, 1921, s. 115).

Postavu richtára následne dopĺňa hlavná postava richtárky, s ktorou vytvárajú figurálnu dvojicu (Všetička, 2017, s. 163). Na rozdiel od jej muža je opísaná detailne, rozprávač ju zámerne vysúva do popredia, a tak anticipuje, že to bude práve ona, na koho bude sústredený jeho mikrozáber. Opis hlavnej postavy korešponduje so staršou ženou, ktorá je statná, mocná a zdravá. Vrásky a šediny poukazujú na ustarosteného, životom skúšaného človeka a sú zviditeľnením životných starostí, ktoré richtárku postretli. Tie sú následne odkryté v jej monológ, vychádzajúceho z rozhovoru s richtárom. Témou je svadba u Ľuptákov, na ktorú sú pozvaní:

„Ja nemám nič proti nim, božechráň! Ale ako ta pôjdem – to! Srdce mi pukne, keď zazriem toho Ondrejka ísť pred oltár...“ Brada sa jej potrháva, ústa utahujú a dolu opáleným lícom tečie jarok slz. [...] „Ako by ho dosiaľ videla: stáli jeden pri druhom pred oltárom, keď išli prvý raz k svätej spovedi. Náš Jurko za všetkých odpytoval. Všetko sa pustilo do plaču, keď začal hovoriť. A mne srdce rástlo. Všetci rovesníci dorástli, idú sa ženiť: iba môj Jurko, nebožiatko... Ach, aké to bolo dieťa podarené: a nič, nič – nič muselo tájsť!“ (s. 116)

Funkciou vstupnej scény je naznačiť ústredný ideovo-kompozičný princíp novely, ktorý je zdrojom vnútorného napätia a dynamickosti – hlavná postava sa nedokáže vysporiadať so smrťou svojho syna. Ten v texte predstavuje metascénnu a zároveň postmortálnu postavu (Všetička, 2017, s. 168 a 177), ktorá aj napriek tomu, že v texte nevystupuje, zásadným spôsobom ovplyvňuje konanie a prežívanie hlavnej postavy – richtárky. Z pohľadu vyrovnávania sa so smrťou dieťaťa je jej manžel, richtár Michna, kontrastnou postavou (Všetička, 1986, s. 29), a to nielen ako protipól manželky, ale aj ako protipól ženy matky. Kukučín richtára v role otca vykresľuje ako zmiereného so smrťou svojho syna prostredníctvom viery v Boha, keďže pokorne prijal svoj životný údel. Smrť syna pokladá, paradoxne, za požehnanie a teší sa, že sa naplnila Božia vôľa: *„Vieš, to je takto: otec, koho miluje, toho tresce. Tak i ja. I v slove božom tak stojí. A čo mám iné povedať, ako poručeniebohu? Na Boha s kújom nepôjdem, keď to bola jeho vôľa. Najlepšie Bohu poručiť, srdce by sa darmo zožieralo. Takto mám aspoň potechu, že vôľa božia bola taká a že sa stala“ (s. 117).* Aj napriek tomu, že richtárkine slová odhaľujú prítomnosť

religiozity ako pevnej súčasti v ich rodine, a to v rozpomienke na svätú spoveď, jej slová odkrývajú disproporciu, emocionálny konflikt, s ktorým sa bude musieť v nasledujúcich udalostiach vysporiadať, pretože žiaľ nad strateným synom jej bráni radovať sa nad svadbou jeho rovesníka. V postave richtárky môžeme zároveň prvýkrát na základe sebakpresahovania láskou k svojmu synovi vo vyjadrení „*a mne srdce rástlo*“ badať príznak, ktorým sa dotvára jej charakteristika a rozmer spirituality. Keďže sa nedokáže zmieriť so smrťou, pýta sa, hľadá odpovede, chce porozumieť, prečo sa táto situácia udiala práve v ich rodine: „*To už viem!*“ ozvala sa trpkou. „*Veď božia! Ale prečo spomedzi šestnástich vrstovníkov iba pri mojom bola taká? Prečo len na mňa prišiel tento kríž? Vari som horšia od iných? Alebo som v dačom veľmi, veľmi zhréšila?*“ (s. 117). Motív kríža v prehovore richtárky je spätý s kresťanskou symbolikou, predstavuje utrpenie. Z pohľadu hodnotového rozloženia emócií v celej próze je to ona, ktorá je stvárňovaná ako postava trpiaca hlavne preto, že jej bolesť pretrváva, nevie ukončiť svoje trúchlenie, pretože nepozná odpovede na otázky, ktoré ju trápia. Tie obracia k Bohu: „*Oči, zaliate slzami, hľadia k nebu, akoby čakali jasnú určitú odpoveď. A nebo je nemé, tiché a jasné. Večerné zore rozlievajú po ňom ružovú záplavu. Spod nej akoby sa usmievalo na tieto výkriky rozbolenej duše*“ (s. 117). Mlčanie¹⁷, ktoré plní funkciu zvyšovania dramatickosti situácie, využíva Kukučín v opozícii k druhému krajnému pólu – k výkriku, ako to vyznieva z obrazného, preneseného významu slz, v ktorom nachádzame transcendentnú symboliku neba.

Napätú situáciu na richtárovom dvore odľahčuje autor epickou digresiou a do popredia sa dostáva postava mládenca – Adolfa Motešického. Kukučín kladie túto postavu do opozície k postave chorého človeka, od ktorého sa odvíja celý príbeh, ale aj následné dejové tvarovanie všetkých postáv. Ide o postavu mladého, chorého a zomierajúceho človeka, ktorého Adolf preváža na voze z Motešíc do Polomy. Tieto dve postavy sú prezentované ako kontrastné,

.....
17 Princíp mlčania má v literatúre svoje opodstatnenie, ktoré nadobúda najmä pri stvárňovaní tenzných situácií. S. Rakús uvádza: „možno povedať, že mlčanie ako výraz útlmu, narušujúceho komplexnosť a zvyčajnú pohotovosť duševne zdravého človeka, je jedným z najcharakteristickejších znakov hlbokého prieniku emócie ako svedectva o ľudskej a mravnej hodnote postavy. Akékoľvek veľké slová by boli voči tejto hĺbke mlčania z umeleckej perspektívy bezmocné, plytké, sentimentálne“ (Rakús, 2010, s. 104).

a to na viacerých rovinách, čo z nich vytvára kontrastnú figurálnu dvojicu (Všetička, 1986, s. 29). Adolf je „ešte mladý, svieži, červený“, zatiaľ čo mládenec „Ležal na dne voza, upierajúc oči na jedno miesto. A tá tvár vpadnutá!“ (s. 119). A ďalej, kým mládenec bol v „čiernych, ale obšúchaných šatách, zaprášený“ (tamže), Adolf mal „nohavice nie biele, ale čierne, košela nie o širokých rukávoch; no a klobúk nie je široký, ale pekný, okrúhly, ako dobre urastený rýdzik“ (tamže). Návrtný kontrastný princíp sa tak v tejto fáze novely stáva tektonickým, stavebným prostriedkom, ktorý sa neskôr v texte opäť objavuje. Vyjadrenie pozície medzi dvoma sociálnymi statusmi, medzi dvoma svetmi – svet chudobných a bohatých, ale aj zdravých a chorých –, podčiarkuje aj vnútorný monológ Adolfa, rozmyšľajúceho o mládenecovi ako o „fúre“, ktorú musí previezť, ako o „šúpasníkovi“ a „žobrákovi“, ktorý nesmie umrieť v Motešiciach, ale inak môže umrieť „kde si len chce“ (s. 120). Ďalší implicitný kontrast charakterov oboch mládenecov je vyjadrený v ich menách na základe nomen proprii a súčasne antroponým¹⁸: Adolf Motešický je ten, ktorý sa „motá“, chodí z miesta na miesto tak, ako mu to druhí prikážu, a význam mena Daniel Boháč je dvojzozmerný. Jednak stojí, paradoxne, v opozícii k spoločenskému statusu postavy, na druhej strane vyjadruje duchovné bohatstvo, ktoré sa neskôr v novele potvrdí.

Kategória postavy a zároveň konfigurácia má v novele kľúčové postavenie. Z hľadiska personálnej témy je postava richtárky prezentovaná naj dôslednejšie, a to najmä z náboženského a duchovného pohľadu. Okrem toho, že ju autor charakterizuje cez vzťah k iným postavám, napr. k Žofii, ku kňazovi, k svojmu synovi a k svojmu mužovi (ako konfiguráciu s princípom triády; Všetička, 1992, s. 28), najvýraznejšie je prezentovaná vo vzťahu k chorému mládenecovi, ktorého priviezli do dediny. Ten totiž reaktualizuje jej žiaľ nad strateným synom. Implicitný duchovný ráz je vyjadrený v náznaku komunikácie, semioticky stvárnenej v symbolike očí. Prostredníctvom pohľadu je znázornený prenikavý pohľad morálneho svedomia, pričom sa prepájajú psychicko-fyziologické pamäťové stopy. Prítomný je tu izomorfizmus oka,

.....
18 V súvislosti s nomen proprium F. Všetička uvádza, že sú to vlastné mená, ktoré sa často stávajú predmetom zámernej voľby autora, ktorý nimi chce dosiahnuť väčšiu výraznosť textu a postáv. Zo všetkých nomen proprii majú v literárnom diele najväčší význam antroponymá, t. j. vlastné mená osôb (bližšie 2017, s. 173).

zraku a božskej transcendencie. Zrak a pohľad v spojení s transcenciou vyvolávajú intelektuálnu až morálnu intenciu, predovšetkým naplnenie morálnej spravodlivosti¹⁹: „*Ale pomaly, pomaly pohli sa ťažké oči a zastali na richtárkovej tvári. S obdivom akýmsi, ale prívetivo sa jej oči tie prihovárajú. Akoby ďakovali a prosili. Ale ústa sa nehýbu, i tvár je stuhnutá. Richtárku dojal ten jediný pohľad, strelil jej hlboko do srdca, i získal ho jedným razom. Zdá sa jej, že to nie človek cudzí, keď tak dôverne hľadá na ňu. „Ach, či si biedny, či si biedny, môj syn drahý!“ zaplakala nad ním. „Tá tvár, aká vpadnutá, tie ruky, ako pišťaly. Moja hlavička biedna, či ti ju dotkli po tých vozoch!“* (s. 122). Status matky k neznámemu mládencovi je tak explicitne vyjadrený v situácii, ktorá je v texte zlomová. V nej je prítomná metafora zásahu, iniciácia materinskej lásky, ku ktorej sa zároveň pridávajú láskavosť a súcit, čo je príznakom potenciálnej spirituality. Pocestný pre ňu zrazu nie je cudzím človekom, ktorého je potrebné zaopatriť, ale vidí v ňom svojho syna. Tento špecifický moment oživuje spomienky v richtárke, ktorá sa na základe reaktualizácie nanovo musí vysporiadať s udalosťou z minulosti a hľadať cestu, ako sa zmieriť so svojím žiaľom. V texte je implicitne prítomný motív cesty (Všeticka, 2017, s. 169), iniciácie, ktorú musí hlavná postava podstúpiť, aby v sebe opäť našla vnútornú rovnováhu.

Oproti manželovi sa jej náboženské prežívanie a myslenie odhaľuje pozvoľne. Postava sa preto spočiatku vidí ako nerozvinutá, „nehotová“, prechádzajúca metamorfózami, jej duchovné prežívanie spojené s problémovou situáciou autor odhaľuje postupne, no priamočiaro, bez digresíí. Toto prežívanie vychádza z látkovej skutočnosti – vyrovnávanie sa s najproblémovjšími otázkami v živote človeka, otázkami časnosti, konečnosti, premenlivosti a trvácnosti na zemi, teda základnými otázkami ľudskej existencie.

Novela je z tohto pohľadu vystavaná na dvoch sujetových líniách, dvoch zápletkách. Prvou je reaktualizácia spomienok a bolesti hlavnej postavy, s ktorými sa musí vysporiadať, a druhú sujetovú líniu tvorí silný spoločenský kontext, problémová situácia, vychádzajúca z prítomnosti chorého človeka, ktorého chcú ostatní poslať umrieť do druhej dediny. Obe zápletky sú závažné svojou odlišnosťou – zatiaľ čo prvá z nich sa vzťahuje k línii súkromnej,

.....

19 Bližšie k symbolu oka a motívu pohľadu pozri Durand, 2021, s. 195 – 197.

intímnej, druhá k spoločenskému rozmeru novely. Spolu však vytvárajú jeden celok, prechádzajú textom spojené a vzájomne sa podmieňujú.

V momente, keď chcú obyvatelia poslať mládenca do druhej dediny, je postava richtárky charakterizovaná ako nábožensky mysliača, s nábožensky orientovanými postojmi a vystupuje ako znalec Písma,²⁰ vie ho vysvetľovať, rozumie mu a praktizuje ho: „Ešte slovo božie znevažuj!“ rozhorlila sa. „Písmo od úradu! Ja znám inakšie Písmo... To je napísané tak, že i múdry i sprostý rozumie, čo v ňom stojí. Ale toto tvoje! Veď nevieš ani, kto ho napísal a čo v ňom stojí. A také písmo ty chceš slúchať? Vrchnosť nekáže chorého človeka prevláčať nočnou hodinou z dediny na dedinu. A ak káže, tak ti poviem, čo v inom Písme stojí: sluš Boha viac slúchať ako ľudí. Nemysli si, že sa očistiš slovom božím. I satan pokúšal Krista zo slova božieho, i farizeji a zákonníci...“ (s. 124). Zároveň sa v texte objavuje religiózny motív, ktorý je na celej ploche zastúpený viacerými výrazmi, a to prostredníctvom podobenstiev (napr. o pocestnom alebo podobenstvo o tom, ako Ježiš pokúšal diabla na púšti) a príbehov z Biblie (napr. o Izraelitovi z Knihy apokryfov, patriarchovi Jakubovi, Šavlovi a pod.), ale aj povier²¹ a mýtov, ktoré odkazujú na religióznu podstatu a vieru ľudí v nadprirodzený, transcendentný Boží zásah do života.²²

V tejto súvislosti je dôležitý Kukučínov fiktívny rozprávač (Všetička, 2017, s. 164), ktorý približuje vnútorný svet literárnych postáv a pozvoľne prechádza z jednej naratívnej roviny do druhej. V texte explicitne komentuje najmä pohľad dedinského človeka na vzťah medzi poverami a náboženstvom, cez ktorý sa ukazuje obraz kresťanstva v autorovej literárnej tvorbe – je súčasťou

.....
20 Písmak je laickým znalcom Biblie a základnej náboženskej literatúry, ktorý pochádzal z ľudových vrstiev. Väčšinou šlo o ľudí, ktorí neboli predtým systematicky vzdelávaní. Dostupné na: <https://cs.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADsmák>

21 Poznamenajme, že povera sa v kresťanstve chápe ako „odklon od náboženského čítania a úkonov, ktoré toto čítanie človeku ukladá. Môže tiež ovplyvniť úctu, ktorú vzdávame pravému Bohu, napr. keď sa určitým, inak oprávneným a potrebným úkonom pripisuje nejakým spôsobom kúzelnícka dôležitosť“ (Vargaš a kol, 2008, s. 173).

22 V tejto súvislosti F. Miko píše: „Náboženstvo je zážitkovou a citovou formou, v ktorej a do ktorej ľud spoločensky odreagúva kritické životné okamihy zla, neúspechu, nešťastia, ktorou sa vyslovujú jeho povznesené pocity v rozhodujúcich medzníkoch, pri radostných zastaveniach života a práce. Náboženstvo sa takto sýti základnými pocitmi a citmi života ľudu, ktorým dáva estetickú podobu a podkladá ich mýtom“ (Miko, 1969, s. 95).

tradície, a to aj napriek tomu, že veriť na povery je v kresťanstve hriechom: „*Že ľud má náboženstvo nečisté, poverou presiaknuté? Nuž je ono všakovaké, teológ by sa mu vždy nepriznal. Kto toho vina? Vari kňazi a učitelia? Na to odpoved': kde sa viac a horlivejšie káže ako u nás? Tu zlyhá i snaha, i učenosť: ľud má tradície, a tie sú oveľa staršie ako samo kresťanstvo. Často sa zakladajú na lži – ale názory vzdelancov nikdy nezakladali sa na lži? A aké je to vychvaľované náboženstvo u nás, vzdelancov? nieto v ňom dost' – trosiek?*“ (s. 133).

Po tom, čo richtárka „vybojuje“ telo Daniela Boháča, sa v texte odkrýva duchovný rozmer jeho mena. Priezvisko Boháč je kontrastné k jeho sociálnemu statusu, no zo spirituálneho hľadiska imanentne predstavuje jeho duchovné bohatstvo, a tak okrem sociálneho nadobúda aj duchovný rozmer. V texte to odhaľuje rekvizita (Všetička, 1992, s. 42) – list, ktorý richtárka nájde v šatách zosnulého. Vyberáme z neho fragmentárne ukážky, dôležité z hľadiska duchovnosti:

„Drahé moje dieťa!

Tvoj minulý list som obdržala a veľmi sa potešila, že si mi zdravý. Len akosi mi bolo ľúto, že ani Veľkú noc, ani Turíce nsvät'il si so mnou. [...] Bola by veru radšej, keby si mi posielal listy prázdne a nekládol do nich peňazí. [...] Ja som chudobná učiteľská vdova, od malička privyknutá všakovakej biede, nepotrebujem ja, dieťa moje, tolko peňazí. Ved' vieš, kým si bol malý, starala som sa o seba i o teba a, chvalobohu, nezahynuli sme, lebo nás On vzal pod krídla svoje, zázštita opustených vdov a sirôt; i robiť som vládala. [...] A neviem, či by sa bola premohla o tom tak celkom mlčať, keby tvoj majster, pán Rúčka, nebol ma všakovak rozhováral, že krajčír musí stráviť aspoň dva roky vo veľkom meste. [...] Keď som minule bola v O., najprv majster mi povedal, že tá už môžem z Pešti vyvolať, a potom Žofika ma odprevádzala cez lúky až pod samu horu i ledva sa odo mňa odtrhla. Mne sa vidí všetko, že ona ešte tvrdsie ťa očakáva ako jej otec... [...]

Podpis znie: „...tvoja milujúca matka Barbora B.“ (s. 135)

Z listu matky zosnulého vyplýva o tejto postave niekoľko podstatných informácií: bol to remeselník, ktorý musel odísť do veľkého mesta (do Pešti) aj napriek tomu, že doma nechal svoju matku a dievčinu – Žofiku²³, ktorá ho

.....
23 Biblické mená v texte – Žofia, Barbora, Daniel – podčiarkujú duchovno-náboženský kolorit, religióznosť výrazu.

očakávala. Zároveň sa potvrdzuje jeho sociálny status aj duchovná orientácia: krajčírsky učeň, ktorého vychovávala zbožná matka v kresťanskom rodinnom zázemí.

Do životnej rekapitulácie Danielovej matky autor vsádza ťažký život vdovy so synom – sirotou, čím v jej živote podčiarkuje kristocentrické ukotvenie, a to v podobe osobného zámena *On*, v ekvivalente mena Ježiša Krista. V obojstrannom vzťahu matky a syna sa vzájomne prelínajú tzv. veľká a malá transcendencia (láska matky a syna k Bohu), čím sa vytvára figurálna paralelná dvojica (Všetička, 1986, s. 29).

Rekvizita listu účinným a funkčným spôsobom zasahuje do deja ako *deus ex machina* (bližšie Všetička, 2017, s. 33) a náležitým spôsobom sa podieľa na sujetovom pohybe, rozvíja ho. Navádza richtárku na duchovnú cestu poznávania, ktorá jej postupne začne odkrývať odpovede na otázky o pomínelosti ľudského života, s ktorými sa nevie po smrti svojho syna vysporiadať. Dostáva sa na cestu metamorfózy, duchovnej premeny – duchovného rastu a zrelosti. Zlomový moment na ceste k iniciácii sa začína u hlavnej postavy vtedy, keď postava Daniela Boháča umiera, v texte už vystupuje ako postmortálna postava (Všetička, 2017, s. 177) a jej sa zdá, že „*umretí majú moc byť stále pri tých, čo ich milovali. I teraz akoby cítila prítomnosť synovu z tamtých svetov a akoby jemu bola toto hovorila. Akoby sa bála, že syn i po smrti mohol by sa jej odcudziť a k otcovi sa pridať*“ (s. 137). V tejto situácii prechádza naratív z vonkajšieho sveta do vnútorných dispozícií hlavnej postavy, čím sa anticipuje následné ladenie deja.

Z tohto pohľadu je príznačná situácia na fare – v priestore reprezentujúcom cirkevný úrad –, ktorá ešte väčšmi nahliada richtárkino vnútro. Z pozíčného hľadiska v tejto časti textu je vzťah medzi religiozitou a spiritualitou disproporčný, spiritualita stojí v značnej miere v úzadí. Autor prostredníctvom smrti syna spiritualitu hlavnej postavy – praktizujúcej kresťanky, u ktorej má mať spirituálne jadro religiozity pevné miesto – utlmuje.

Postava kňaza predstavuje postavu *deus ex machina*, ktorá explicitne, v kontextovom momente (Všetička, 2017, s. 166) prepájajúcom obe sujetové línie textu, pomenuje ústredný problém, s ktorým sa hlavná postava vo svojom vnútri vysporadúva: „*Len sa vás opýtam ešte čosi: boli by ste sa zaujali takto hocikoho, napríklad starého žobráka?*“ [...] „*Mne sa všetko zdá, že vám*

prišiel na um váš chlapec. No, no! Nemusíte hneď plakať. Vy za ním želite, to končene nik nekarhá: len či v tom žiali sa neskrýva zúfalosť a výčitka proti Bohu! To by ja rád vedieť“ (s. 140). Z kresťanského hľadiska je richtárkina odpoveď zarážajúca, avšak z pozície matky sa za jej odpoveďou skrýva žiaľ, bezvýcho-diskovosť, keďže hľadá zmysel a cestu, ale nevidí ju. Preto v texte dochádza k inverzii v jej postoji k Bohu, od ktorého dlhé roky očakávala odpovede, ale nebo bolo vždy „nemé, tiché a jasné“: „Keď som mala iba toho jedného!“ vykrikla s divokým bôľom. „Veď to nik nevie, čo je to: pochovať jediného syna! Čomu som sa mala úfať? Iba jemu. Čomu sa už teraz úfať? Čomu? Bože, načo som ja ešte na svete!“ (tamže).

V tejto fáze sujetu však kňaz nezmierni „divoký bôľ“ hlavnej postavy ani napriek tomu, že jej opäť dáva indicie na to, ako sa vysporiadať s vnútorným bojom – je „nástrojom božím“ a aj napriek veľkému žiaľu by mala „uznať dobrotu božiu“. V texte ju pripodobňuje k Márii, Božej Matke, ktorá predstavuje vzor a ideál ženy, a aj richtárku označuje za tú, ktorú „Boh vyznačil nad iné“. Na jej základnú otázku „prečo?“ odpovedá kňaz nasledovne a ponúka jej riešenie – voľbu z dvoch ciest: „Hneď vám poviem: nato, aby sme k tejto zemi neprirástli. Aby sme vedeli, že sme tu nie naveky, ale dočasu“ (s. 143). V tejto pozícii sa z postavy kňaza stáva zasvätený (Hodrová, 2014, s. 183), radca, ktorý však opúšťa hlavnú postavu na „prahu“ pochopenia. Nasmeruje jej ďalšie kroky, no ďalej už musí ísť sama, po ceste, ktorú jej ukázal.²⁴

Ďalšia fáza sujetového vývinu duchovnosti hraničí s afektom, keďže sa odohráva na hranici vnímateľnosti a počuteľnosti, keď richtárka dookola opakuje tie isté slová „Nestálosť – nestálosť!“, prejavuje sa dezorientáciou – „sama nevie, ako sa z fary vytratila“, „Zdá sa jej, akoby sa všetko bolo zmenilo!“ a jej neistota, nevedomosť a zúfalosť nadobúdajú v texte najmarkantnejší rozmer. Autor pomocou zmyslového princípu čuchu hlavnú postavu dostáva až do hraničného psychického rozpoloženia, v ktorom „akoby zo všetkých strán dorážala na ňu plesň a puch hniloby“ (s. 140), a funkčne prepája vonkajší priestor s rozkladajúcou sa hmotou. Vnútorný stav hlavnej postavy, prezentovaný

.....
24 K samote v iníciačnom procese dodáva D. Hodrová nasledovné: „Prostor zasväcení nepojme nikoho ďalšieho, je tesný i pro jednoho. Každý adept má svoj vlastný vnútorný priestor, své peklo, očistec a ráj, a samota v ňom je predpokladom zasväcení – splnuti s Bohem“ (2014, s. 183).

prostredníctvom jej psychiky, je príznačný pre iniciačnú fázu, v ktorej sa metafyzické, transcendentné pocity, tušenie, poznanie či vidina východiska javia ako zatemnenie mysle. Blúdenie priestorom ju takmer pripravuje o rozum.²⁵ V tejto časti sa telo hlavnej postavy akoby umŕtvuje, aby sa jej duch mohol oslobodiť, a to prostredníctvom iniciačného prerodu, ktorý sa naplno rozvinie v ďalšej fáze sujetu, kde sa problémová situácia prehĺbi, hlavná postava zápasí sama so sebou a hľadá riešenie (bližšie Hodrová, 2014, s. 178).

Návratný motív trpiacej Márie potvrdzuje religiózne a spirituálne ladenie sujetu. Súčasne autor vytvára obraz individuálneho osudu a pretvára ho na ľudský archetyp. Hlavná postava – matka – je analogicky predstavená ako Božia Matka – trpiteľka, čím je determinované spirituálne ukotvenie hlavnej postavy vychádzajúce z religiozity. Iniciačný prerod v sebe týmto spôsobom zahŕňa skúšku utrpenia, na semiotickej úrovni symbolizujúcu utrpenie Panny Márie: „*Ale som nevedela dobre, že je to tak, tak? Ved' ani tá, čo svetu darovala Spasiteľa – ani tá necítila ustavične radosť. Ba skôr iba strach, keď ho dal chytat' Herodes, strach, keď sa jej stratil v jeruzalemskom chráme. A keď rástol, zase večný strach o jeho život. A keď ho lapili, mučili, na kríž pribili... Ó, nie nadarmo ju volajú Sedembolestná!*“ (s. 148).

Pohrebný obrad sa na začiatku záverečnej kapitoly novely začína motívom vyzváňajúceho zvona, religiózneho symbolu posvätnosti, ktorý v texte zastupuje predel, hranicu medzi svetským a duchovným, no zároveň je symbolom zlomu v iniciácii richtárkinej postavy²⁶. V tejto časti sujetu je už richtárka prezentovaná ako tá, ktorej sa zdá, že je „omnoho staršia“, lebo „v krátkych pár hodinách prežila a precítila viac ako indy za roky“ a „za pár okamihov stratila všetko, čo bolo ako perla v srdci ukryté“. Jej psychické rozpoloženie je

.....
25 K tejto problematike D. Hodrová uvádza: „Šílenství a strata paměti, stejně jako jiný druh osamění předcházejícího zasvěcení bývají dočasné. Vyplňují dobu, která od sebe dělí dva inicační stupně, symbolický čas, jenž musí uplynout, než se z učedníka stane tovaryš z tovaryše mistr, a prostor, který k zbloudilému poromluvil ztracenou inicační řečí, bude znovu nalezen“ (2014, s. 186).

26 Zvon „je často symbol spojenia neba a zeme. Volá k modlitbe, pripomína poslušnosť voči božským zákonom. Zvuk zvona často symbolizuje vesmírnu harmóniu. V kresťanstve, podobne ako v islame, bol zvuk zvona považovaný za ozvenu všemocnosti Boha, za „hlas Boha“, ktorý vnímavú dušu prevádza za hranice pozemského bytia“ (Becker, 2007, s. 345).

premietnuté do spirituálneho motívu obety: „Zadávala sa na rakev a myslí si: „Prečo ja neležím v nej? On, jediný stĺp matere, uprostred života, plný nádeje, musí ísť“ (s. 149).

Zlom v zmýšľaní hlavnej postavy nastáva simultánne s momentom, keď postava kňaza predstaví tému kázne: „Pohostinu sme na zemi. Nemáme tu miesta stáleho...“ Kázeň²⁷ (takisto ako aj podobenstvá, o ktorých sme sa vyššie zmienili) obohacuje kompozíciu diela o výrazový aparát z biblickej proveniencie. Zároveň je semiotickou jednotkou – spiritualémou, ktorá dodáva textu „konotatívnu energiu vyššieho, transcendentálneho posolstva“ (Sabol – Sabolová – Sersenová, 2010, str. 92), pretože spája duševný svet richtárky so svetom Transcendentna. Prostredníctvom kňaza a jeho kázne nastáva iniciačný prerod hlavnej postavy: „To je už slovo! Splesala richtárka, načúvajúc nielen ušima, ale celou dušou. To slovo padlo ako vlažný dážď na vyschnutú zem. Cíti v sebe, ako celá bytosť jej sa osviežila, akoby povstávala z mŕtvych. Nové svetlo sa jej zjavilo, osvietilo dušu, rozohnalo tmu, a nielen svieti, ale i hreje. Otvára mu dušu dokorán, bo vidí, že ináč niet pre ňu spásy“ (s. 152). Duchovná kríza hlavnej postavy, jej „nedokončenosť“/„nehotovosť“²⁸, s ktorou sa musí vysporiadať po smrti syna, nevýslovný žiaľ a nezodpovedané otázky razom miznú, a to vo chvíli „osvietenia“, keď sa akoby pomyselne „dotkne“ sféry Transcendentna. S iniciačným prerodom sa zároveň postave richtárky otvára sféra poznania a odpovede na otázky jej dáva Boh, ktorému „otvára dušu dokorán“, presahuje samu seba v zmysle „veľkej“ Transcendencie, teda vo vzťahu k Ty, na základe čoho sa v texte religiozita opäť dostáva do rovnováhy so spiritualitou.

Richtárka pochopila konečnosť života prostredníctvom odovzdanosti Bohu a mala nanovo možnosť rozlúčiť sa so svojím nebohým synom. Táto scéna je autorom vykreslená neobyčajne sugestívne, čo prispieva k jej emotívnemu

.....
27 Kázeň ako agitačný žáner rečnického štýlu pracuje s náboženským textom, cituje z Biblie, ale zároveň chce poslucháča presvedčiť o pravdivosti (bližšie Vlašín, 1977, s. 169).

28 M. Eliade v tejto súvislosti výstižne uvádza: „človek sa nechápe ako „hotový“ v stave, v ktorom sa nachádza/je daný na prirodzenej úrovni existencie: aby sa stal človekom vo vlastnom slova zmysle, musí odumrieť tomuto prvotnému (prirodzenému) životu a narodiť sa znova k životu vyššiemu, ktorý je zároveň náboženský a kultúrny“ (1994, s. 130).

vyzneniu, rozjatrené vnútro postavy reflektuje javovú skutočnosť: „*Tu sú zavreté tvoje nádeje, mať, ktorá netušíš, čo sa tu robí... Tak sa končí tvoja krátka púť, tvoj zmietaný mladý život...*“ A tu akoby jej ukrutná ruka siahla na srdce a stisla. Akí sme my predsa len biedni – biedni...“ *Stala si stranou, zakryla tvár a plače ticho. Zem padajúca na truhlu akoby ju udierala do srdca.*“ Ale len „*Dočasu, dočasu rozlúčení,*“ šepce si opúšťajúc synov hrob“ (s. 156). Na tektonike novely sa okrem kategórie postavy výrazne podieľa aj kategória času a priestoru. Prítomný čas chronos, ktorý postupuje len jedným smerom a je nenávratný, mení prehovorom hlavnej postavy svoj tok. Zvnútornením, iniciacným prerodom už neplynie len k budúcnosti, ale presakuje do minulosti, je reverzibilný, návratný. Stáva sa tak časom mýtickým, časom večného návratu, kolobehom života – smrti a vzkriesenia k novému životu.²⁹ Zároveň sa aj konštantný priestor (Všetička, 2017, s. 180) dediny v procese duchovného dozrievania hlavnej postavy pretvoril na priestor zasvätenia, avšak iba pomyselný, latentne prítomný v jej iniciáčnej ceste.³⁰ „Vrátka“, ktoré za sebou richtárka na cintoríne zatvára, sú bránou, hranicou medzi svetom pozemským a nebeským, medzi časným a večným a cintorín sa analogicky k jej vnútornému rozpoloženiu zrazu zdá „*nie taký smutný*“.

Iniciácia hlavnej postavy novely vyústi napokon až do prerodu, ktorý sa v sujete objaví po návrate do dediny. Autor na semiotické stvárnenie tejto premeny použil metamorfný motív (Všetička, 2017, s. 168), ktorým zachytil túto vývojovú premenu. Predtým než sa hlavná postava opäť duchovne „narodila“, musela „zomrieť“ vo svetských veciach, skrze Boha, cez „veľkú“ Transcendenciu a nadprirodzeno, pochopiť konečnosť a časnosť vecí na zemi a takýmto spôsobom sa vysporiadať so smrťou svojho syna. Až po tejto „malej smrti“³¹, tzv. „malej“ iniciácii, sa mohla znovu obrodíť v zmysle pojmu

.....
29 Viac ku kategórii času v iniciacných obradoch pozri Hodrová, 2014, s. 215 – 231.

30 D. Hodrová k tejto téme uvádza: „Prostor zasvěcení je pouze pomyslný – existuje ve spomínce, snu, vidění, představě, tedy v čase neskutečném nebo spíš jinak skutečném“ (2014, s. 241).

31 De Chardin v tejto súvislosti píše: „Kresťan totiž uvidí, ako sa mu otvára nové pole možností. Ak prijme s vierou túto nepriateľskú silu, ktorá ho zráža a rozbíja, ale neprestane bojovať proti nej, ona sa mu môže stať láskyplným zdrojom obnovy. Na skúsenostnej rovine je všetko stratené. No v oblasti, ktorú nazývame nadprirodzenou, jestvuje ešte jeden rozmer, ktorý dovoľuje Bohu, aby nebadane priviedol tajomné

„homo religiosus“ (Hajdučeková, s. 150 – 151): „*Ako vstúpila do dediny, oviaľ ju nový život. Akoby chodila zas v iných končinách. Zdá sa jej, že bola na vysokej veži, z ktorej otvára sa výhľad na rínok, oživený šiatrami a jarmočníkmi. [...] Bola na veži, na výšinách, kam tak málokto sa za života vyšvihne. Sama ta nevzniesla, jej krídla boli prislabé. [...] Iným zrakom vie už dívať sa na svet. Čosi v nej dnes umrelo, to vidí – svet jej pripadá iný, akýsi obnovený*“ (s. 158 – 159).

Sujetovú kulmináciu uzatvára posledná časť novely, kde obrad svadby prebieha paralelne s richtárkinou vnútornou detenziou. Keďže obrad svadby je definovaný ako tzv. obrad prechodu či iniciácie, súčasne predstavuje aj vedomý prístup k novej kvalite života. Túto paralelu autor využil ako zámer v duchovnom tvarovaní literárnej postavy. Richtárka prešla cestou iniciácie, ktorej výsledkom bola nová kvalita života, a na základe iniciačného prerodu dospela k poznaniu. Preto až po iniciačnom prerode, po ktorom sa jej duchovná kríza vyriešila, pochopila Boží zámer, zmierila sa s osudom a mohla sa zúčastniť svadby. Záverečný dialóg medzi richtárkou a Ľuptákom súčasne odkrýva význam názvu novely: „*Veru to boli divné dve cesty,*“ vraví Ľupták zamyslený. „*Divné. Ako krížne cesty. Jedna tamto na vrštek, a druhá pred oltár.*“ A poznamenáva s úsmevom ďalej: „*I divne sa spriečili jedna do druhej zavčera.*“ „*Spriečili veru,*“ odpovedá ona, „*ale nie naozaj, iba očistom. Obe ony vedú do toho istého mesta...*“ (s. 160). V prehovore postáv je pomenovaný ústredný problém – disproporcia sujetu ako vnútorný konflikt, ktorý sa detenzívne uzavrel.

Finále novely sa z tohto pohľadu ukazuje výraznejšie ako introdukcia, ktorej úlohou bolo vtiahnutie hlavnej postavy do spomienkovej situácie. Explicit novely tvorí pointu celého príbehu. Krížne cesty³² sú paralelou vnútornej disproporcie hlavnej postavy, jej hľadania životnej cesty, keď si musela

.....
obrátenie zlého na dobré. Keď kresťan opustí pole ľudských úspechov a strát, vypätím dôvery v kohosi Väčšieho, ako je on sám, vstúpi do oblasti nadzmyslových premien a vzrastu“ (1996, s. 74).

32 V ľudovej kultúre sa krížne cesty vymedzujú ako „krížujúce alebo rozchádzajúce sa cesty, ktorým sa prisudzoval magický význam spojený s predstavou o hraniciach svetov; vhodné miesto na vykonávanie magických úkonov (podobne ako miesta zlievania troch potokov alebo jarkov – trojepotočie, brodky).“ [online], [cit. 12. 11. 2023] Dostupné na internete: <<https://www.ludovakultura.sk/polozka-encyklopedie/krizne-cesty/>>

vybrať, ako ďalej pokračovať vo svojom živote: či si zvolí cestu nadol – cestu „smrti“, alebo nahor – cestu „nového života“. Oba smery tak evokujú symbol kríža, ktorý tvorí leitmotív novely. Pre duchovne uvedomelého človeka obe cesty vedú na to isté miesto – k Bohu. Avšak duchovným prerodom sa u hlavnej postavy zrodil nový život a nová cesta, stala sa duchovne zreloou osobnosťou, zmierila sa so svojim údelom a našla nový zmysel života, nanovo prijala status aktívneho človeka – Božieho nástroja. Spiritualita a religiozita tak opäť nadobudli rovnovážny stav.

Poznamenajme, že hlavná ženská postava nemá vlastné meno, čím sa môže zvýrazniť jej sociálny status matky. Autor stvárňuje jej vzťah k synovi, ktorý sa na mnohých miestach odvíja od jej srdca, symbolizujúceho trpiacu lásku. Tento leitmotív spája s archetypálnym prototypom matky – trpiteľky – Sedembolestnej Panny Márie, ku ktorej sa postava richtárky prostredníctvom svojej viery približuje, čo z nej robí synekdochu, pars pro toto typizovanú matku trpiteľku (*srdce jej rástlo, srdce jej išlo puknúť, jeho pohľad jej strelil hlboko do srdca, ukrutná ruka jej siahla na srdce* atď.).

Kontrastný princíp autor napokon využíva aj medzi úvodom a koncom novely. Zatiaľ čo úvodná situácia tvorila východisko problému/tenzie novely, na jej konci dochádza k zmiereniu a k harmónii. Harmonické vyznenie záveru zodpovedá konečnému vyzneniu ústrednej myšlienky, ktorou je prijatie Božej vôle.

Naša interpretácia ukázala, že Kukučín v plnej miere rozvíjal vzťah religiozity a spirituality vo svojej tvorbe, a to v intenciách kresťanskej viery/tradície. Na pláne novelistickej kompozície dokázal, v porovnaní so skromnejšou kompozíciou črty, tému duchovnosti rozvinúť do hĺbky. Jeho zámerom nebolo len „osobité“ vyrovnávanie sa so spoločenskou situáciou (J. Noge), ale aj hodnotový rozmer života. Preto môžeme doplniť aj význam slovného spojenia „*skrytého zmyslu*“, ktoré použila I. Taranenková. Z interpretácie vyplynulo, že „*skrytý zmysel*“, ktorý pomohol richtárke prijať tragickosť v životnom údele, bola oživená spiritualita v jadre religiozity, účinkujúca v akte prijatia Božieho zámeru v jej živote.

Jozef Gregor Tajovský:

Tajní boháči

Jozef Gregor Tajovský sa dôverným vzťahom k svojim hrdinom netajil. Na tento fakt poukázali mnohí, výberovo A. Bejblík (1956), O. Čepan (2001), M. Mikulová (2005) a iní, berúc do úvahy korešpondenciu Tajovského a F. Votrubu z Nadlaku, 1. septembra 1909: „Za Tvoj rozbor v ‚Sborníku‘ som Ti vďačný. [...] Bujnáková poznámka aj mňa bolela. Veď som ja nad mojím ‚Pastierčatóm‘, ‚Do konca‘, ‚Maco Mlieč‘, ‚Ondrej – Cigáň‘, ‚Apoliena‘, ‚Tajní boháči‘, ‚Do kúpeľa‘, ‚Mamka Pôstková‘ --- plakal, a Bujnákovi a ‚Nár. Novinám‘ sú to len neumelou rukou retušované bledé fotografie? Ďakujem Ti, že si ma neurazil v mojom cite k mojim ‚hrdinom‘“ (in Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach, 1956, s. 172). Verne zobrazit osudy týchto „hrdinov“ sa mu podarilo na malej ploche v podobe zápiskov, memoárov³³, odkazujúc na jednoduchosť smerujúcu k univerzálnemu fundamentu ľudského života. Takouto témou bola iste aj téma umierania, smrti a posledných vecí človeka. Detailne ju opísal už v črte *Do konca* (1900), kde predstavil filozofiu dedinského človeka – žiť a pracovať bez oddychu až do konca – podčiarknutú morálkou každodenného žitia.

Tému smrti neskôr pregnantne rozvíja v črte *Tajní boháči* (1904), ktorá priamo nepatrí medzi starootcovské texty, ale s nimi úzko súvisí svojím univerzálnym záberom³⁴. Analogicky je na tému smrti napojený aj mýtický princíp v tvorbe Tajovského, o ktorom píše M. Mikulová: „Ľudský príbeh sa

.....
33 Na fakt, že u Tajovského naozaj ide o memoáre z jeho života, poukázal Štefan Janšák v príspevku *Tajovský v kruhu bratislavských priateľov* (1956). Pri skúmaní Tajovského literárnych počiatkov zistil, že sú to v mnohých prípadoch vlastne memoáre, na čo ho autor neupozornil. Prišiel preto za Tajovským s otázkou, či má tieto črty považovať za pamäti. Odpoveď znela: áno (in Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach, s. 503).

34 Bližšie Mikulová, 2005, s. 99.

Tajovskému vylupuje z akejsi prapodstaty a nie je rozdiel medzi jeho súčasníkom a človekom žijúcim v dávnej histórii. Jeho obrazy „obyčajných“ osudov presahujú región a dobu a smerujú vo svojej obnaženosti smerom k mýtu“ (Mikulová, 2005, s. 91).

Súdobá literárna kritika prijala text rozpačito. Tajovského pozitívny vzťah k ruskej literatúre sa odzrkadlil v akceptácii ponuky Dušana Makovického, ktorý navrhol predložiť črtu Tolstému. Alois Bejblík uvádza záznam nasledovne: „Sliškom mnoho podrobnejšie; smrť jeho lučše a rasskaz chuže.“ Ujo Dušan vysvetľuje to tak, že smrť drotára je lepšie opísaná, ostatok slabšie. – Ovšem netreba zabúdať na názory Tolstého!“ (in Jozef Gregor – Tajovský v kritike a spomienkach, 1956, s. 834). Tolstoj sa nevyjadril k črte kladne, pochválil len scénu umierania, „neprejavil porozumenie pre Tajovského rozhárnanú vetu, potvrdil však nepriamo, že rozprávanie tu nie je v popredí“ (Mikulová, 2005, s. 101). A tak sa čitateľ stretá s verným, realisticky opísaným obrazom umierania hlavnej postavy.

Pre Tajovského bola smrť prirodzenou súčasťou ľudského života a až zarážajúco realisticky pristupoval k tejto téme, na čo poukazuje H. Gregorová vo svojich spomienkach. Ide o Tajovského spomienku na ťažkú chorobu, ktorú v detstve prekonal. Lekári mu predpovedali smrť a matka, podľa starodávneho zvyku, začala synovi šiť košielku: „ ,Čo to šiješ?‘ spýtal sa s detskou zvedavosťou. [...] ,Tebe košielku do...‘ posledné slovo zadržlo v hrdle a zaznelo čajsi nepočuteľne: ,hrobu‘. [...] Keď mi toto Tajovský rozprával, prehradilo ma. ,Ako ti to mohla, vlastná matka‘ ,Na dedine berú smrť prirodzene,‘ vysvetlil mi. ,A keby ľudom srdce čo ako plakalo za odchádzajúcim, nakoniec sa vpravila do božej vôle““ (in Jozef Gregor – Tajovský v kritike a spomienkach, 1956, s. 597). Zo spomienok autora sa neukazuje len jeho prirodzený prístup k téme smrti, ale aj spôsob, akým ľudia túto udalosť prekonávali. Východisko nachádzali v Bohu, ku ktorému sa utiekali a odovzdávali sa do jeho vôle. Predpokladáme, že toto prežívanie kresťanského človeka na dedine autor osobitým spôsobom pretavil do literárnej skutočnosti, vychádzajúc i z vlastných skúseností, pretože ako spomína H. Gregorová, „Tajovský bol veriacim človekom, no nikdy nie neznášateľný prívrženec cirkvi. Veril v božie zákony a pridržal sa ich“ (tamže, s. 625). O Čepan dodáva: „Je preňho príznačné, že osobné problémy ukrýval v osudoch iných“ (1984, s. 367).

Rovnako tak aj v črte *Tajní boháči* je prostredníctvom postavy posla postupne odhaľovaný život starého Adama, pútnika, ktorý sa vrátil zomrieť do rodného kraja. Motív návratu a zároveň cesty evokuje cyklický princíp – Adam chce umrieť na mieste, kde sa narodil, a uzatvoriť kruh svojho života. Fundamentálne životné opozície, „večné princípy“ témy – život a smrť –, tak anticipujú filozoficko-duchovné ladenie črty a súčasne ich výberom autor kladie príznačný dôraz na postavu ako tektonický činiteľ, od ktorého sa bude odvíjať celá sujetová situácia.

Fiktívny rozprávač v akčnom incipite (Všetička, 2017, s. 157) veľmi vecne konštatuje, že „navštívil priateľa lekára na Čadci. Zavolali ho k nemocnému. Šiel som i ja s ním“ (Tajovský, 1974, s. 507). Po tomto krátkom prehovore prichádza na scénu posol, ktorý odkrýva dôvody neskorého volania lekára: „Už by sme vás (lekára) aj neboli ustávali, ale pán kaplánko, keď ho včera zaopatrovali, povedali: ‚Už môžete poslať po doktora‘“ (s. 507). V tomto zmysle autor na ploche textu uplatňuje signifikantný čas umierania (Všetička, 2017, s. 184). Kontrastný princíp (Všetička, 2017, s. 167) medzi mestom a dedinou umožňuje autorovi predstaviť nielen odlišnú mentalitu postáv, ale na základe neho vytvoriť aj celú sujetovú situáciu, ktorú si pre svoju naráciu zvolil. V anticipačných slovách posla, odkazujúcich na ďalšie smerovanie deja, je predstavená hierarchia dôležitosti úkonov pri umieraní človeka. Dedinský človek má jasné pravidlá, vychádzajúce z kresťanského pohľadu na umieranie: najdôležitejšie je pripraviť a zaopatriť umierajúceho duchovne a až potom poslať po lekára. Vôľa Boha je určujúcim determinantom v živote kresťanského človeka. Autor týmto spôsobom anticipuje religiózne ladenie deja. Pomyselnú tenziu vyplývajúcu z paradoxu (najprv farár, potom lekár) – stretu odlišného uvažovania o posledných veciach (lekár vs. kresťan) – strieda detenzia: „No, dakedy predsa len aj pomôže... ak je nie ešte veľmi zle. Ale ak má človek zomrieť, jednak zomrie. Božej moci sa nič nenaprotivíš. Iba hriech – pokúšať Pána Boha. Či je nie tak?“ *chcel mať prisvedčené, že neublížil*“ (s. 507). Tajovský na tomto mieste, ale aj neskôr, frazeologizmami, porekadlami a prísloviami odkrýva v črte uvažovanie postáv, syntax sa mu stáva prostriedkom na nedopovedanie myšlienky. Najmä apoziopéza roztvára priestor na dialóg s čitateľom, ktorému

neskôr prostredníctvom konania postáv doplní všetky logicko-významové medzery.³⁵

Narácia črty je v súlade s dejovou a časovou koincidenciou, jednotný dej autor vsúva do temporálnej jednotky jedného dňa, no chronológia rozprávania je na niektorých miestach retrospektívna, a to najmä v tých častiach, ktoré súvisia s nejasným pôsobením hlavnej postavy počas života alebo v súvislosti s osudovou postavou³⁶ – Adamovou krstnou dcérou Agnesou. V retrospektívnej narácii je predstavený jej ťažký životný údel – žila sama, so štvorročným dievčatkom, bez muža a s veľkým hriechom – nebola vydatá v kostole: „*Agnesa, parom vás tam po hostine, len sa vy dajte aj pred Bohom oddať; akože je to? [...] Všetelijako to Pán Boh rozsudzuje. Mohli sa vziať a žiť, ako druhí ľudia žijú. [...] A starý hriech, nová hanba*“ (s. 508). Napriek tomu je rozprávač k Agnese zhovievavý a jej starostlivosť o Adama evokuje „splácanie“ dlhu Bohu, voči ktorému sa dopustila svojho prehrešku. Narúša sa tak matrica o vine a treste, autor do centra pozornosti nekladie amorálne správanie postavy. Agnesa je explicitne predstavená ako starostlivá žena, ktorá od Adama nechce nič iné, len aby jej zaopatril dieťa: „*Dreva si donesiete, múky, masti si kúpite a čo si dáte, to vám uvarím. A na peci nespáva nik... Ak vám bude vysoko vychodiť, posteľte si na lavici. Za to mi, keď pôjdem do roboty, prizriete dieťa. Inšie od vás nežiadam*“ (s. 508). Adam jej za opateru sľúbil ušetrené peniaze: „*Onehdy dal zavolať richtára aj celý úrad a spravili pismo, že tejto sirote porúča tamtú stovku*“ (s. 509). V rovine rozprávača je následne nastavené zrkadlo ľudu, keď upozorňuje na to, že pre mnohých by peniaze boli motiváciou, ale u Agnesy ju nevidí, dokonca prízvukuje, že mu aj „posteľ popustila“. Takýmto spôsobom autor pretvára postavu Agnesy z človeka poznačeného hriechom na osobu, ktorej stretnutie s Adamom ovplyvnilo aj jej životné smerovanie natolko, že podriaďuje svoje potreby druhému, a to v intenciách kresťanskej morálky, ktorá predstavuje milosrdenstvo, obetavosť, starostlivosť o druhých a i. Konanie Agnesy zároveň neevokuje pocit akéhosi „ospravedľovania“ jej minulého

.....

35 Viac sa lexikálnym a syntaktickým príznakom v Tajovského dielach venuje O. Čepan, 1992, s. 207.

36 Keďže Agnesa zásadným spôsobom ovplyvní smerovanie života Adama, a na dlhší čas je ona tá, ktorá určuje jeho osud, vykazuje znaky osudovej postavy, ktorú vo svojich štúdiách pomenúva F. Všetička (1986, s. 26).

hriechu, ale naznačuje, že pokánie je možné: „*Veď ono by sa bolo viac ľudí chytilo na tú opateru, keby tak do týždňa, za dva, a čo za pol roka, no... Lenže smrť istá, ale hodina neistá. A stovka sa môže minúť, s druhou nevedelo sa, čo urobí... no zabiješ ho kyjanicou a či vyložíš na cestu? Dnes, prosím vás, všelijaký svet, našli by sa aj takí. Ale Agnesa nie je tá stvora! V jeseni popustila mu posteľ a teraz od Vianoc len čo ho prekladá, už dvanásť týždňov*“ (s. 509).

Text sa následne presúva do záдумčivej, filozofickej roviny so silným existenciálnym podtónom, odhaľujúcim uvažovanie o posledných veciach života: „*Ja len prosím Boha všemohúceho, aby mi nedal dlho ležať, toť, ako tomu. [...]* Najlepšie: *lahnúť si, spraviť s rodinou a svetom poriadok, porátať sa s Pánom Bohom a zomrieť. Ale nie každému je to dané. Kolkoí aj po dva-tri razy prijímú Pána Boha, a zomrieť len nemôžu... To ide všetko, ako si si zaslúžil od Boha za tvojho živobytia. Veru tak!*“ (s. 509). Tajovský v monológovi postavy posla podčiarkuje základné intencie zmýšľania kresťanského človeka, ktorý počas svojho života žije spravodlivo a pred smrťou je preňho, vo svetle kresťanskej viery, dôležité pristúpiť k svätej spovedi, prijať eucharistiu a takto duchovne pripravený s čistým svedomím umrieť. Uzatvára minulosť a odovzdáva sa do rúk vyššej inštancie, ktorou je Boh. Nenaháňa sa za hmotnými statkami, preňho sú dôležitejšie duchovné hodnoty. Pretože Adam nemusel mať veľa, „*ale práve kolko mu bolo dost, a to je tá najväčšia výhra... Viete, v tej poslednej chvíľočke, aby si mohol pokojne... že totiž neťahajú handry zpod teba, že nie sú tvoje...*“ (s. 510). Takýmto spôsobom je postoj k samotnej smrti prejavovaný aj v konaní človeka, založenom na najdôležitejších hodnotách viery.

Následne sa v texte na malom kúsku roztvorí duchovný kolobeh života, duchovná cesta (cyklus), ktorá sa začína sviatosťou krstu, pokračuje životom, aby sa nakoniec ukončila v zmysle kresťanského „*prach si a na prach sa obrátiš*“: „*Nie je to pekne, tak zabudnúť na svoju dedinu, neprísť sa podívať na tú vežičku, pod ňou ťa krstili, a tú chalúpku, kde si sa zrodil. A potom, čo aj v hrobe, ale vari že to ten prach nevie? Dobre on to vie, kto po ňom chodí, a patrí sa už len, predsa patrí sa ti rozpomenúť na rodinu, otca, mater a známych, aby zase na teba dakedy nezabudli, keď budeš hniť...*“ (s. 510). V slovách posla je zároveň predstavená prvá a druhá fáza iniciačného obradu prechodu hlavnej postavy. Prvou fázou bolo odlúčenie od skupiny, do ktorej dlhé roky patril, aby odišiel do sveta za zárobkom. V liminárnej, prechodnej fáze o hlavnej postave

čitateľ nemá takmer žiadne informácie, dokonca ani posol nevie presne, ako sa Adamovi vo svete darilo: „*Ale robotník že bol dobrý! Ktože ho vie. Vravila, čo ho vo svete stretali, lebo on len vždy sám, ako ten palček, že takto poriadne žil*“ (s. 510).

Posol-rozprávač sa po týchto úvahách mení na autorského rozprávača a s ním sa mení aj miesto deja. Lekár prichádza k chalúpku umierajúceho. „Naklonený“ príbytok umierajúceho vytvára tenziu výrazu, a to pomyselným očakávaním „pádu“ chalupy, zároveň takýto príbytok korešponduje s príbytkom liminárnej bytosti, ide teda o iniciačný priestor. Kontrast bielej farby šiat Agnesy a jej dcéry s tmou v chalupe evokuje hranicu medzi životom a smrťou. Farebný princíp rozvíja duchovný, spirituálny rozmer témy, je v ňom zakódovaná križovatka života, vyznačujúca sa cyklickosťou. Naše úvahy podporuje aj konvergentný priestor (Všetička, 1986, s. 33), ktorý sa postupne, naprieč celým dejom, zužuje z „mesta“ do „dediny“ a napokon do izby, „*kde by sa ani ovca nemohla obrátiť*“. Priestor tak, analogicky k deju, mieri do koncového bodu. Aj obraz ovce³⁷ predznamenáva zmenu priestoru, ktorý zároveň znamená aj prechod z „vonkajšieho“ sveta do kresťanského „vnútorného“ sveta postáv, roztvárajúceho sa v texte.

Samotnú scénu umierania Tajovský opisuje v niektorých fázach príliš drasticky až hororovo, čo zmierňuje deminutívami. Podobne je opísaný aj umierajúci Adam, ležiaci na posteli zbitej z hrubých dosák – „*,starček v čistej plátennej košeli, len kosť a koža a dlhočizné čierne vlasy‘: ‚Keď sme vošli, chápal sa, zohlo ho dopredku, oči mal meravé, vystúpené z jamiek, po brade dlhé riedke kostrnky šedivé, a dýchal otvorenými ústami, ťažko, že sa mu celá hlava dvíhala, a ako vdýchol, zase ukloňovala. Hľadel, čo to doktor vykladá, rozkrúca, ale nič, že by dáke zvlášnejšie ohnutie, oživenie, ako to býva v prítomnosti lekára. Hovoríť mu už nedalo“*“ (s. 511). V scéne je opísaný bezmocný stav človeka, ktorý sa podriaďuje osudu, prijíma svoj údel a nezmôže sa ani na jediné gesto. Pokorným prijatím údely smrti sa otvára spomínaný priestor duchovnej dimenzie v prežívaní literárnych postáv. Tá sa prehlbuje v motíve cesty, implicitne predstavenej v slovách posla lúčiaceho sa s umierajúcim: „*Tak už ideš, Adamko nás? Pozdrav*

.....
37 Symbol ovce, ktorá sa dáva aj do súvislosti s baránkom, môže znamenať nevinnosť a čistotu, ochotu aj potrebu pridržať sa pastiera, zároveň je znázorňovaný pri poslednom súde, keď Kristus oddeľuje ovce od kozliat (bližšie Becker, 2007, s. 29).

tam moju Katru, ženu, aj kmotra, Jana brata, aj celú rodinu od všetkých nás aj detí. Že sa opatrujeme s trápením... Tak v mene božom,“ a bral mu ruku do svojej a oči podlialy mu slzy“ (s. 511). Aj Agnesa berie dcéru, nech sa rozlúči, lebo „taťo idú tatatá...“, pričom citoslovce v texte taktiež označuje putovanie. Agnesa, jej dcéra a Adam zároveň vytvárajú triadickú konfiguráciu.

V odkazoch pre zomretých badať presah od jedného „sveta“ k druhému, s príznakom nekončiacej sa púte človeka presahujúcej k Transcendentnu. Adama vypravili na cestu k jeho koncovému bodu – k prechodu od smrti k „Životu“, od profánneho k posvätnému, ktorý sa celou črtou zbíhal priestorovo až k „Stredu“³⁸. Princípom centrácie text nadobúda rozmer duchovnosti a posvätnosti. Religióznosť³⁹ a zároveň emocionálnosť výrazu v texte umocňuje nielen modlitba, ktorú sa modlí Agnesa spolu so susedou, ale aj kresťanské gesto pokľaknutia, svätená voda a horiaca svieca, implicitne predstavujúca „dohárajúci“ život hlavnej postavy.

Spomínaná tenzia z hatenia pohybu, nemohúcnosť otočiť sa, súvisí aj s hatením epického diania. Takýto spôsob zdolávania prekážok v priestore poukazuje na predstavu mýtickej cesty k Bohu, implicitne predstavujúcej emotívnu fázu ukončenia života Adama: „Svetlo sviečky na červeno zapálilo mu čiernu tvár, a bol strašný, ale už pokojný...“ (s. 512). Statický opis nebohého je tu koncipovaný ako kontrast voči jeho vnútornému rozmeru. Predstava o kresťanskej ceste k Bohu totiž vyvrcholí v mortálnom finále (Všetička, 2017, s. 169), v ktorom dôležitú úlohu zohráva opäť farebný princíp a jeho metamorfózy v podobe svetla ako perspektívy nádeje, cez červenú, evokujúcu obeť a utrpenie, až po čiernu, explicitne predstavujúcu smrť človeka, ktorá sa následne preklopí do pokoja, do vnútornej duchovnej rovnováhy a súladu s Transcendentnom.⁴⁰ A tak je na tejto malej ploche textu predstavená smrť

.....
38 Eliade o „strede“ píše: „Střed“ je zónou posvätnosti par excellence, zónou absolutní reality.“ A ďalej: Dosažení „středu“ se rovná posvěcení, iniciaci; po existenci, která byla ještě včera profánní a iluzorní, následuje existence nová, reálna, trvalá a účinná“ (1993, s. 18 – 19).

39 Religióznosť výrazu v texte podčiarkujú aj biblické mená literárnych postáv.

40 Pri heraldike farieb v procese mýtickej, iniciačnej cesty D. Hodrová rozdeľuje symboliku nasledovne: čierna je farba čistej hmoty, symbolickej smrti, prahu či hranice. Biela farba je farbou človeka – ducha spojeného s hmotou a zároveň symbolom očisty a vzkriesenia a napokon červená farba je farba ducha – Boha, ktorý prináša spásu

hlavnej postavy ukončená pozemským časom a „duchovné narodenie“ do „nového života“, presahujúceho transcendentný rozmer, keď „*Suseda vstala, otvorila dvere, aby duša mohla vyletieť...*“ (s. 512). V tomto okamihu čas nadobúda rozmer vznešenej a posvätnéj povahy, čo z neho vytvára čas sakrálny, čas zvykov a obyčají, ktoré sú spojené s prechodovými rituálmi (Všetička, 2017, s. 149). Literárna postava sa ocitá v konečnom bode, ktorý je zároveň bodom východiskovým, alfou a omegou, počiatkom, v ktorom je koniec, koncom, ktorý je zároveň počiatkom (Hodrová, 2014, s. 206). Začiatok cesty hlavnej postavy, cesta sama a napokon jej završenie vytvorili mýtický kruh, ktorý musel Adam prejsť. Išlo o cestu iniciačnú, symbolickú, v ktorej už samotné meno hlavnej postavy je symbolom, zväčša začínajúcim prvým písmenom abecedy, pretože je to práve Adam, ktorý je na začiatku iniciačného procesu, prechodu k inému stavu bytia (bližšie Hodrová, 2014, s. 182). Iniciácia sa však v sujete neobjavuje vo všetkých jeho fázach, nachádzame ju len vo fabule a v retrospektíve, kde je exponovaná jej záverečná fáza – prechod k smrti. Pretože až opätovným prijatím a začlenením Adama do spoločnosti sa naplní tretia fáza obradu prechodu, ktorá vyvrcholí odchodom z pozemského sveta, a tak je jeho prechod završený.

Autor situačným zarámovaním (Všetička, 2017, s. 134), analogicky k téme črty, príchodom a odchodom lekára a posla, vysúva do popredia najmä explicit, ktorý tvorí pointu celej sujetovej situácie: „*Vyšli sme aj my, dojatí tajnými duchovnými bohatstvami týchto drobných, opustených ľudí*“ (s. 512). Z tohto hľadiska potom aj titul *Tajní boháči* nadobúda nociónálny význam šťastného, pokojného, duchovne naplneného bohatstva kresťanského človeka, ktorým je viera. Množné číslo plní funkciu synekdochického zastúpenia všetkých, ktorí žijú spravodlivo – *communitas*, a tak vzbudzujú úžas ľudí z mesta nad tajomstvom ich života. Teda je zrejmé, že „veľkosť“ literárnych postáv Tajovského je ukrytá kdesi inde ako v literárnych žánroch, do ktorých sú zasadené. Postavu Adama autor predstavil ako duchovne založeného človeka, ktorého „veľkosť“ sa nachádza práve v jeho morálnom životnom postoji – umrieť s každým „poráťaným“, ako slušný človek.

.....
(bližšie pozri 2014, s. 181 a 262).

Jozef Gregor Tajovský:

Hriech

Korene dramatickej tvorby J. G. Tajovského siahajú do obdobia jeho učiteľského pôsobenia v Dohňanoch, kde sa v rokoch 1895 – 1896 priatelil s dramatikom Ferkom Urbánkom⁴¹. Ich spoločným cieľom bolo vytvárať dramatické texty zobrazujúce sedliacke prostredie, nefalšovanú ľudovú problematiku obohatenú o spevy a tanečné vložky (Pašteka, 1990, s. 173). Napriek tomu Július Pašteka nevidel v Tajovskom Urbánkovho žiaka ani nasledovateľa, pretože „za rovnakým cieľom kráčali rozdielnymi cestami“ (tamže, s. 173). Tajovský ako solitér zobrazoval žiadané realistické témy a realisticko-naturalistické vzory hľadal napríklad u Henrika Ibsena alebo Leva Nikolajeviča Tolstého (tamže, s. 178).

Odpútanie sa od folklorizovanej ľudovej hry a frašky malo za následok, že autor začal písať aj kratšie dramatické útvary – jednoaktovky (*Matka*, *Tma*, *V službe* a *Hriech*). Tie predstavovali v porovnaní s jeho viacdziejstvomými hrami (*Ženský zákon*, *Nový život*, *Statky-zmätky*) menšiu plochu na realizáciu dramatickej hry. Zároveň mu otvorili cestu k hutnejšiemu uchopeniu témy a koncentrovanejšiemu deju, čo bolo predpokladom na zvýšenie dejového napätia. Sústredil sa najmä na postavy, ktoré predstavovali v jednoaktových drámach ústredný problém. V takejto autorskej poetike vidí Juliana Beňová nový typ analytickej drámy, pretože pri charakterizácii postáv autor využíva postupy psychoanalýzy (2011, s. 103). Pod vplyvom súvekých moderných dramatikov Tajovský zmenil umelecký výraz a do svojej tvorby začlenil podnety z naturalizmu aj symbolizmu (bližšie Cupanová, 2019, s. 65). Týmito postupmi „rozšíril hranice svojej realistickej metódy a zároveň tvorivo zužitkoval ideové a umelecké

.....
41 Podľa P. Palkoviča nemala dedinská dráma J. G. Tajovského na Slovensku priameho predchodcu. Spomína len Kukučínovu *Komasáciu*, ktorá ostala v rukopise až do r. 1907. V tom čase mal už Tajovský vytvorenú vlastnú dramatickú koncepciu, do ktorej patrili hry *Ženský zákon* (1900), *Nový život* (1901), *Matka* (1906) a *Tma* (1907) (bližšie Palkovič, 1972, s. 50).

výboje modernej drámy a moderného divadla z prelomu 19. a 20. storočia“ (tamže, s. 65). Dramatická tvorba autora preto nie je len akýmsi pendantom k jeho prozaickým literárnym útvarom, ale predstavuje rovnocennú zložku jeho tvorby⁴². Ideovo-umelecký vrchol realistického prúdu predstavovala dráma najvypuklejšie v prvom desaťročí 20. storočia a reprezentovala veľké realisticko-naturalistické tendencie európskeho vývinu (Pašteka, 1990, s. 180). Práve do tohto obdobia patrí aj jednoaktovka *Hriech* s podtitulom „*tri scény*“, ktorú autor napísal počas svojho pobytu v Prešove a publikoval v *Slovenských pohľadoch* v roku 1911. Premiéru odohralo SND v Bratislave v roku 1920 pri príležitosti otvorenia činohry (Cupanová, 2019, s. 77).

Autor v jednoaktovke predostiera sociálno-spoločenský problém vystaňovalectva a jeho dosah na život ľudí v dedinskej societe, osobitne na manželské spolunažívanie. Látku čerpal zo skúseností samotného dedinského ľudu, o čom svedčia spomienky Ervína Lazara: „Istého dňa prišiel Tajovský v neobvyklom čase k Dubinskému a sa ho vypytoval, ako sa zachová muž k žene po návrate z Ameriky, keď nájde v rodine prírastok, ktorý sa narodil za jeho neprítomnosti. Dubinský mu porozprával niekoľko prípadov, medzi nimi je to, že práve sa vrátil z Ameriky istý Haško z Rankoviec, ktorý našiel doma prírastok. [...] Dnes vieme, že rozhovor o manželských problémoch navrátilcov z Ameriky treba klásť do súvislosti s jeho drámou ‚Hriech‘. [...] je iste pozoruhodné, že prevzal i meno skutočného hrdinu s malou zmenou (Haško v hre Kvaško)“ (1956, s. 183). Zachovaná korešpondencia ukazuje, že jednoaktovka *Hriech* nebola iba priamočiarou reakciou na spomenutý príbeh, ale že sa v nej autor pokúsil riešiť aj vlastnú krízu v manželstve. V jednom z listov Hane Gregorovej píše: „Ja sa budem vynasnažovať byť spokojným, nebáť sa o Teba a tak budem môcť aj pracovať. Lebo dosiaľ, priznám sa Ti, žiarlivosť mi odoberala všetku energiu a ‚Hriech‘ som totiž len z toho citu napísal“ (in: Bejblík, 1956, s. 838).

.....

42 Kompletné spracovanie jeho dramatických diel priniesol P. Palkovič v monografii *Jozef Gregor Tajovský realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny* (1972). O osemnásť rokov neskôr J. Pašteka v monografii *Slovenská dramatika v epoche realizmu* (1990) napísal kapitolu s názvom *Orientácia realizmu na problémovú dramatikú*, v ktorej sa venoval dramatickej tvorbe Tajovského, a napokon Juliana Beňová v *Dejinách slovenskej drámy 20. storočia* (2011) je autorkou kapitoly *Jozef Gregor Tajovský*.

Reálne látkové podložie témy Tajovský prepojil s osobnou výpoveďou muža, ktorý sám zakúsil manželskú krízu. Táto skutočnosť anticipuje exponovanie emocionalitu v hre a hlboký morálno-psychologický ponor do uvažovania postáv. V centre pozornosti stojí hlavná protagonistka Eva Kvašková a jej nevera voči manželovi, ktorá nie je taká priamočiara, ako by sa na prvý pohľad mohlo zdať. Literárni vedci vo svojich interpretačných záveroch vidia túto postavu odlišne. J. Pašteka uvádza, že autor „Evin ‚hriech‘ nepodával ako morálny priestupok, lež ako – biologický fakt. [...] Čo medzi nimi vzniklo, nebola láska, ale – ako to odhalí Evino otvorené priznanie v tretej ‚scéne‘ – prebudenie biologického pudu plodenia, ktorému je podriadené všetko živé v prírode“ (1990, s. 210). J. Beňová vidí v hlavnej protagonistke „hriešnicu“ a vzťah manželov nasledovne: „Jeden druhému sa za tie roky odcudzili, manželstvo ostalo bezdetné a žena využila „ponúknutú“ príležitosť. Pudové a prirodzené v nej prevážilo a teraz musí bojovať nielen s vlastným svedomím, ale hlavne s nastolenými pravidlami a konvenciami, ktoré podmieňujú i Kvaškovu spoveď“ (2011, s. 101). P. Palkovič však naznačuje, že v ideovom pláne autora nebolo všetko iba čierno-biele: „Motiváciu Evinej náklonnosti k Janovi autor zďaleka nezúžil len na slepú vášeň. Ňou nemožno dostatočne vysvetliť ani vznik Evinej lásky, ba ani jej pocit hriešnosti“ (1972, s. 203). M. Mikulová hlavnú postavu pripodobňuje k „biblickej hriešnici Eve“ a chápať na ňu nazera optikou protihľadných postáv – vo vzťahu k nej: „...Tajovský v tejto dráme až neočakávane preferuje ženský element. [...] Muž sa tu spodobňuje buď ako zakomplexovaný zbabelec (sluha Jano), alebo ako podvádzaný, ľahostajný k žene, k jej túžbam (Kvaško)“ (2005, s. 49). Napokon aj I. Hajdučeková vidí hlavnú protagonistku predstavenú „prostredníctvom vyšších, duchovne ukotvených ideálov, ktoré jej však nie sú a priori dané, ale majú procesuálnu povahu“ (2015, s. 25).

Titul drámy *Hriech* má anticipačnú funkciu a naznačuje motivovanosť literárneho textu, teda jeho ďalšie ladenie. V tomto prípade ide o predzvest morálneho problému z duchovnej sféry života⁴³.

.....
43 Hriech predstavuje „vedomý a dobrovoľný poklesok voči rozumu, pravde a správne svedomiu; je priestupok proti opravdivej láske k Bohu a k blížnemu v dôsledku zvrátenej náklonnosti k niečomu, čo sa javí ako dobré“ (VARGAŠ, 2008, s. 193)

Dramatik do centra pozornosti zasadil ženu – Evu Kvaškovú, ktorá aj napriek tomu, že bola vydatá, žila dvadsať rokov sama. Jej muž, bohatý sedliak Ondrej Kvaško⁴⁴, dlhé roky zarábal peniaze v Amerike, i keď ich mali dostatok. Občas sa vrátil domov, no zakrátko sa vydal opäť za peniazmi, nedbajúc o svoju mladú ženu. Mamonárska povaha manžela sa podpísala pod ich vzťah, čo viedlo k nevere manželky, z ktorej vzišlo dieťa so sluhom Janom. A tak ho žena doma očakáva s „hriechom“ v kolíske.

Už z témy vyplýva, že Tajovský v dráme funkčne rozvíja a uplatňuje princíp signifikantného času⁴⁵, viažuceho sa na príchod muža. Kategória priestoru predstavuje konštantný priestor (Všetička, 1992, s. 33) – dej sa odohráva na dedine v dome gazdu Kvaška.

Základné stavebné východisko drámy tvorí skupinová konfigurácia postáv. V nej autor využíva dynamiku figurálnych dvojíc: Eva – Kvaško, Eva – Jano, Eva – Bora, Bora – Jano a Jano – Kvaško, ktoré spája ústredný dramatický konflikt – nevera hlavnej protagonistky. Ten sa premietne do postupného odhalovania charakterov, pričom v centre pozornosti je ich intímna, pocitová, súkromná sféra. Konfiguračnými vzťahmi dostáva nízka téma široké myšlienkové rozpätie. Jednoaktová dráma je rozvrhnutá do troch scén, každá je rozdelená na výstupy, ktoré nie sú dejovo uzavreté.

V expozícii drámy sa Tajovský hneď na začiatku usiluje o maximálnu intenzitu dojmu, o vzruch, pohyb a napätie. A to nielen vonkajšie, ale aj vnútorné. Prvú repliku vyslovuje Bora, matka sluhu, s ktorým má hlavná protagonistka nemanželské dieťa. V nej je zašifrovaná ústredná téma hry a moment prvého napätia, premietnutý do obrazného pomenovania situácie: „*Nože netrať hlavy. Teda hľad' – nepodliala si, mäso už prihorelo. Chleba sme nesoleného napiekly a všetka robota ti ide naopak. Takto ty, dievka moja, gazdovi, ešte len bude vo dverách, prezradíš, že tu čosi prismudlo, že sa mu komín svalil, čo on i za tri roky doma nebo!*“ (Tajovský, 1922, s. 1). Významnú funkciu v expozícii drámy majú

.....
44 V dramatickom texte sa vyskytujú dve podoby hlavného mena tejto postavy. V úvodnom rozdelení postáv je uvedené meno Andrej, no v dramatickom sa nachádza meno Ondrej.

45 Signifikantný čas je temporálny postup, v ktorom autor zasadzuje dej do významných dní, resp. do času nejakým spôsobom inak význačným (bližšie Všetička, 1992, s. 32).

verbá, ktoré posilňujú dynamickú situáciu, a táto akčnosť je v texte dôsledne dodržiavaná. Postava Bory je zároveň závažným hybným činiteľom⁴⁶, diktuje situáciu, je aktívna. Vo vzťahu k Eve vytvára na rodovej úrovni figurálnu dvojicu, ktorá je stvárnena prostredníctvom kontrastného princípu (Všetička, 1986, s. 13): zatiaľ čo Borino konanie je založené na pragmatickom uvažovaní, Eva koná pod vplyvom emócií. Jej láska aj fyzické naplnenie vzťahu k manželovi boli dlhé roky potláčané a prirodzená túžba po pozornosti prepukla do úprimného vzťahu k mladému sluhovi, ktorému sa nevedela brániť. Hlas svedomia sa však Eve stal protikladom spontánneho citu: „*Či som ja pomyslela, že do toho upadnem? Veď som bola mladá, on po štyri-päť rokov v Amerike, a chránil ma Pán Boh... A Jano, ako vošiel, už mi bol známy, blízky... Už som v mysli hrešila. Prosila som anjela-strážcu, na spovedi som bola; preč mi ho bolo poslať, zberala som sa mu vypovedať službu...*“ (s. 7). V tejto situácii autor do popredia vysúva religiozitu a hlavnú postavu Evy predstavuje ako kresťansky založenú ženu, ktorá v stave pokušenia bojuje a utieka sa k Bohu – na svätú spoveď.

V koncovke 1. scény vystúpi sluha Jano, ktorý je vo vzťahu k Eve osudovou postavou (Všetička, 1986, s. 26). Od celej nepríjemnej situácie, na ktorej majú vinu obaja, sa zbabelo dištancuje, uteká pred zodpovednosťou a pud sebazáchovy ho ženie k ponížujúcim vyjadreniam, ktoré jej adresuje. Autor na dotvorenie jeho charakteru využíva kratšie repliky, ktoré sú štylisticky príznakové, expresívne: drsné výrazy, hanlivé slová, ľudové prirovnania, ktoré neraz hraničia s ponižovaním, s animálnosťou, evokujúcou príbuznosť naturalistického postupu: „*Mohla si sa nepliešť stále okolo mňa. [...] Mala si ku mne prísť, mohli sme: alebo ty, alebo ja radšej nohu zlámať... Ja za ňou nechodil po chyžiach, a ona liezla za mnou po chlievoch*“ (s. 11). Scéna, keď Jano odmietne Evu a ich dieťa, je kolíziou, ktorá rozvíja dramatickú zápletku a dej sa viac zauzľuje. Borino správanie voči Eve je motivované peniazmi, ktoré pripadnú dieťaťu, a teda aj jej synovi Janovi. V istom zmysle tak prostredníctvom postavy Bory autor dokresľuje charakter Jana. Ten je potom v hre prezentovaný len ako pasívny objekt jej uvažovania a konania. Bora vo svojich priamych názoroch neberie na hlavnú protagonistku ohľad, a to ani vo chvíli, keď Eva

.....
46 Pojem F. Všetičku, ktorý ním vo viacerých interpretáciách pomenúva aktívnu literárnu postavu, závažne zasahujúcu do deja (napr. 2012, s. 16).

z hraničného zúfalstva uvažuje nad zabitím svojho dieťaťa. J. Pašteka vidí v tejto situácii ľudskú aj morálnu pozitívnosť hlavnej protagonistky, pretože „materské“ tu stojí nad „ženským“ (Pašteka, 1990, s. 210): „*Janko, čo to vra- víš? Ak ty nejdeš a nedočkáš gazdu doma, tak ho ani ja. Ale potom i s Bohom na večnosť! Vezmem decko a pôjdem sa zmárniť*“ (s. 8).

Ponižovaná Eva prežíva osobnú drámu v boji s vlastným svedomím a cit- mi, čo tvorí kompozičné jadro celej zápletky, keď pred druhou scénou sto- jí v hraničnej životnej situácii – musí sa priznať k svojmu hriechu a zároveň prejsť procesom, v ktorom sa sama v sebe vysporiada so situáciou, do ktorej sa dostala kvôli láske k sluhovi. Pretože, ako odhaľuje monológ hlavnej pro- tagonistky, jej náklonnosť voči cudziemu mužovi nepramenila z priamočiarej túžby determinovanej biologickými potrebami, ale z úprimnej, „slepej“ lásky: „*A ja som ho ľúbila, zaľúbila ako slepá... Nikdy nikoho na svete, a doň som sa musela potknúť, zabiť. Srdce moje biedno, čo si mi neskamenelo pri prvom po- hľade naň?*“ (s. 6).

Hra teda obsahuje rad činiteľov, ktoré v podobe reťazovej reakcie ovplyv- ňujú osud hlavnej postavy. Sled týchto činiteľov sa začína ohláseným príchod- om manžela domov, pokračuje Janovým odmietavým postojom a Boriným ponižovaním Evy, ktorým sa ukončuje prvá scéna. Koncovky drámy sú dy- namické, charakteristické nedopovedanosťou, prelievaním problému z jednej koncovky do druhej, čím sa medzi nimi vytvára dramatické prepojenie.

V druhej scéne sa so zvýšeným počtom výstupov zvýši aj počet postáv. Dramatický text sa presúva do lyrickej polohy. Vysvetľovacia monologická replika⁴⁷ hlavnej protagonistky odhaľuje motivovanosť jej konania, príčiny, ktoré sa podieľali na jej nevere. Tajovský v tejto situácii používa dej vo funkcii faktov⁴⁸, čo má za cieľ gradovať emocionálnosť výrazu. Introspekcia je pre au- tora prostriedkom, ktorým preniká do vnútorného prežívania postáv: „*Krás- ne moje dieťa! Ale mať tvoja nekrásna. Spochabila sa, na starosť spochabila.*

.....
47 Vysvetľovacia monologická replika predstavuje samostatný autonómny celok, kto- rý je vysunutý nad ostatný text (akoby exkurz alebo digresia) a je nositeľom samostat- nej závažnej výpovede (bližšie Mistrík, 1979, s. 123).

48 Na tento fakt poukazuje vo svojich interpretáciách F. Miko, ktorý o Tajovského výstavbe literárneho textu píše: „Dej autor zhusťuje, lebo nasleduje cieľ podať zážitok jeho priebehu. Dej používa vo funkcii faktov“ (1982, s. 285).

Za dvadsať rokov nepomyslela na hriech, a dnes je v ňom. Piaty raz sa vracia z Ameriky, po tri razy vybudol po štyri roky, a čistá som bola, a teraz – biedna moja hlavička! Načo ide? Načo šiel? Detí sme nemali, nemal sa na koho trápiť vo svete, a len ho tiahlo, tiahlo bohatstvá nadobúdať a mňa vydávať pokušeniu a hriechu... Čože mi je teraz z toho majetku? [...] Aký drahý, svätý mi bol ten cit k Jankovi, dusila som ho v sebe, bála sa oň, kým mi tí nevytýkali ‚sluhu‘, paholka, sprostáka, že som si zaľúbila... ‚Mala si byť múdrejšia...‘ Fuj, či sa mi hnusi to slovo. Ja som rada videla Jana, a oni mi, že som mala byť ‚múdrejšia‘...“ (s. 14 – 15). Vnútorňú monológ hlavnej protagonistky odhaľuje dlhoročné nefungujúce manželstvo, ktoré predstavovalo živnú pôdu pre nové citové vzplanutie, a paradox, keď nemanželský vzťah začal suplovať ten manželský.

Následne sa otvára scéna, v ktorej sa hlavná protagonistka lúči s dieťaťom. Je postavená na introspekcii a motive kajúcnosti, ktorý je prejavom osobného vzťahu k posvätnu. Kajúcnosťou sa prehľbuje spiritualita hlavnej postavy, a tak sa religióznosť rozvíja o spirituálny rozmer: *„Dcérika moja milá, Pán Boh ťa chráň od choroby, nešťastia a hriechu. Počúvaj svoju dobrú starú mamičku a buď potom lepšia, cnostnejšia ako tvoja biedna mať. (Svätenou vodou kropí decko.) Vo mene Boha, Otca i Syna Duchu Svätého“* (s. 16).

Kvaško, ktorý bol do svojho príchodu na scénu metascénnou postavou⁴⁹, tvorí s Evou hlavnú figurálnu dvojicu – manželský pár. Autor využil typický ibsenovský motív návratu, ktorý spôsobil dramatický zvrät (Pašteka, 1990, s. 212). Hlavná protagonistka sa ocitá pred mužom a vinníčka sa prostredníctvom uvažovania a konania opäť mení na kajúcnika. Osobná, strelná modlitba je prejavom spirituálneho prežívania hlavnej protagonistky: *„Tu je, tu je. Došiel. (Prežehná sa svätenou vodou.) Ježišu, ako si sa smiloval nad hriešnou ženou, tak zmiluj sa i nado mnou!“* (s. 17).

Zatiaľ čo v prvej scéne Ondrej Kvaško ako deuteragonista⁵⁰ zasahoval do celej hry iba sprostredkovane, cez prehovory postáv, v druhej scéne sa ob-

.....
49 F. Všetička definuje metascénnu postavu ako každú literárnu postavu, ktorá nevystupuje na dramatickej scéne, ale o ktorej je reč, tzn. že je za scénou. Metascénná postava je potom taká mimoscénná postava, ktorá aktívnym spôsobom ovplyvňuje konanie osôb (2012, s. 154).

50 F. Všetička rozlišuje medzi primárnou postavou – protagonistom a sekundárnou postavou – deuteragonistom (bližšie 2012, s. 46).

javuje ako rozhodujúci aktér, ktorý vnáša do deja dramatickú zmenu, v ktorej vyvrcholí Evina vnútorná dráma nevernej manželky. Dialóg manželov je formálny, bez emócií. Bora v tejto situácii potvrdzuje rolu hybného činiteľa v závažných sujetových momentoch. Keď Kvaško začína chápať, čo sa v dome bez jeho prítomnosti udialo, Bora berie situáciu do vlastných rúk: „*Ani nehľad, ani sa nediv, Ondrej. Stalo sa...*“ (s. 24). Práve v tejto časti sme svedkami momentu vrcholného napätia hry (Všetička, 2012, s. 155), keď sa Bora snaží odhaliť Kvaškovo tajomstvo z minulosti. Dynamizmus hry zdôraznil autor taktiež figurálne, a to pomocou kvantitatívneho efektu⁵¹, pretože vrcholný moment hry umocnil prítomnosťou všetkých postáv na scéne. Dyadický princíp⁵², ktorý bol Tajovským uplatnený pri všetkých figurálnych dvojiciach (Bora – Eva, Bora – Jano, Eva – Jano, Eva – Ondrej), sa mení na triadický. Konfigurácia postáv je teda ešte zložitejšia, berúc do úvahy fakt, že okrem zmienených väzieb existuje takisto milostný trojuholník. Takto sa potom stáva kompozičným prostriedkom, ktorým autor zdôrazňuje aj morálne poslanstvo hry. Pre výstavbu hry a jej sujetové rozpätie je závažné, že jednotlivé konfigurácie sa obsahovo neprekrývajú, netvoria synonymné paralely, čo plynie z funkčne uplatneného kontrastného princípu. Na celej ploche textu sa aj z tohto pohľadu potvrdzujú umelecké kvality drámy⁵³.

Vyvrcholením dramatického vyjadrenia viny a trestu ako celkového leitmotívu hry je tretia, záverečná scéna drámy. Tá je založená na konvergentnosti, ktorá je uplatnená v pásme postáv aj v architektonike. Keďže nositeľmi dramatického napätia sú výstupy (Mistrík, 1979, s. 127), druhá scéna, v ktorej sme boli svedkami vrcholného napätia hry, je rozvrhnutá do šiestich výstupov. Poslednú scénu, v ktorej sa dej uberá do finále a uzatvára sa detenziou, tvoria iba tri výstupy. Zároveň je v záverečnej scéne prítomná iba hlavná figurálna dvojica Eva a Kvaško.

Kvaško v úvode poslednej scény evokuje prísneho sudcu, ktorý má určit ďalší Evin osud a aj to, či a ako jej bude odpustené. Moment posledného

.....

51 Tento efekt je založený na prítomnosti všetkých jednajúcich postáv na scéne a záverečné rozuzlenie prebieha za ich aktívnej účasti (Všetička, 2012, s. 153).

52 Tento princíp je založený na čísle dva a jeho násobkoch (tamže, s. 149).

53 Majstrovské prevedenie drámy *Hriech* pozoroval už P. Palkovič, ktorý ju označil za „najvydarenejšiu z autorových aktových hier“ (1972, s. 225).

napätia tak tvorí súčasť finále. Tajovský v tejto časti drámy opäť využíva introspekciu, aby sa prostredníctvom nej vnoril do mužskej, ale najmä ženskej duše. Pre záverečnú scénu je signifikantný Evin zostupný pohyb, ktorý naznačuje postupnú detenziu deja. Jej pokorné pokľaknutie roztvára konotácie duchovného významu. Situácia je zároveň obrazom sebakpresahovania, keď materinská láska prekračuje hranice osobných záujmov v zmysle autotranscendencie: „*Netráp ma tolko, ako sa stalo, čo sa stalo. Ja ti to rozprávať nebudem, a čo ma zabiješ. Hanbím sa ťa, hanbím seba, tých stien. Poudieral si ma... Zaslúžila si. Zaslúžila, dobre. Rob so mnou, čo chceš. Zaslúžila som si všetky muky... Len ak si človek, tomu neviniatku neublíž. Ono nemôže za to, že prišlo na svet*“ (s. 25 – 26). Takto je prvá polovica scény výjavom, v ktorom sa hlavná protagonistka akoby „spovedá“ zo svojho hriechu a vysvetľuje mužovi dôvody nevery: „*A pred rokom – pol druhu si nepomyslela, že som ešte i ja na svete, že nebudeš rušiť, čo si za osemnásť rokov plnila... Nepomyslela som azda. Či ja už viem; ale zabudla som na teba, zabúdala od prvého dňa, ako Jano vkročil do domu... Nikdy, ani za dievky, nikdy sa mi tak nikto nepozdal ako tento mumák... [...] Ja som sa vždy úfala, že nám pánboh predsa len deti môže požehnať – akože tým pozrieš potom do očí?*“ (s. 27). Jej pokora a úprimnosť začnú „roztápať ľad“ v Kvaškovom srdci a aj v ňom sa ozve svedomie. Z pozície tvrdohlavého ukrivdeného manžela ho ženina pokorná spoveď presunie do pozície hriešnika, ktorý tiež nepriamo, ale objektívne nesie na situácii časť svojej viny. Vnútorňú monológ Ondreja, a teda hlas jeho svedomia, má za následok, že dochádza k obratu a k zámene pozície postáv: „*Aké je to divné na svete, a nie s každým rovnako. Veď si, veď sme vtedy boli mladí. I ja som bol mladý, a po tých barakoch i dvanásť spolu, a gazdiné – svodkyne... a ty mladý, žena doma, ďaleko za morom, v kraji... Tak si chlapov opantaly ani pavúk muchy. Že by človek, muž bol taký slaboch, nikdy by som nebol pomyslel. (Žiali.) Tak sa zabudnúť, na celý život si škvrtu vypáliť na čelo! (Plače a zvrtnie.) Ako, ako som – si ty – žena – Eva!...*“ (s. 27). I keď priznanie Kvaškovej nevery zostáva iba v ideovom pláne autora, Eva z Boriných slov a z mužových slz tuší, že nielen ona sa dopustila nevery, „*rozumie ho, zná, že o sebe by mal hovoriť, ale je šetrná*“ (tamže, s. 27). A tak sa Eva kajúcne poníži pred mužom, keď samu seba a celé ženské pokolenie prirovnáva k dobytku a stáva sa väzňom tradičného uvažovania, ktoré je silno vnorené do jej mravného vedomia: „*Takí*

sme, ako ten statok... My ženy... Ešte ktorá s deťmi zostane, ešte len... Ale takáto – ako statok, keď mu čas príde na jar na pašu, či mladé, či staré. Zavreté cez zimu, tma v stajni, a príde jar, trávička vyklíči, teplom zaveje – už sa obzerá, už sa ťahá od válova, už sa mu slobody žiada... a pustené – letí do sveta ako slepé...” (s. 27 – 28).

Tajovský najmä v záverečnej scéne, ktorá je presiaknutá emóciami vypovedaného i nevypovedaného⁵⁴, nemoralizuje. Paralelný princíp⁵⁵, ktorý autor implicitne uplatňuje v celej dráme, totiž odhaľuje akoby dva odlišné svety, v ktorých manželia počas spoločného života žili: „*Ja som sa tešila vše nádejou, že sa vrátiš, že len tento, ešte len tento rok, dva, a vrátiš sa a požehná nám Pán Boh detí, a ja budem spokojná, ty zostaneš doma. Ale ty si len šiel, čo si sa raz vrátil, ťahal ťa bohatstvo*“ (s. 28). V Eve predstavil ženu, ktorej muž väčšmi miloval peniaze ako ju samu: „*...vždy som ti vravievala, prosila ťa: dost máme, nechod', zle bude alebo s tebou, alebo so mnou. Šiel si jednako majetky sháňať, tisíce*“ (s. 28), a tiež ženu, ktorej pripadla celá robota okolo domu a statku. Tajovský tu ponúka motiváciu konania postáv v kontexte s objektívnymi podmienkami minulej, ale aj súčasnej situácie, a to z oboch hľadísk – morálneho i sociálneho. Zatiaľ čo sa Eva sústreďí na svoje dieťa, vystupuje ako žena, matka, jej postoj je subjektívny, emotívny, príznačný pre človeka morálne a duchovne založeného, tak Kvaška trápí verejná mienka: „*Nie... Akože to? Čože mi svet?... Toho sa nechytaj v tejto veci. Svet ti zle poradí. Čo ti svedomie? Čo ti budúca – dá Pán Boh – vďačnosť toho decka a moja pokora... Teba, po Bohu, budem ho učiť prvého čítať...*“ (s. 29). Eva v tejto situácii prezentuje „hodnotový prelom“⁵⁶, poukazuje na to, čo je v jej ponímaní dôležitejšie ako názor

54 O jazyku a štýle v Tajovského viacdziejstvomých i jednodziejstvomých hrách píše J. Pašteka nasledovné: „Tajovský nechá svoje postavy vyjadrovať sa veľmi úsečne, zhustene, elipticky, náznakovo, čím dosahuje na jednej strane ekonomickú lapidárnosť výrazu, na druhej strane aj znepokojujúcu zámlkovitosť výpovede“ (1990, s. 210).

55 Tento princíp je založený na paralelnej príbuznosti prebiehajúcich dejov a scén, ktorá je založená na paralelizmoch (Všetička, 1986, s. 13).

56 K tejto problematike F. Miko píše nasledovné: „Hodnotový prelom spočíva u Tajovského v tom, ako prestáva v koncipovaní obrazov zo života rátať so spoločnosťou „ako celkom“, lebo ľudské perspektívy sa mu zužujú na sféru prostého ľudu a jeho prostého života, ba – čo bol Tajovského „domáci hriech“ – ešte viac na sféru tých ľudí,

väčšiny – morálne, duchovné jadro. To sa stane pre Evu katalyzátorom nielen hlasu svedomia, ale aj odhodlania ponížiť sa a prijať trest za hriech, akýkoľvek bude. V texte je týmto spôsobom premietnutá duchovná motivácia kajúcnosti a pokory.

Línia uvažovania, ale aj prežívania situácie je u Ondreja odlišná. Uvedomuje si svoje pochybenie, no neprejaví kajúcnosť explicitne: „*Tlačí, dusí na prsiach... A priznať sa? Stratím všetku cenu... Svojím hriechom, priznaním jej ulahčiť? Nie. Dus sa, Ondrej, dus do smrti... [...] Svedomie, či máš dlhý vek! Zahrabané ako zdochlina v zemi, a vlastná žena ti ju odhrabe... Dal by som tisícku, keby sa nám statočnosť vrátiť chcela. Tvrdo som na ňu robil, ale dal, dal by ju, keby sa mohlo odstať, čo sa stalo tu i v Amerike pred pätnástimi rokmi... Či na to nieto lieku zabudnutia? (K obrazu.) Bože na nebi! To si ty dopustil. Ty chceš vykoreniť môj rod. Ty si nám nedal dietok... Nemal nás kto zavracať od hriechu (Sopne ruky)*“ (s. 30). Ako dokazujú archívne dokumenty⁵⁷, Tajovský v tejto časti hry uvažoval nad paralelou medzi biblickými postavami Sárrou a Abrahámom⁵⁸ a hlavnými postavami hry, napokon sa však rozhodol tento obraz vypustiť. Oslabil tak paralelu k biblickým postavám a manželská dvojica implicitne predstavuje mýtizovanú figurálnu dvojicu⁵⁹.

V súvislosti so záverom drámy sa môžeme pristaviť aj pri hodnotení nomen omen, s ktorým autor pracuje osobitým spôsobom. V dráme je totiž, na rozdiel od iných postáv, exponované práve priezvisko deuteragonistu. Meno Kvaško nadobúda aj druhotný význam, ktorým sa poukazuje na akési

.....
ktorí ako „ubiedení“ a „ukrivdení“ stávajú sa – nielen uňho, ale vôbec – prototypom a jediným reprezentantom ľudskosti a jej výhľadov“ (1982, s. 272).

57 V štúdií Aloisa Bejblíka, venovanej korešpondencii J. G. Tajovského, nachádzame spisovateľov list F. Frýdeckému, v ktorom okrem iného píše: „*V ‚Hriechu‘ na 16 strane odvrchu v 6. riadku ráčte pri korektúre vypustiť vetu: ‚a keď si aj nepožehnal‘ až do konca. Nehodí sa tam a inej nemám. Teda vypustte aj Abraháma, aj Sárrou*“ (cit. podľa BEJBLÍK, 1956, s. 897).

58 Sára a Abrahám sú biblické postavy, ktorým Boh nedoprial mať deti. Až po jeho príslube Sára porodila vo vysokom veku (91 rokov). Deti a zvlášť synovia sa pokladali za dary Boha, často aj ako odmena za spravodlivý život (bližšie *Kto je kto v Biblii. Ilustrovaný lexikón Svätého písma*, 2013, s. 350).

59 Ide o dvojice, ktoré tvoria moderné napodobeniny mýtických dvojíc. Najčastejšie mýtické dvojice predstavujú milenecké páry (Všetička, 2012, s. 65).

vnútorné „kvasenie“ jeho nevypovedaného hriechu z minulosti. Naopak, pri postave Evy autor do popredia vysúva jej krstné (biblické) meno. A tak charakterová kolízia hlavnej postavy, ktorá tkvela v zápase s vlastným hriechom, sa prostredníctvom kajúcnosti môže morálne obrodiť a prostredníctvom svojich duchovných princípov môže hlavná postava opäť začať vyrovnané žiť. Jej vnútorná kríza prešla v „dráme svedomia“ od pocitu hanby a zúfalstva v prvej scéne cez pocit potupy a zrady v druhej scéne až k tretej scéne, v ktorej sa úprimne a kajúcne vyznala zo svojho hriechu. Spoveď Evy priniesla rozuzlenie: i keď sa Kvaško k vlastnému hriechu nepriznal a neprešiel fázou kajúcnosti, urobil gesto zmierenia, keď prijal cudzieho syna do svojho života a Evu opäť nazýva „*gazdinou, ženou*“ (s. 31).

V tejto súvislosti je príznačné aj zarámovanie hry, teda vzťah expozície a finále, ktoré je súčasťou nielen architektoniky drámy, ale zasahuje aj do nadstavbovej časti textu. Autor drámu zarámoval postavou hlavnej protagonistky, a to lokálne (dej sa odohráva na rovnakom mieste), ale aj rovnakou časovou situáciou, v ktorej sa dej odohráva. Rámčujúcim prvkom je napokon aj dominantný motív drámy – hriech, ktorý má v expozícii synekdochické zastúpenie v rekvizite kolísky. Vo finále sa ústredný motív hriechu presúva od hlavnej protagonistky ku Kvaškovmu monológovi, v ktorom sa vracia do minulosti. Súčasťou finále je aj úvahová monologická replika (Mistrík, 1979, s. 123) Kvaška, ktorá v sebe nesie ideový kľúč k dráme – hriešni sme všetci, ale iba aktom kajúcnosti dosiahneme odpustenie a zmier: „*A ja nemám odvahy jej povedať, že som nehoden práve len tak byť jej tiež – iba sluhom... (Pomyslí, ide za ňou pozvoľna.)*“ (s. 32). Umiestnenie poslednej scénickej poznámky svedčí o jej významovom zvýraznení. Eva ako morálny víťaz odchádza zo scény prvá a muž až za ňou.

Dramatik tak v závere vytvára napätie a vzťah vysokého a nízkeho ostáva otvorený. Hlavná protagonistka v dráme duchovne dozrieva, no jej muž na základe kresťanskej matrice hriech – pokánie – zmierenie zostal akoby „na polceste“. Tajovský nechal vyústiť záver do tzv. drámy svedomia (Pašteka, s. 1990, s. 211). Pretože jej hlavný odkaz tkvie v tom, že nikto nie je bez viny, hriešni sú všetci, no dôležitý je akt kajúcnosti.

Jozef Gregor Tajovský:

„Hlucháň“

J. G. Tajovský, ako autor prislúchajúci k neskorej generácii realizmu,⁶⁰ bol spočiatku literárnou kritikou odmietaný,⁶¹ presadzoval sa pomaly, a to nielen na poli poézie, ale aj prózy. Dôvody vysvetľuje J. Škultéty, ktorý jeho prózu videl ako opis otvorene, drsne (až naturalisticky) podávanej reality (in Mikulová, 2005, s. 17). Ostré výstupy J. Škultétyho a iných proti J. G. Tajovského tvorbe vychádzali azda z faktu, že bol spisovateľom, ktorý neharmonizoval, neutekal od tém, ktoré by mohli byť pre mnohých nepríjemné, nezakrýval si oči pred temnou stránkou života, najmä tou, ktorá sa dotýkala najhlbšieho ľudského prežívania. Preto F. Votruba výstižne poznamenal, že „v tvorbe medzi prácami ‚Rysavá jalovica‘ a ‚Mišo‘ leží vnútorný vývoj ľudovej prózy od prostého, beznáročného, skorej na hrubú komiku rátaného obrázku k sýtej kresbe, odhaľujúcej slovenskú ľudovú dušu“⁶². V „slovenskej ľudovej duši“ videl Tajovský základný axiologický rozmer človeka, ktorý si ho uvedomuje ako prvotné riadenie ľudskej existencie: „Dolu idúc ja som si zúfal, že títo ľudia vari nikdy nebudú vedieť, že krome toho, že sú katolíci, sú ešte aj ľudia, Slováci, občania!“ (in Rosenbaum, 1974, s. 16). Alebo inde: „Človek! To je pre mňa najvyšší pochop šlachetnosti, mravnosti, národovectva a všetkého dobrého a pekného!“ (in Lesňáková, 1974, s. 109).

.....

60 Prvé komplexné spracovanie prozaického diela Jozefa Gregora Tajovského vyšlo až v roku 2005, keď Marcela Mikulová pretavila svoj dlhoročný výskum do monografie s názvom *Tajovského obrodenecká moderna*. Autorský portrét Tajovského M. Mikulová doplnila aj v publikácii *Paradoxy realizmu* z roku 2010.

61 Na tento fakt poukazuje Karol Rosenbaum, keď píše o Tajovského ťažkostiach etablovať sa na literárnom poli. Bol odmietnutý napr. Slovenskými novinami v roku 1883: „Váš verš – ak nasilu chcete – uverejníme, ale len vo ‚Všeličom‘ a vo Vašom vlastnom zdújme bez mena“ (Rosenbaum, 1974, s. 16).

62 F. Votruba odkazuje na poviedku J. G. Tajovského *Mišo* (1915) (in Rosenbaum, 1956, s. 903).

Tajovskému nešlo o šírku záberu, viac sa sústreďoval na vnútorný svet postáv v drobnom epickom výseku ich života. Na to mu stačili krátke žánre, ktoré v korpuse jeho diela prevažujú. Zároveň sa to odrazilo aj na spôsobe utvárania postáv: na to, aby boli funkčné, nepotrebujú rozsiahly priestor. Ako napísal Alexander Matuška, Tajovského prózy „priamo korešpondujú s malým slovenským svetíkom; no zvnútra je to práve naopak (...) Vytvárajú figúrky, nie figúry, nie postavy? Ale tieto ich figúrky predstavujú viac ako rozpracované figúry iných. Maco Mlieč, Starý, Apoliena, Mamka Pôstková – tieto názvy a mená vyslovujeme, akoby šlo o útvary veľké diela; to by nebolo možné, keby sa tu na veľmi malom priestore neboli husto povedali nové a závažné veci“ (1974, s. 12). O Čepan však na rozdiel od A. Matušku vnímal Tajovského postavy ako „osihotené figúrky k spoločenskému románu“ (2001, s. 204), ktorý prozaik nikdy nenapísal.

V čom teda spočíva závažnosť či „veľkosť“ Tajovského postáv? Odpoveď na otázku môžeme hľadať napr. v ruskej literatúre a v názoroch ruského realistu L. N. Tolstého, ktoré značným spôsobom ovplyvnili prózu J. G. Tajovského (čiastočne aj pod vplyvom pražského prostredia a hlasistov),⁶³ na čo poukazuje jeho list F. Votrubovi: „Ja Tolstého ľudové poviedky nedám za celú slovenskú literatúru“ (in Mikulová, 2005, s. 38).

Soňa Lesňáková síce zaznamenala skutočnosť, že Tajovský sa k Tolstému hlásil ako k svojmu vzoru, no aj napriek zjavnému pozitívnemu vzťahu vidí medzi oboma tvorcami zásadný rozdiel, a to v otázke náboženstva. Podľa jej názoru „*Tolstoj od literatúry požadoval, aby odpovedala na životné otázky ľudu a vo svojom diele nastavoval hlboko pravdivé zrkadlo jeho životu. Jednako mnohými ľudovými poviedkami, v ktorých hlásal náboženskú pokoru a iné nadprirodzené cnosti, odvádza umenie od každodenných potrieb ľudu a od riešenia problémov reálneho života. Tajovský nepreberá túto Tolstého ideovú platformu. Niet uňho [...] tolstojovskej náboženskej motivácie. Tajovský nepíše a nevolá po nábožných cnostiach. Ide mu o morálku každodenného života, o podporovanie prirodzených dobrých vlastností*“ (Lesňáková, 1974, s. 104 – 105, bold L. B.).

.....
63 M. Mikulová však upozorňuje na fakt, že Tajovský svoje literárne počiatky začal uverejňovať ešte pred príchodom do Prahy, a teda neboli pod vplyvom hlasistov (2005, s. 47).

Náboženská motivácia je však prítomná aj u Tajovského, príkladom môže byť jeho poviedka „*Hlucháň*“. Je to text patriaci do osobitnej tematickej oblasti, medzi tzv. legionárske poviedky s námetmi z prvej svetovej vojny. Tajovský ju napísal v roku 1916, no prvý raz vyšla až v roku 1919 v zbierke *Na vojne*.⁶⁴ Kým staršie literárnohistorické hodnotenia ju označovali ako majstrovské dielo, ktoré reflektuje odpor k vojne (Rosenbaum, 1956, s. 1152), jej aktuálne interpretačné čítania v nej identifikujú doposiaľ nezbadané vrstvy: M. Mikulová napr. v súvislosti s ňou poukázala na znaky legendy, pričom hlavnú postavu vidí v pozícii novodobého svätca (2005, s. 147), a aj na inom mieste píše o osudoch Tajovského hlavných postáv ako o hagiografiách tých najbiednejších (2010, s. 76). Podobne I. Hajdučeková anticipuje prítomnosť posvätnosti a duchovna, keď v tejto krátkej Tajovského próze upozorňuje na prítomnosť modlitby, ktorá „bola prostriedkom i nástrojom na obnovu ľudskosti“ (2016, s. 149). Hlavnú postavu tiež označuje prívlastkom „apoštolujúca“ (tamže, s. 149).

Titul poviedky „*Hlucháň*“ má anticipačnú funkciu a naznačuje motivovanosť literárneho textu, teda jeho ďalšie ladenie. Metaforicko-protagonistický titul (Všetička, 1992, s. 44) „*Hlucháň*“ označuje hlavnú postavu deja. Zo štylistického hľadiska sú v názve príznačné úvodzovky, ktoré sa vyznačujú nielen vyčleňovacou funkciou, ale aj funkciou ironizácie (Mistrík, 1997, s. 242). Nepriamym pomenovaním tak dochádza k posunu významu a titul môže mať kladný alebo pejoratívny, a teda ironický význam. Jeho prvý plán čitateľ odhalí už v úvodnej časti, kde je v krátkosti predstavená hlavná postava Juro Kotliak – hluchý vojak, ktorého vojaci, na základe jeho deficitu, hanlivo prezývajú Hlucháň. Aj napriek hendikepu ho doktori poslali na vojnu, a tak musí Juro po večeroch stáť na stráži alebo v zákopoch.

Tajovský využíva prvky konštrukčného minimalizmu,⁶⁵ aby predstavil krátke úseky (fragmenty) zo života hlavnej postavy. Rozprávač tak predostiera čitateľovi základnú predstavu: Juro Kotliak je gazdovský sluha z oravskej

.....
64 Zbierku *Na vojne* zostavil J. Sršeň, vydala Slovenská liga v Amerike (in Mikulová, 2005, s. 145).

65 Čepan o konštrukčnom minimalizme u Tajovského píše: „Autor obvykle zobrazuje jednu výraznú postavu v jedinej životnej situácii, výnimočne v 2-3 ‚doplňkových‘ okolnostiach“ (2001, s. 201).

dediny, ženatý muž, otec detí. Hlavná postava je zobrazená v sociálnych väzbách a v priestore dediny, aby sa v ďalšom sujetovom pláne rozvinula. Následne sa čitateľ dozvedá o okolnostiach Kotliakovho odchodu na vojnu.

Juro spočiatku nevie, čo je vojna. Pozná ju len z počutia, lebo „*aj v kostole sa modlievajú: ‚Od hladu, moru a vojny – vyslobod’ nás Pane!’*“ (Tajovský, 1956, s. 27). Paradoxne, aj Kotliakova žena je „vd’ačná bohu“, že má hluchého a starého muža, dúfa, že sa ich vojna nedotkne a jej muž nebude povolaný. Napriek tomu Kotliakovi prichádza povolávací rozkaz a musí odísť na vojnu. V komentári rozprávača badať výraz bezmocnosti s podtónom irónie, keď poukazuje na nezmyselnosť jeho odvodu, pretože „*už príde, vari, rad i na Peja, starého, slepého koňa, keď Jura vzali...*“ (s. 28). Nepriame prirovnanie hlavnej postavy k zvieraťu naznačuje jej nízku hodnotu, čo text posúva do tenznej roviny a vytvára tak napätie. Religiózne ukotvenie hlavnej postavy (v kostole) evokuje sakrálny rozmer priestoru a je zároveň predzvesťou duchovne ladeného rázu poviedky.

Hendikep hlavnej postavy je na vojne spočiatku vnímaný ako isté „simulantstvo“, ba dokonca si ostatní chlapi na vojne myslia, že Juro klame: „*Juro narukoval. Nepočul. Doktor naložil ho pozorovať. Jurovi sa otvorili uši, dostal ‚simulant’ po ústach, a marš do kasárne. Zase mu zalahlo, ohluchol. Pozorovali ho znova, a Juro ‚švindler’ zase dostal a vrátili ho do kasárne ako zdravého, súceho*“ (s. 29). Ústredná postava je preto sociálne zaradená k ostatným „zaostalým“: „*Oficieri povyberali podobných nahluchlých, nasprostastých, poloslepých, ťarbákov a podobných a dali im čestné meno ‚extracúgu’*“ (s. 29). V texte tiež badať náznak intuitívneho pacifizmu, a to v situácii, keď Jurovi miesto dreveného „drúčku“ dajú pušku. Vidí v nej živú bytosť, ktorú musí kŕmiť „žrádlom“ a ktorú by najradšej hodil do vody.

Práve Kotliakov pacifistický prístup k vojne je v nasledujúcej časti poviedky, hoci na malej ploche, veľmi intenzívne reflektovaný. Ak O. Čepan hovorí o Tajovského rozprávačovi ako o tom, ktorého „komentáre dodávajú autentickej reči postáv príznaky významovej úplnosti“ (2001, s. 199), v poviedke „*Hlucháň*“ to platí dvojnásobne. V momente, keď sa rozprávač zmení z autorského rozprávača na „svedka“ situácie (tamže, s. 199), autor presúva význam príbehu z povrchovej roviny textu do jej vnútornej úrovne, v ktorej sa hlavná

postava postupne formuje, utvára sa dejom⁶⁶. Tajovský tak prostredníctvom náznakov nepriamej charakteristiky implicitne realizuje vnútornú charakteristiku postavy.

Rozprávač „nezavádza“ čitateľa, nezahaľuje zobrazované udalosti, ale v priebehu deja postupne poodhaľuje ich skrytý zmysel. Preto priamo anticipuje smrť hlavného hrdinu už v úvode poviedky, a tak naznačuje, že ide vlastne o postmortálny príbeh: „*Nedlho vojenčil Juro. Ale ja a všetci, ktorí sme s ním žili, máme peknú spomienku naň*“ (s. 29). Na základe toho je potom možné usudzovať, že ide o prvok legendy. Prístup vojakov k Jurovi Kotliakovi však nie je spočiatku taký prívetivý, ako by sa mohlo z jeho slov zdať. Z polohluchého vojaka si ostatní robia žarty, vysmieávajú sa mu: „*Však mu kanóny uši otvoria', usmial sa kadet, a začali sa vtipy, ktoré boľavý smiech vyvolali nám nejednému*“ (s. 30). Juro nerozumie po maďarsky, nevie, že si z neho ostatní robia posmech, vo svojej nevedomosti sa prispôsobuje správaniu ostatných: „*... kývol hlavou a podozrieva, čo by to malo znamenať. Za ostatnými zmrštil tvár do úsmevu, ako keď sa druhí smejú a ty by si sa tiež chcel a nevieš, na čom*“ (s. 30).

Juro na vojne nevyčnieva z radu, ba naopak, je plachý, „*uhýba sa každému, sťahujúc sa do kľbka ako slimáčik*“ (s. 30), a keď druhí vojaci chcú, aby si ľahol na miesto, kde pľuli, nebúri sa, ale sa poníži, lebo sa necíti byť rovný týmto ľuďom. Naznačený pohyb „sťahovania sa do kľbka“ taktiež môže znamenať vnútornú dištanciu hlavného hrdinu od kolektívu, nestotožnenie sa s ich hodnotovými prioritami, uzatváranie sa do vlastného vnútra. Hlavná postava tak uniká, dostáva sa na perifériu.

Od istej chvíle však čitateľa v texte už neupútava jeho „hluchota“, akási zaostalosť či „nasprostosť“. Rozprávač odvracia pozornosť od hendikepu hlavnej postavy, aby sa sústredil na jeho implicitne reflektovanú vnútornú charakteristiku, ktorá je v príkrom kontraste k ostatným postavám. Príznačnou situáciou je rozdeľovanie zemiakov v zemiľanke, keď si Juro neberie zemiaky z pahreby ako ostatní, ale sa nesmelo prihovára ostatným vojakom: „*I ja by jeden-dva... A keby bolo ako doma – štipka bryndze a za skleničku...*’

.....
66 O epickej postave v tvorbe J. G. Tajovského, ktorá môže byť deduktívna, apriórna (dej je produktom postavy) resp. indukívna, aposteriórna (postava sa utvára dejom), píše F. Miko (1974, s. 71 – 80).

nedopovedal. „Chodte si nadriapať!“ neprajne zreval, či bol zemiak, a vychytil ho od uhlia a kobríľal v rukách, umäkušil i rozpučil. „Ale daj mu jeden...“ „Daj svoj!“ (s. 32). Ani v tomto ľudsky vypätom stave sa však nebúri, neháda sa. Hlavná postava na odstrkovanie a degradáciu odpovedá nečakane, pretože sa modlí. V tejto krízovej situácii má odvahu a potrebu zhovárať sa s Bohom prostredníctvom modlitby, obzvlášť na fronte medzi ostatným chlapmi, a to aj za cenu odsúdenia či prehĺbenia spoločenského neúspechu. Svojím konaním môže vzbudiť u druhých ešte väčší výsmech, a tak sa ešte viac vyčleniť zo society vojakov. „Hlucháňova“ modlitba vyznieva oproti pudovému správaniu vojakov ako paradox. Dochádza k uplatneniu kontrastného princípu (Všetička, 2017, s. 167) v prepojení „vysokého“ a „nízkeho“⁶⁷. Hoci sa modlí potichu, jeho modlitba zasiahne ostatných takým silným spôsobom, ktorý u človeka nastáva len vo výnimočnej, hraničnej situácii: *„Jurovi bolo to iste šeptanie, ostatným hlasné predmodlievanie. Ale aké! Aká prenikavá, úprimná modlitba. V úzkostiach smrti modlil si sa v duchu neraz, srdce zamieralo, studený pot stekal čelom, ale taký dojem z modlitby mal som ešte iba raz v živote: keď strýc, ktorý pri pamäti umieral, modlil za našim kostolníkom modlitbu za umierajúcich... Juro ako by razom pochopil, kde je, v akom nebezpečenstve života, modlil sa a my načúvali, akoby sme sa nikdy nikto neboli modlili“* (s. 32).

Modlitba hlavnej postavy nezasahuje iba uši vojakov, ale aj ich srdce. V tejto príznačnej situácii sa čitateľovi potvrdzuje kresťanský rozmer hlavnej postavy, ktorá nevyznáva Boha len v inštitucionalizovanej podobe (kostol), ale s Bohom žije v neustálom dialógu, je s ním bytostne prepojená, preto sa škála duchovnosti zároveň dopĺňa o spirituálny rozmer, ktorým Juraj Kotliak disponuje. Jeho úpenlivá modlitba preobráti vojakov a obnoví v nich ľudskosť (Hajdučeková, 2016, s. 149), čím nastáva obrat v sujete – Jurovi zrazu núkajú zemiaky. No hlavná postava svoju silnú náboženskú zásadovosť a podriadenosť Bohu vo všetkom, dokonca aj v kritickej životnej situácii, preukazuje formou odriekania, keď odmietne zemiak, lebo sa na záver dňa „už prežehnal“.

.....
67 Na prepojenie a zmenu pohľadu na „vysoké“ a „nízke“ v období realizmu upozorňuje aj M. Mikulová: „Práve v období, o ktorom píšeme, dochádza k zásadnému zlomu v hodnotení ‚vysokého‘ a ‚nízkeho‘ v literatúre – ide o zmenu axiologického pohľadu: to, čo sa považovalo za vysoké, bolo zrelativizované a nahradené ‚nízkym‘ (žánrovo, jazykovo, tematicky atď.)“ (2005, s. 62).

Hoci jeho vojenská degradácia pokračovala (najprv ho postavili na stráž pred zákopy, potom k drôtom, neskôr za zákopy, kde sa naučil driemať po stojačky ako „hoviadko“), Juro už nebol „hlupákom“, ktorý sa bezdôvodne smeje na vtipoch ostatných. Keď ho nakoniec nebrali ani na poľnú stráž, ale nechali ho starať sa o zemľanku, svoju „službu“ zobral vážne. Neostal v úzadí. Vo svojom hendikepe nachádza „výhody“ a snaží sa byť pre ostatných osožný. Stará sa o vojakov, varí, perie, stráži oheň – stal sa ich „gazdinou“. Vojaci preňho už neznameniajú hrozbu v podobe jednej hviezdičky na uniforme, zrazu sú preňho „*tí, jemu rovní*“, ktorí mu rozumejú, pochvália ho: „*Takých som vám, oravských! vítal natešený kamarátov, predkladajúc posolené, sypké zemiaky, čo označoval slovom ,oravských’, a tešil sa pochvalám ako dobrá kuchárka*“ (s. 35). Hlavná postava sa z polarít nízkeho pomaly presúva do pomyselného centra. V konfigurácii postáv tým dochádza k zásadnej zmene.

Prehlbovanie väzieb medzi vojakmi a hlavnou postavou ju podnecuje aj k odkrývaniu bezprostredného vzťahu k Bohu. Nielenže sa modlí, na čo si už vojaci „*boli privykli*“, ale „*Juro, po čase, byvše v zemľanke sám, osmelil sa i zaspievať. Spieval, aké mu na um prišli, ale najviac adventné, pôstne*“ (s. 35). Náboženskými piesňami i modlitbami nielen lámal medziľudské bariéry, no vojakom pripomínal ľudskosť a potrebu (už okolnosťami potlačeného) hlbšieho duchovného rozmeru ich existencie. Modlitby a duchovné piesne sa stávajú spojivom postáv – zjednocujúcou spiritualémou, ktorá vo vojakoch revitalizuje ľudskosť.

Juro v tejto fáze deja vystupuje aj ako svorníková postava (Všetička, 1992, s. 25), stmeluje kolektív vojakov, implicitne im „káže“ o dobrých mravoch, o slušnom správaní, je ich „svedomím“: „*Kde si môj premilý Ježiši Kriste? V úzkostiach a biedach sám pri mne stoj, sám pri mne stoj!*“ – *túto pieseň nám každý večer vyňal všetkým z duše a my niektorí, neznajúc s ním spievať, začínali sme za ním plakať... Keď sme sa vše hádali, vadili, Juro, neberúc v škriepkach účasti, zčista-jasna začal spievať, a už kto-ten sa našiel, čo povedal: ,Nevadzte sa, počúvajte.’ Tak miernil nás v hneve, naprával naše city*“ (s. 35). V prejavoch hlavnej postavy badať známky asketického správania – radšej obetoval zo svojho pohodlia iným, nejedol, nebral si zemiaky, len keď mu podali, a vojaci ho „*radi mali ako otca*“. Juro Kotliak sa z pozície outsidera dostáva na úroveň opatrovníka – v role gazdinej, o vojakov sa stará priam ako matka o svoje deti.

Rodovo korektne je potom na úrovni ich otca, t. j. stala sa z neho uznávaná mužská autorita. Takýmto spôsobom sa hlavná postava dostáva z periférie do centra, čo zodpovedá princípu centrácie, jednému zo základných princípov duchovného rozmeru literárnej skutočnosti.⁶⁸

Jurovo kázanie a starostlivosť o jedenástich vojakov posilňuje úvahy o alúzii na Kristových nasledovníkov – dvanástich⁶⁹ apoštolov, medzi ktorými nadobúda Juro osobitné kristocentrické postavenie šíriteľa viery – apoštola.⁷⁰ Vo vzťahu k iným pripomína postavu, ktorá sa vyznačuje tým, že prevyšuje ostatných v oddanosti Bohu, príkladnou a obetavou službou blížnemu (je pre nich gazdinou), bezchybnou mravnosťou (implicitné kázanie o dobrých mravoch) a asketickým spôsobom života (odrieka si jedlo, zostáva spať pri chladných dverách a pod.).

Smrť hlavnej postavy Tajovského rozprávač nerozvádza ani nemonumentalizuje. V mortálnom finále⁷¹ stroho konštatuje: „Večer vyšiel za zákop na svoju obyčajnú ‚službu‘, a ráno ho našli mŕtveho“ (s. 37). Dôležité je zvýrazniť čosi iné – duchovný odkaz, ktorý po sebe hlavná postava zanechala: „Juro nechal nám na pamiatku pieseň: ‚V úzkostiach a biedach sám pri mne stoj, sám pri mne stoj‘, ktorú sme si potom vše večer tíško zaspievali a ako ktorý, odvracali hlavy a utierali slzy...“ (s. 38). Na to, že Juro Kotliak už ako postmortalna postava (Všetička, 1992, s. 26) ešte stále vplýva na svedomie vojakov, že ich robí ľudskejšími, lepšími, poukazuje okrem predchádzajúceho úryvku tiež fakt, že mu vojaci dali postaviť kríž. Metamorfným motívom⁷² preobráte-

.....

68 Princíp centrácie označuje I. Hajdučeková ako jeden z príznakov, na základe ktorých môžeme skúmať rozvinutie duchovna v kompozičnej štruktúre (2016, s. 166).

69 Číslo dvanásť má v Biblii aj v kresťanstve významnú úlohu, predstavuje symbol dokonalosti a úplnosti (bližšie Becker, 2007, s. 60).

70 Apoštol – posol, ohlasujúci evanjelium, z gr. *aposteló* (posielat') (Vargaš, 2006, s. 37). Apoštol je zároveň aj súčasťou apoštolskej tradície, ktorej cieľom je odovzdávanie Kristovho posolstva, ktoré sa od začiatku kresťanstva uskutočňovalo kázaním, svedectvom, ustanovizňami, kultom a inšpirovanými knihami (Ďurica, 2005, s. 61).

71 Termín F. Všetička vymedzuje vo finále, ak je literárne dielo ukončené smrťou (2017, s. 169).

72 Princíp tohto motívu zachytáva vývinovú premenu, ktorá sa od vstupného variantu završuje v jeho záverečnej forme, ak vstupný a záverečný variant sú zvyčajne diametrálne odlišné (Všetička, 2017, s. 168).

nia vojakov autor zvýraznil uznanie hodnoty duchovnosti a religiozity, úcty v ich konaní. Pretvára vojakov z predstaviteľov „nízkych“ hodnôt na tých, ktorých modlitba – spiritualita – povznesie na úroveň „vysokého“⁷³. Naopak, „Hlucháňa“ autor prostredníctvom „vertikálnej“ charakteristiky (Gbúr, 2014, s. 17 – 27) povýšil na postavu, v ktorej je možné identifikovať duchovne založenú bytosť s pevným životným postojom, ktorá sa pre druhých stáva vzorom.

Spätne sa ukazuje, že Tajovský poskytuje čitateľovi možnosť voľby pri prehodnotení sémantiky názvu poviedky „Hlucháň“. Do úvahy pripadajú dve interpretačné roviny titulu: prvým významom je expresívnosť v pomenovaní nepočujúceho človeka, v druhom významovom pláne pomenovanie môže znamenať posun od ironického k obraznému významu. Juro bol síce hluchý voči „kanónom“ (synekdocha vojny), ale jeho uši boli vďaka viere otvorené voči človeku. V druhom významovom pláne sa tak otvára priestor pre eticko-morálny a jeho prostredníctvom aj duchovný rozmer v tvarovaní postavy.

Hlavná postava poviedky je osobitá svojím duchovným tvarovaním. Tajovský ju zasadzuje do tvrdého prostredia vojny, kde sa jej postoj vzhľadom na základné hodnotové otázky nemení, neprispôsobuje sa situácii. Juraj Kotliak sa počas deja presúva z periférneho postavenia do centra situácie nie preto, aby sa stal dobrým vojakom, ale človekom. Vyznačuje sa ľudskosťou, ktorá plynie z viery v Boha a prejavuje sa zbožnosťou v modlitbách a piesňach. Spájajúcim elementom v konfigurácii postáv sa stala spiritualéma, ktorá ich prostredníctvom ústrednej postavy kristocentricky ukotvila. Vďaka nemennému náboženskému presvedčeniu sa intuitívny pacifizmus hlavnej postavy postupne zmenil na uvedomelé odmietanie vojny.

Tajovský využíva kontrastný princíp „vysokého“ a „nízkeho“ ako aktívnu zložku, ktorá zasahuje do vnútornej roviny textu, a tak zvyšuje jeho umelecký účinok. „Vysoké“ (morálne a duchovné hodnoty hlavnej postavy) a „nízke“ (neľudské prostredie vojny, bezcitné správanie vojakov) sa v tomto prípade stáva kontrastom, ktorý sa vyhrotí až do paradoxu – Tajovský prostredníctvom „vertikálnej“ charakteristiky povýšil zaznávanú postavu „Hlucháňa“ nad

.....
73 Na podobný princíp premeny pomocou poetickej figúry chiazmu upozornila v interpretácii *Maca Mlieča* M. Mikulová (2005, s. 124).

ostatné a tá sa pre všetkých stala vzorom.⁷⁴ Takéto stvárnenie literárnej postavy má znaky princípu presýpacích hodín (Všetička, 2017, s. 179), založeného na diametrálnej premene, ku ktorej dochádza medzi začiatkom a koncom literárneho diela. Autor „vymenil“ pozíciu postáv, čím mohol nielen hlbšie nazrieť do ich myslenia, konania, prežívania a morálneho postoja, ale aj zásadne zmeniť ich konfiguráciu v prospech zvýraznenia duchovného poslstva.

V tomto zmysle sa nepotvrdilo tvrdenie S. Lesňákovkej o nenáboženskej motivácii Tajovského textov. Duchovnosť a spiritualita sú totiž pevne prítomné v tvarovaní hlavnej postavy. Neustály dialóg Juraja Kotliaka s Bohom z neho robí postavu tvarovanú v intenciách „homo religiosus“, ktorú môžeme vnímať prostredníctvom jej myslenia, založeného teocentricky a najmä kristocentricky. Boh je stredobodom života Juraja Kotliaka, v ktorom sa snaží praktizovať náboženské idey. Jeho účinkovanie medzi vojakmi sa vyznačuje askézou, odriekaním a apoštolským elánom⁷⁵.

Keďže teologické termíny na označenie jednotlivca – „svätý“ a „apoštol“ – sa vyznačujú sémantickou otvorenosťou, ich charakteristické atribúty majú difúznou povahu a v rôznych vlastnostiach sa navzájom prekrývajú (napr. hlásanie Božieho slova, bezchybná morálka, obetavá služba iným, asketický spôsob života), ale aj odlišujú. Oproti apoštolovi je literárna postava svätca charakteristická najmä konaním zázraku počas života i bezprostredne po smrti⁷⁶, čo v poviedke „*Hlucháň*“ absentuje.

Postava svätca⁷⁷ sa vyznačuje aj typickým žánrom, do ktorého je zasadená – legenda, resp. životopis svätých.⁷⁸ Poviedka ako krátky žánr nekoreš-

.....
74 O paradoxe píše napr. M. Harpáň: „Paradox má teda charakter aforistickej myšlienky, jeho protirečenie je len zdanlivé, slúžiace na vyslovenie hlbšej myšlienky, v ktorej sa prejavuje životná pravda a skúsenosť“ (2004, s. 109).

75 Bližšie Komorovský, 1997, s. 19.

76 Bližšie napr. Brtáňová, 2013, s. 22.

77 Podľa teologickej klasifikácie M. Bubena sú svätci tí, ktorí sú verejne uctievaní, pretože konali a milovali dobro, heroickým spôsobom svedčili o láske ku Kristovi, a za prejav ich svätosti je považovaný predovšetkým zázrak alebo zázračný čin. Sú zbožní a horliví vo viere, majú bezchybnú mravnosť, ničím nepoškvrnenú cnosť, majú zásluhu na rozvoji cirkvi a šírení náboženstva a pod. (Buben – Kukla – Kučera, 1995, s. 8).

78 R. Masina označuje legendy ako voľné spracovania životov svätých, hovoriace o ich pôvode a živote, ako aj o zázrakoch vykonaných ich priamym zásahom alebo na

ponduje s genologickým vymedzením legendy, ktorý v tvorbe J. G. Tajovského určila M. Mikulová. V duchu literárneho synkretizmu však v poviedke „*Hlucháň*“ môžeme pozorovať isté prvky legendickosti, a to v konaní hlavnej postavy, napr. v tom, že pre ostatných predstavuje vzor kresťanského života, prevyšuje iných v oddanosti Bohu, príkladne a obetavo im slúži, vyznačuje sa bezchybnou mravnosťou, asketickým, a teda bohumilým spôsobom života (bližšie Masina, 1997, s. 15) a pod., alebo aj uzatvoreným príbehom, ktorý sa podáva ako postmortálny. Charakteristickou vlastnosťou Juraja Kotliaka je láska k Bohu a k bližnému. Túži po jej spoluprežívaní a je vyjadrená v materskom spôsobe, v starostlivosti o druhých. Dynamika lásky, ako súčasť kresťanskej spirituality, svedčí o tom, že hlavná postava má odvahu hlásať Božie slovo s vedomím, že ju za to iní môžu prenasledovať alebo ponižovať (bližšie De Fiores – Goffi, 1999, s. 39), čo z nej vytvára prototyp apoštola.

.....
príhovor. Autor chcel svätca ukázať čo v najpriaznivejšom svetle (1997, s. 15).
Doplňme, že podľa E. Brtáňovej sa legenda odvíja od klasického triadického členenia obsahu na život (vita), utrpenie (passio) a zázraky (miracula). Niekedy sa k týmto trom zložkám pričlení aj prenesenie svätcovho tela (translatio) (2013, s. 20 – 22).

Janko Jesenský:

Cestoval som na Štedrý večer

Jesenského prvé prózy možno podľa M. Gáfrika považovať za pokračovanie línie kukučínovského realizmu, a to pre jeho epizovanie a objektivizovanie životných príhod, ako aj pre jeho zreteľnú snahu zabávať a rozosmiať čitateľa (Gáfrik, 1993a, s. 58). Zaradované sú do rokov 1901 – 1906, ktoré literárna veda označuje za čas, keď v Jesenského novelistike dochádza k presunu k próze výrazne novoromantického charakteru. Tá je potom charakterizovaná „pseudostabilnou rovnováhou“, ktorá nevyjadruje iba protiklad „duše a tela“, ale najmä rozpory „srdca a rozumu“. Jesenského postavy tak hľadajú predovšetkým na telo svojich spolublížnych, kým jeho rozprávač, najmä keď hovorí o sebe, skúma hĺbkové končiny vlastného sentimentu (Čepan, 1984, s. 391). Psychologický ponor do vlastného vnútra sa však odkrýva čitateľovi iba v rovine textu. Voči iným postavám vystupujú hlavní hrdinovia s cieľom nepreznádať sa, neukázať svoje skutočné zmýšľanie a najmä cítenie (Gáfrik, 1993a, s. 58). Poviedky takéhoto subjektívizujúceho typu sa zakladali na zámienkach psychologického experimentu s citovými vzťahmi mladého muža a ženy, čo sa stalo motívom rozporných podôb lásky, dominujúcich v Jesenského poézii (Čepan, 1984, s. 398). Ako však píše D. Hučková, „v prózach autorov Slovenskej moderny nenájdeme lásku v podobe poklesnutej sentimentality a naivity. Akosi to neumožňuje už samotné intelektuálne a sociálne zaradenie predstavovaných literárnych postáv“ (2009, s. 103).

Téma lásky, ktorá tvorila dominantu Jesenského tvorby, sa venovali aj iní literárni vedci, napríklad M. Mikulová. Na margo Jesenského novoromantických noviel z rokov 1901 – 1906 píše, že v jeho autorskej výpovedi je preukázateľná úloha masky, ktorá „popudzovala martinský puritanizmus a súvisela s jeho sklonom k dekoratívnemu správaniu, elegantnému oblečeniu, gavalierskej koketérii spojenej s chladným nezájmom“ (2016, s. 215). Podľa I. Hajdučekovej je aj z pohľadu rodového aspektu v téme lásky u J. Jesenského

čosi neopakovateľné. Hlavnú mužskú postavu vidí s nasadenou maskou mi-zogýna a pre vzájomné postavenie muža a ženy je príznačný antagonizmus: „Láska muža ako nezáväzná hra, povrchná, plytká, no vo svojej bezcitnosti zraňujúca, stavia muža a ženu do antagonistického postavenia“ (2015, s. 27).

Uplatňovanie motívu masky u Jesenského môže súvisieť aj s jeho osobným prežívaním lásky, čo do spisovateľových textov vnáša autobiografické prvky. Autor sa k tomu otvorene priznáva v liste svojej budúcej žene: „Vy pochopíte, že jemné, či nežné svoje city, či už vôbec akékoľvek city človek inštinktívne zakrýva či smiechom, či chladnou tvárou, či maskou nevšímavosti, či už preja-vením iného nepravého citu. Slovom, bohvie prečo, človek nevyjadruje ľahko svoje najvnútornejšie city.“⁷⁹ Na margo autobiografických prvkov v Jesenského krátkych prózach napokon aj M. Mikulová dodáva: „Jesenský zanecháva vo svojich textoch dostatok stôp pre svoju možnú autorskú i osobnú identifi-káciu, otvorene sa najmä v predvojnovovej tvorbe priznáva k ‚charakterovým‘ pokleskom svojho autobiografického hrdinu, pretože sú súčasťou jeho mla-dosti, dospievania, zrenia“ (2011, s. 634).

Do spomínaného prvého obdobia autorovej tvorby spadá aj črta *Cestoval som na Štedrý večer*⁸⁰, ktorá bola prvýkrát uverejnená v roku 1901 v *Národ-ných novinách* bez titulu a s podpisom J. Jesenský. Jej príbehovým rámcom je krátka cesta vlakom, počas ktorej sa hlavná mužská postava stretne s nezná-mou ženou.

Krátky príbeh črty je podaný v 1. gramatickej osobe, literárny subjekt je zároveň personálnym rozprávačom. Titul črty anticipuje religiózne časové za-radenie, v ktorom sa dej odohráva a poukazuje na jeho spirituálne výcho-disko. Exponovanie Štedrého večera v titule diela je symbolické, autor upo-zorňuje na signifikantný deň (Všetička, 2012, s. 161), ktorý je v kresťanstve dňom narodenia Krista, je vtelením Božej lásky, ktorú daroval ľuďom. Z tejto podstaty sa dej črty odohráva v sakrálnom čase (tamže, s. 160) a titul preto anticipuje jej východiskovú tému.

.....
79 JESENSKÁ, Anna: Hřbka listov. In: JJKS, s. 154. List zo dňa 20. 1. 1909.

80 JESENSKÝ, J.: Cestoval som na Štedrý večer. In: Národné noviny, 1901, č. 151, s. 12 – 13.

Introdukcii črty predstavuje priam idylická situácia vo vlaku. Opis prírody, vonkajšej scenérie je ladený melancholicky a tvorí prírodno-psychologickú paralelu k vnútornému prežívaniu ústrednej postavy, ale aj k modalite rozprávania. Lyrická pasáž zároveň obohacuje epické prostredie svojou impresívnosťou, spokojnosť a príjemnosť psychického rozpoloženia muža charakterizuje aj vybraná lexika: „*Cestoval som na Štedrý večer domov. Bolo príjemne. Vo vozni ani dušičky. Slobodne mohol som sa rozložiť. Von bol krásny zimný deň. Nízky živý plot vedľa železničnej trate so zmrzlým snehom medzi konármi tiahol sa neprestajne sťa riedky, biely múr. Hôrky, dediny, široké polia beledi sa v snehu. Bolo neobyčajne vidne. **Telegrafické drôty raz nižili, raz vyšili sa a raz tratili sa niekde nad vozňom.** Stĺpy mihali a staby živé bežali protivným smerom. Uspávajúce, tiché znenie rýchlika, kolísajúce sa kvastle tienidla lampy ani čoby boli kolísali moju dušu do príjemných snov*“ (Jesenský, 1901, s. 12, bold L.B.). Opis prírody a v ňom zakomponovaný metaforický obraz „telegrafických drôtov“ predstavuje metaforickú skratku, anticipáciu tenzie a detenzie v deji, vychádzajúcej zo vzťahu dvoch ľudí.

Epický priestor črty tvorí konštantný priestor (Všetička, 2017, s. 167) vlakového kupé, ktoré je celkom monotónne, pokiaľ ide o činnosti, ktoré tam mužská postava môže vykonávať. Zároveň ako uzavretý priestor spredmetňuje odlúčenosť a izolovanosť od okolitého sveta. Takto modelovaný priestor potom dáva autorovi možnosť upriamiť sa na vnútro ústrednej postavy, čo prezentuje ďalšia pasáž črty, v ktorej sa ponára do svojich myšlienok a smeruje ich k svojej láske Oli: „*V myšlienkach už sedel som za bielym, prikrytým stolom vo veľmi osvietenej izbe. Pri mne Oľa. Ach, Oľa!*“ (s. 12). Z exponovaného zvolania ženského mena sa dá vytušiť emocionálna blízkosť oboch postáv, ktorú reflektuje aj ich rozlúčka: „*Večer, keď sme sa stretli v pitvore, zatriasol sa jej hlas a zvlhli oči*“ (tamže). Úprimné city muža k tejto postave sú explicitne vyjadrené v slovách „*Jedinká, prvá a ozajstná láska*“, ale aj v opise, v ktorom autor opäť využíva farebný princíp v podobe modrej farby očí, signalizujúcej nebesia, transparentnosť či vernosť (bližšie Becker, 2007, s. 176): „*Jej tenkú, bledú tvár s modrými očami a plavým, hladkým, mäkkým vlasom čože nahradí?*“ (s. 12). Zjav Ole je v analógii s jej fyzickou a duševnou krehkosťou a subtilnosťou, z ktorých pramení túžba hlavnej postavy po čírosti, prirodzenosti ľúbostného citu, kde ideálom je absolútna láska. Nepochybuje o pravosti jej

citú, no nie je si istý jeho trvanlivosťou: „...len aby neodišla. Jej tenkú, bledú tvár s modrými očami a plavým, hladkým, mäkkým vlasom čože nahradí?“ (s. 12).

Disonanciu do deja prináša fyzické, telesné uspošobenie hlavnej postavy, ktoré nie je dostatočné, pretože trpí hendikepom. Tento dôležitý východiskový bod ovplyvní vývoj deja v próze, keďže pre muža je neraz dôvodom na pochybovanie o sebe samom, a to do takej miery, že tieto pochybnosti, aj keď nie sú pri Oli opodstatnené, vsúva nepriamo aj do jej myšlienok, projektuje si vlastnú realitu: „Na mne niet čo milovať a predsa ma rada má. [...] Raz som zbadal, že sa díva na moju krivú nohu, ako zle kráčam, a začervenala sa. Čítal som zreteľne v jej hlave myšlienku: Prečo ty, Ivan, nemáš dobrú nohu ako ostatní?“ (s. 12). Pochmúrne myšlienky striedajú veselé a príjemné a ústredná postava je psychicky rozkolísaná. Túto atmosféru v texte vyvoláva motivická opozícia nezájum – nadbytok záujmu⁸¹, čo vytvára tenzívno-detenzívny rytmus. Po pochybnostiach opäť sám seba uisťuje o láske svojej milovanej Ole a „myšlienky rojili sa, ani čoby si ťahal zlaté nitky z jedného kľbka, a to kľbko bola Ola“ (s. 12). Metaforickým, emocionálnym prepojením Ivana a Ole je teda kľbko zlatej nite⁸², ktoré v texte nadobúda rozmer spiritualémy. Idyllickú situáciu v kupé naruší slečna, ktorá si k Ivanovi prisadne a vytrhne ho z príjemných úvah o jeho láske. Opis tejto postavy je v nápadnom kontraste s Olou a predznamenáva tenziu v deji: „Mala divný, nepekčný, tmavý klobúk na hlave, s vyhrnutou strechou napredku. Akési tmavé pero v ňom a vtáci zobák. Tmavý závoj visel z neho až k bielej, okrúhlejšej brade. Dlhý, modrý zimník až nižšie kolien, so zamatovým golierikom čiernej farby, cezeň mala prevesenú cestovnú kapsičku“ (s. 12). I keď je slečna „mladučká, asi 16 ročná“, epickým subjektom

.....
81 D. Kršáková o téme lásky v próze slovenskej moderny píše: „Touto opozíciou (nezájum – nadbytok záujmu, pozn. L. B.) sa poukazuje na ďalší prvok motivickej koncepcie modernistických próz, v ktorých otázka nedostatku a nadbytočnosti je vyjadrením postojovej polarity partnerov tak ešte len rodiaceho sa, ako aj znovuoživovaného ľúbostného vzťahu.“ In: Téma lásky v próze slovenskej moderny, 1996, s. 22.

82 Podobné sémantické stvárnenie spiritualémy môžeme nájsť aj v tvorbe P. O. Hviezdoslava, na čo upozorňuje I. Hajdučeková, ktorá v Sonetoch interpretuje „obrazné, metaforické vyjadrenie spiritualémy. V 13. sonete má jednota nekonečného priestoru svoju ‚priadzu‘, ktorá svet s transcendentnom spája“ (Hajdučeková, 2016, s. 148 – 149).

je vykreslená takmer odpudzujúco, čo podčiarkuje čierna farba⁸³ jej závoja. Celkový dojem však vyznieva mierne, autor na zjemnenie výpovede využíva deminutíva.

Črta sa teda skladá z dvoch zložiek, ktoré sa preskupujú – retrospektíva a aktuálny príbeh. Autor na manifestáciu myšlienok ústrednej mužskej postavy o Oli využíva minulé čas, pri úvahách o mladej dáme z kupé je to prítomný čas, respektíve projektovaný budúci čas, čo aktualizuje metaforický obraz strácajúcich sa a vynárajúcich sa telegrafných drôtov. Sujetová línia je redukovaná, viac ako príbehovosť je v črte prítomná analýza ľudského vnútra, psychologické rozpoloženie hlavnej postavy, ktoré je reflektované cez výrazné zastúpenie monologických pasáží v texte.

Prítomnosť mladej dámy sa stane spúšťačom chaosu vo vnútri lyrického subjektu, cíti sa nesvoj, rozpačitý a značne nervózny, čo sa prejaví vo zvýšenej miere sebareflexie: „*Cítil som, že sa počínam červenat*“, ale aj v krátkych, úsečných vetách a interpunkcii: „*Lepšie bude, keď ruky preložím na križ... Ale to je smiešne. Do vrecák by bolo najlepšie... Nesvedčí sa...*“ (tamže). Podstatným faktorom, ktorý robí muža nervóznym, je strach z odmietnutia, jeho neprijatia v jeho prirodzenosti – s hendikepom. (Ne)odhalenie náklonnosti k druhej žene sa tak nestáva otázkou citu, ale rozumu. Hanbí sa za celý svoj zovňajšok, čo sa premieta až do akéhosi sebaoponížovania, hraničiaceho so sebalútosťou. Svoj výzor drsne zveličuje, čo pripomína naturalistický opis nedostatkov človeka: „*Čože ja s mojou špatnou, bledou tvárou! Viem, že je na mňa zle pozerat. Aj keď pozrie niekto, v tom pohľade nevidím nikdy nič. Ani troška citu, akoby holú dlaň ukazoval. Naširoko rozložené kosti a koža, samá koža. Oči hlboko pod obočím a ustavične červené škvrny na čele a brade. Ktože by sa na mňa s citom podíval? A k tomu tá moja nešťastná ľavá noha. O tri palce kratšia ako pravá. Nechodím, kníšem sa... Posiaľ tratil som sa medzi najnepatrnejšími. Nik ma nespozoruje. Nik nespozoroval. Smutno.*“ (tamže). Prvky rôznych psychologických stavov (smútok, strach, sebaobviňovanie či vnútorná rozorvanosť) dávajú Jesenskému priestor na interiorizáciu postavy, introspekciu, ktorá sa postupne v sulte prehlbuje. Stupňujúce sa emocionálne vypätie hlavnej postavy zachádza až

.....
83 Čierna farba v druhom významovom pláne môže znamenať protiklad bielej, temnotu, chaos, smrť, smútok či resignovanú bolesť (Becker, 2007, s. 42).

do situácie, keď sa snaží preniknúť do úvah mladej slečny, chce identifikovať jej myšlienky, ale svojou nečinnosťou sa ocitne iba v situácii, keď si vlastne len sám v myšli projektuje to, čo by si želal, aby si myslela, ako by sa zachovala. Takýmto spôsobom sa dievčina v očiach Ivana stáva tou, ktorá by mala vykonať prvý krok, chce, aby prešla z pasivity do aktivity, pretože sám svoju náklonnosť nedokáže vyjadriť. Želá si, aby bola emocionálne emancipovaná: „*Chce ukázať, aké má malé nohy*“, „*Zaiste chce ukázať, aké má pekné vlasy.*“ alebo „*Iste chce, aby pozrel. Nepozerám a myslí si tiež, že som hlúpy*“ (tamže).

S plynúcim časom v deji sa mení aj objektívne nazeranie muža na mladú dámu a prechádza až k akémusi vypätému sentimentalizmu s prvkami novoromantického prežívania citu, čo sa prejaví vo všímavosti všetkých nuáns jej správania. Emocionálne prežívanie sa tak odhaľuje postupne – integrálny subjekt, schopný racionálneho uvažovania a hodnotenia vonkajšej reality, vlastných myšlienok, prechádza k projekcii cudzích myšlienok a to všetko je podčiarknuté až akousi zaslepenou túžbou po pozornosti ženy. Mladá dáma zrazu nie je zahalená do čiernej farby. Dievčina je z pohľadu muža idealizovaná, „*naozaj prekrásna. Vlasy tmavé, bez ligotu. [...] Keď pozrie, celkom mení sa jej oko, zväčší sa a iskričky vo zvýšenom od snehu svetle len sa tak hemžia. Ob-rvy stáby namaľované, tiež tmavé a dlhé, tenučké. Tvár čistučká. Nie biela, ale akoby ohorená slncom, ako býva pri brunetkách*“ (tamže). Aj keď sa Ivan snaží nadviazať akýkoľvek kontakt, chce sa jej prihovoriť, priblížiť, prelomiť bariéru mlčania, neustále osciluje medzi odhodlanosťou a zlyhaním vo svojich činoch, a tak sú signály, ktoré vysiela, raz slabšie, inokedy silnejšie, čo z neho vytvára symptomatický model modernistickej literárnej postavy. Striedanie podnetov a ich (ne)realizácia má charakter rytmu, ktorý vytvára sujetový rad (Všetička, 2017, s. 11) a vytvára tak dynamickú atmosféru rozprávania. Keďže komunikácia je zaťažovaná pochybovaním, autor siaha po jej náhradnej forme – neverbálnej komunikácii prostredníctvom očí alebo rúk. Aj napriek tomu, že motív očí je vždy katalyzátorom správania sa lyricko-epického subjektu, neverbálna komunikácia je tiež hatená jeho „neschopnosťou“: „*Na ňu pozrieť som sa ostýchať*“, „*Nedíval som sa na ňu*“, „*Chcem čítať a nepozerať na jej stranu...*“ „*Ustáva a díva sa na mňa, cítim*“, „*Sadá a znovu pozerá na mňa*“ (s. 12). Hlavná postava si uvedomuje ubúdanie času, ktorý môžu spoločne stráviť v kupé, čím narastá tenzia a jeho psychické vypätie, čo má za následok

klamlivé sebauisťovanie sa v tom, že mladú dámu zaujal: „*Isté je, že robím na ňu dobrý dojem. Ale veď je toľko pekných mladých ľudí a ona krásavica. Mne je aspoň krásavicou... Dobrý dojem, dobrý dojem, inakšie by nepozerala*“ (tamže). Strach z odmietnutia a pocit menejcennosti pramenienci z jeho hendikepu mu však bránia oslovit ženu. Tento svoj problém zľahčuje, alebo sa mu jednoducho nepostaví priamo. Zmôže sa vždy iba na slovo „keby“, čo odsunie aktivitu do neurčitej fázy, bez akýchkoľvek vyhladiok jej naplnenia: „*keby bol mal pred sebou špatnú alebo nezaujímavú tvár*“ (s. 12), „*Bože, keby ma len neoslovila*“ (tamže), „*Ach, keby som sa tak odvážil pohovoriť s ňou...*“ (tamže), „*Keby i ona vystúpila! Ja stratil by som sa niekam do kúta a potom keby i videla...*“ (tamže). A tak po neúspešných signáloch v neverbálnej komunikácii mužská postava zaujíma antagonistické postavenie (ak sa dáma nepozera, myslí si, že nemá záujem, ak sa pozrie, opäť sám seba spochybňuje), až celková komunikácia zlyháva.

Do prežívania preto vstupuje pretváarka. Dvojtvárnosť hlavnej postavy sa manifestuje v motíve masky, ktorú si pred ženou nasadzuje, len aby neprezradil svoju náklonnosť a neistotu kvôli hendikepu. Týmto spôsobom maska vyvažuje emocionálnu tenziu a slúži autorovi na to, aby presúval prežívanie muža do „voľnejších polôh“, kde môže skrývať svoje obavy zo zlyhania, z odmietnutia: „*Opätovne sa konfundujem a skrývam tvár za noviny. Chcem čítať a nepozerať na jej stranu...*“ (tamže). Snahou autora je upriamiť pozornosť na črtu, ktorá sa skrýva za maskou⁸⁴, na čo slúži najmä vnútorný monológ, tvoriaci dynamický prvok sujetu. Jedine vnútorný monológ odhaľuje pravdu, gestikou a mimikou zavádza, zakrýva pravú skutočnosť, aby sa chránil pred citovou ujmou z odmietnutia, pred spoločenským faux pas: „*Kade pozrieš, všade vidíš sviežich mladých ľudí. [...] Oni všetci sú krásavci. [...] Čože ja s moju špatnou, bledou tvárou!*“ (s. 12). Hlavná postava si skladá masku iba vo chvíli intimity, iba pri spomienke na Oľu je schopná najintenzívnejších vyznaní. Keď sa však presunie myslou do prítomnosti, už nie je úprimný, ale pretvaruje sa, hľadiac na spoločensky „správne“ konanie. Protiklady žien preto

.....
84 Bližšie o motíve masky píše J. Juhásová: „Maska nositeľa zakrýva a zviditeľňuje zároveň, pôsobí ako clona, ale aj ako svetlo nad operačným stolom. Schopnosť ustrnutia a následné obrazné zveličenie určitého gesta (pri eliminácii iných) umožňuje preskúmať ho hlbšie a komplexnejšie“ (2019, s. 65).

vyvolávajú u muža opačné pohnútky. Zatiaľ čo pri Oli ide o úprimný cit, pri slečne z kupé je dôležitý rozum, kde nejde ani tak o serióznosť či predstavu vážneho vzťahu, ale skôr o istú štylizovanú pózu, o túžbu sebaopotvrdenia v očiach druhej osoby. Zachytenie citu na jednej strane a rozumu na druhej tvorí ústredný ideovo-kompozičný princíp, je zdrojom vnútorného napätia a dynamickosti textu.

Postavy v texte nepredstavujú len jednotlivé indivíduá, ale vytvárajú tiež figurálne dvojice a zároveň konfiguráciu. Figurálne dvojice sú založené na paralele (Ivan – Oľa) a kontraste (Oľa – žena z vlaku). Obe dvojice sú iného zloženia a aj toto diametrálne odlišné rozvrhnutie dvojíc vedie k vnútrotextovému napätiu. Kontrast sa tiež manifestuje vo vnútornom príklone hlavnej postavy k obom ženám, ktorý je exponovaný v ich výzore ako svetlý – temný princíp (vernosť – pokušenie). Postavy zároveň tvoria triadický princíp, pretavený do hierarchizovaných vzťahov postáv – primárnej, sekundárnej a terciárnej.

Zlomová situácia v správaní a uvažovaní hlavnej postavy nastáva v momente, keď musí z kupé vystúpiť: *„Ale vystúpim, neuvidím ju snáď nikdy viac, a predsa mi je trápne pomyslieť, aby ma knísajúceho videla. Ona, krásavica!“* (s. 12). Snaha sa napokon nepretaví do činov, mladú dámu neosloví a z vlaku nevystúpi. Na stanici ho čaká jeho milovaná Oľa, no on nepríde, nestretnú sa. Keď napokon mladá dáma vystúpi z kupé ako prvá, pretože *„Počula štrngot, videla blysk oficiera.“*, u muža nastáva moment precitnutia, rovina sentimentálnosti sa stretne s realitou, uvedomí si egoizmus prežívania celej situácie a v jeho myslí sa opäť vynorí Oľa. Intímne spomienkové pasáže predstavujú návratný motív a sú zakomponované do sujetu tak, že ho „obkolesujú“ a tvoria oporný bod, stabilný prvok, ktorý vytláča chvíľkové zlyhanie či odklon od reality: *„Zrazu napadla mi Oľa. Celého ma zná a viem, s radostou očakáva. Tenká, bledá tvár. Mäkké, hladké vlasy. Blýskajú sa, ako keď na mútnu vodu slnko svieti. Bude na stanici a ja neprídem. Zadívi sa...“* (s. 13).

Autor sa síce počas celej prózy sústredil na zachytávanie emocionálne vypätého prežívania ústrednej postavy, v závere je však vypuklá aj etická rovina textu. S pocitom precitnutia sa iluzívna situácia razom mení na moment sklamaní, ku ktorému sa pripája motív viny, pretože Ivan sám pred sebou, ale aj pred svojou milou zlyhá. Na začiatku je očarený zo stretnutia, na jeho konci je dezilúzia, keď je už rozčarovaný sám zo seba a jeho cesta sa končí

sebaiironizujúcou výčitkou, v ktorej priznáva osobnú vinu nad situáciou, do ktorej dospel žiadostivosťou k druhej osobe, vychádzajúcou z nedostatku sebavedomia: „*Srdce bôľom trasie, hrdlo sťahuje niečo a do očí tisnú sa mi slzy... Zasnežené polia, svetlo snehu, telegrafické stĺpy a drôty, všetko tratí pre mňa svoj pôvab... Len ona, ona ma rada a ja som ju oklamal pre vlastnú márnomyseľnosť. Bože, prečo si ma stvoril takýmto?!*“ (tamže).

Neustále oscilovanie medzi realitou a romantickou ilúziou, medzi úprimnosťou a neúprimnosťou, akčnosťou a nečinnosťou malo za následok odhalenie rozkolísanosti ústrednej postavy. A i keď sa na prvom pláne textu zdalo, že „akcia“, aktivita muža je jeho najdôležitejším prvkom, v závere sa ukazuje, že práve prežívanie ako proces od spomienkových pasáží k sebaopotvrdzovaniu, k samotnému vnútornému jadrú ústrednej postavy je to, čo sa nám odhaľí na druhom významovom pláne. Autor konvergujúcim spôsobom – od polí a lúk k malému priestoru kupé, od lásky k žene po „vychýlenie sa“ z tohto uvažovania – prechádza k zúženému subjektu vnímania.

Črta od začiatku do konca nepodáva výrazné teologické afiliácie, religiózne podložie skôr nájdeme v signifikantnom dni (dies significans) (Všetička, 2017, s. 118) Štedrého večera, prezentovaného v jej titule, ale aj vo vzývaní Boha v explicite. To odkazuje na duchovný rozmer, v ktorom sa problém na konci uzatvára v stvárnení semiotického oblúka – ako religiózny začiatok a spirituálny koniec s obohatením o vlastnú skúsenosť so sebaepochybnosťou. Vo výčitke Bohu sa ukrýva vedomie predurčenosti a nedokonalosti či zásah Božej vôle, ktorú hlavná postava nemôže ovplyvniť. Preto sa javí ako zakomplexovaný mladý muž, ktorý sa snaží zapáčiť cudzej dáme, aj napriek svojmu hendikepu chce byť akceptovaný ženami. Túžba po telesnej dokonalosti sa zamieňa s túžbou po uznaní a láske, svoju hodnotu hľadá v očiach druhých. Takýmto spôsobom je transcendentne napojený na vertikálu (Boh, Oľa), ale aj na horizontálu (príroda, ľudská túžba a interakcia) prostredníctvom lyrizácie naturalistického pohľadu na sebaopotvrdzujúcu túžbu človeka po človeku. A práve sebaapresahovanie pretavené do lásky k druhému tvorí duchovné východisko črty, kde spiritualéma vytvára medzi oboma partnermi duchovné puto, posvätnú lásku, ktorá je zároveň imanentne sprítomnená aj v kresťanskom sviatku, v posvätnom Štedrom večeri.

V črte *Cestoval som na Štedrý večer* je ústredná postava muža predstavená ako nerozhodný typ, vystavený situácii, v ktorej zápasí s nízkym sebavedomím v snahe zapáčiť sa žene. Jeho chvíľkovému citovému záujmu však chýba hlbšia podstata a napokon si uvedomí, že telesná príťažlivosť netvorí pevné puto medzi dvoma ľuďmi. Ak sa teda vrátíme na začiatok črty a k jej titulu, po interpretácii textu sa na symbolickej osi jeho význam posúva. Cesta pretavená do akčného slovesa cestovať predstavuje celotextovú metaforu, odkazujúcu na proces, cestu za poznaním, ktorá smeruje k hľadaniu a napokon k uvedomeniu si harmonickej, bezpodmienečnej lásky jeho partnerky. Cieľom cesty v takomto ponímaní teda nie je miesto, ale zmena v uvažovaní, ktorého základným východiskom je láska. A tak sa v závere Ivan ukazuje ako postava, ktorá si uvedomí, čo svojím konaním spôsobila, čo mohla stratiť, a jeho cit sa očistí. Východiskovým bodom a zároveň indíciou k interpretácii bol jeho hendikep, na základe ktorého napokon preváži nadradenosť duchovného sveta nad svetom hmoty a fyzického tela a primerane tomu podriadi aj svoju hierarchiu hodnôt.

Preto aj napriek tomu, že sa text javí ako profánny príbeh, je založený na imanentnej prítomnosti duchovna (Štedrý večer) a zobrazuje úprimnú lásku muža a ženy, ktorá je vo svojej podstate posvätná, aj keď nie vždy tak prežívaná.

Vladimír Hurban Svetozárov: Pán Gašpar

Napriek aktívnemu pôsobeniu⁸⁵ VHS na literárnom poli bol v minulosti jeho autorský profil literárnou vedou reflektovaný veľmi skromne⁸⁶.

Prienik v uvažovaní o poetike VHS u literárnych vedcov tvorí najmä jej inakosť, ktorá je charakteristická „inklinovaním k výnimočným alebo tajomným príbehom, postavám alebo aspoň situáciám. Najvýraznejšie a súčasne najkomplexnejšie to vidieť na črte Pán Gašpar“ (Gáfrik, 1993a, s. 103). Podobný názor má aj D. Hučková, podľa ktorej Hurban v črtách *Pán Gašpar* aj *Hrôza* (1907) „potvrdil svoju záľubu v tajomnom a výnimočnom“ (2009, s. 72) a varioval ju „v rámci príležitostného „dušičkového“ textu k jesennému sviatku Všetkých svätých. Črta Pán Gašpar podáva príbeh tajomného pána Gašpara, ktorý celý rok žil v samote a izolácii ako človek mŕtvy za živa a ktorý ožíval (vo význame komunikoval s inými) iba v deň pamiatky zomrelých“ (tamže, s. 174). K. Cupanová síce interpretovala autorov dramatický text *Vianoce* (1908), aj ona však v závere hodnotí odklon od dovedajšej tradície, ktorá

.....

85 Vladimír Hurban Svetozárov, syn Svetozára Hurbana Vajanského, začal svoje spisovateľské pôsobenie v *Slovenských pohľadoch* (1901) debutovou novelou *Sólo* a o trinásť rokov neskôr vyšla jeho posledná novela *Búrka* (1914). Trinásťročné pôsobenie spisovateľa bolo dvakrát poznačené niekoľkoročným odmlčaním. Po svojej debutovej novele uverejnil v rokoch 1907 – 1909 v *Národných novinách* fejtóny *Hrôza*, *Taroky*, *romantika a ešte niečo*; *Filozofia mesačnej noci* (obe 1907); *Vacov. História smutného dňa* (1908), *Pán Gašpar* (1909). Po týchto literárnych počinoch nastalo opäť odmlčanie a VHS v roku 1914 uverejňuje svoju poslednú novelu *Búrka* (bližšie Kusý, Dejiny slovenskej literatúry IV, 256 s.)

86 Pozornosť prozaikovi venoval napríklad M. Gáfrik v monografii *Próza Slovenskej moderny* (1993), D. Hučková zahrnula do *Panorámy slovenskej literatúry II* (2005) autorov krátky literárny profil a v monografii *Hľadanie moderny* (2009) predstavila niekoľko interpretácií z tvorby tohto modernistu. Parciálnu štúdiu *Vianoce ako dramatická situácia v slovenskej modernistickej dráme prvého desaťročia 20. storočia (Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov)* (2021), reflektujúcu najnovší pohľad na VHS ako dramatika, napokon predstavila aj K. Cupanová.

prezentovala obraz Vianoc ako harmonickú situáciu. Autor sa v dráme prednostne sústredil na „problémovú rovinu deformácie ľudských vzťahov, komunikácie, citového znečitlivenia až ustrnutia“ (2021, s. 171).

Naznačené závery literárnych vedcov iste súvisia aj s poetikou slovenskej literárnej moderny. Pre tvorbu autorov tohto obdobia je charakteristický celý rad estetických kritérií a požiadaviek. Výberovo spomeňme akcentovanie fantázie, imaginácie, psychologizácie postáv či túžby po citovom naplnení, po porozumení svetu, po sebaurčení, po nájdení akéhosi stabilného prvku v ich živote, vychádzajúc z konfrontácie starého a nového. Moderné smery (symbolizmus, impresionizmus, existencializmus a iné) tak boli formované v opozícii voči pozitivistickým kritériám, pretože presadzovali prístup k literárnej tvorbe z estetických a psychologických pozícií, teda k duchovno-transcendentnému rozmeru literárnej postavy. Často je anticipovaná prítomnosť existenciálneho pochybovania v intenciách rozum vs. viera, ba až straty náboženskej viery, akéhosi pevného základu v živote modernistických literárnych postáv.

S týmto problémom sa museli modernisti vysporiadať špecificky, a preto aj spiritualitu v literatúre nachádzame v rôznych podobách, v iných modalitách⁸⁷. Podľa J. Juhásovej „... v umení tohto obdobia (posledná tretina 19. – prvé desaťročia 20. storočia) pozorujeme výraznejšiu prácu s náboženskými predstavami, ktoré však nesledujú východiskové rámce, ale ich prekračujú“ (Juhásová, 2019, s. 26). Aj kategória postavy a jej duchovnosť musia

.....
87 Na tento fakt upozorňuje aj J. Wiendl: „Tradiční vymezování spirituality na základě děl autorů, u kterých toto zaměření jakoby předpokládáme, je nezpochybnitelné. Na druhé straně je ale zřejmé, že pročítáme-li současnou prózu či poezii, narážíme na různorodé způsoby prezentování ať už samotného velice široce definovaného, ba rozstředěného principu transcendence, tak fenoménu spirituality, ať už křesťanské či obecně duchovní proveniencí“ (2005, s. 398). S touto tématou úzko súvisí aj estetické náboženstvo, ktoré J. Juhásová definuje ako „používanie religióznych motívov či symbolov v priestore umenia bez toho, aby mali apriori (automaticky) náboženské významy. [...] Aj neveriaci (či nábožensky nevyhranení) tvorcovia siahajú po sakrálnych obrazoch z dôvodu ich symbolickej nasýtenosti, kultúrneho náboja či z potreby intenzifikovať vlastnú umeleckú výpoveď – ich motivácia teda nemusí byť náboženská. [...] Nejde pritom o ľahkovážne koketovanie s inými denomináciami, akési „new age“ gesto, ale o presvedčenie, že daný symbol dokáže sugestívnejšie vyjadriť alebo podčiarknuť myšlienku, ktorú sa umelec snaží tlmočiť“ (2018, s. 26 – 27).

vychádzať z prekračovania týchto rámcov, a tak sa k náboženskému náboju približujú texty „sprítomňujúce antropologický objekt s tendenciou zvýrazniť jeho nesamozrejmosť, výnimočnosť alebo filiácie so sakralitou. Dištinktívnym znakom v porovnaní s textami staršej proveniencie, väčšinou centralizujúcimi postavy svätcov, je tendencia k odpatetizovaniu témy a štýlu. Objektom sa stáva civilná postava alebo skutočnosti obklopujúceho sveta, prostriedkami výstavby realistický detail, preferencia motívov nízkeho tematizmu, vecný jazykový zápis. Nad zovšeobecňujúcimi kvalitami prevažuje dôraz na jedinečnosť“ (Juhásová, 2018, s. 119).

Podobným spôsobom predstavil VHS v črte *Pán Gašpar* hlavnú postavu – pána Gašpara, ktorý žije v ústraní po celý rok, avšak v jeden príznačný deň v roku sa jeho život zmení a stáva sa prístupným okolitému svetu aj iným. Sústredený mikrozáber na personálnu tému je exponovaný už v protagonistickom titule diela (Všetička, 1992, s. 44). Tento fakt podporuje aj nomen proprium, vlastné meno literárnej postavy, čím autor dosahuje nielen zvýšenú výraznosť, ale výberom biblického mena štylisticky podčiarkuje aj duchovno-náboženský kolorit.

Anticipačný incipit (Všetička, 1992, s. 49) „*Pán Gašpar ochorel*“ (VHS, 1909, s. 2) plní úlohu priamej anticipácie a bezprostredne poukazuje na vývoj ďalšieho deja. Autor in medias res zachytáva východiskovú situáciu prózy, chorobu hlavnej postavy, čo vnáša do textu výkyv, problémovú situáciu.

Tenzia sa v texte navrstvuje introdukciou, zobrazujúcou správanie ľudí, ktorí sa blížili k domu pána Gašpara. Jeho príchod vyvoláva zvláštnu tajomnú náladu: „*Odrastení a hlavne deti blížili sa opatrným krokom ku oknám zadného bytu malého domu, kde pán Gašpar býval. Ale nepriblížili sa celkom a zvedavým okom dívali sa na okná, ako keby niečo tajomného, strašného im v bližšom prístupe bránilo. Dvere i okná boli zavreté, sklo na nich zastreté tenkým, priezračným tkanivom, ktoré zabraňovalo pohľadu dovnútra*“ (s. 2). Už na úrovni textovej mikroštruktúry, prostredníctvom lexém zo sémantického poľa tajomného, badať kulmináciu napätovej zložky v sujete. Opis príchodu je zároveň na vysokej úrovni abstrakcie, ktorou autor u čitateľa vyvoláva istý druh emócie – zvedavosť či strach, čím je tajomno podčiarknuté. Tento mysteriózny motív (Všetička, 1992, s. 24) je prítomný v celom významovom pláne črty.

Problémovým jadrom tematického plánu postáv je nezvyčajná konštrukcia hlavnej postavy. Pán Gašpar bol pre obyvateľov mesta v skutku mysterióznou postavou (tamže, s. 25), opradenou tajomstvom: „*i jeho priezvisko bolo neznáme*“, „*nevedia, kedy prišiel a odkiaľ*“ (s. 2). Táto neurčitost' kondenzuje aj významové napätie spojené s budovaním času.

V koncentrovanom rozmere textu dej kolíše medzi počiatočnou epickou prítomnosťou (historický prítomnosť), v ktorej je uvedená východisková situácia prózy, následne sa presúva k epickej minulosti (epický prítomnosť) a v tretej sekvencii sa opäť vracia k prítomnosti, ktorá tvorí záverečnú časť črty. V súvislosti s literárnou skutočnosťou však môžeme čas definovať nielen ako chronologický a retrospektívny, ale aj sakrálny (Všetička, 1992, s. 31 – 32). V súlade s modernistickou požiadavkou sa autor síce sústreďuje na konkrétny okamih, no pochopenie aktuálnej situácie je hatené zatajovaním minulých postojov a činov hlavnej postavy, čo vytvára náročnú situáciu na jej samotnú rekonštrukciu. Táto problémovosť je produkovaná tak, že príčina aktuálneho stavu ostáva utajená, nepoznáme *Vorgeschichte*: „*nikto nevedel o ňom viac, ako každý jeden mešťan, každé dieťa*“ (s. 2). „Nulovým pôvodom“ (Všetička, 1992, s. 69) literárnej postavy ju autor zámerne zahmlieva a mystifikuje, čím produkuje aj vnútrosujetové napätie.

Pôvod literárnej postavy je problematický aj z toho dôvodu, že ide o kolektívnu interpretáciu príbehu cez rozprávača, u ktorého sa na prvý pohľad môže zdať, že objektívnou líniou rozprávania nevyjadruje svoje subjektívne názory a necháva čitateľovi priestor na vlastné domnienky a dotváranie či projektovanie života pána Gašpara⁸⁸. O dianie iba vecne referuje, zachováva si dištanciu. Za zdanlivou jednoduchosťou výpovede je však ukrytých niekoľko dôležitých informácií, keďže reflexívnosť vnímania a prežívania je prítomná len v pásme rozprávača. Narácia rekonštruje príbeh hlavnej postavy: „*Býval v malej izbičke s predsieňou. Okná mal vždy zastreté. Nik, okrem starej*

.....
88 Náročnosť interpretácie črty Pán Gašpar predikoval už M. Gáfrik: „Na rozdiel od realistického prozaika VHS ani na začiatku, ani na konci črty „nevie“ o svojom nepatrnom hrdinovi nič podstatné (alebo – ak existoval reálny prototyp – zamlčí, že dačo vie) a nepokúsi sa vysloviť napr. ani náznak hypotézy o príčinách utiahnutia sa pána Gašpara zo života a o jeho „oživení“ práve na Všetechsvätých. Všetko je ponechané na interpretáciu podľa vnútorných dispozícií čitateľa“ (Gáfrik, 1993a, s. 106).

Kvietkovej, ktorú občas zavola, aby mu izbu vydrhla, dnu uňho nebol. [...] Ale ani Kvietková nevedela viac zreferovať, ako že malá, starým náradím opatrená izbička neobsahuje v sebe nijakých zvláštností okrem jej obyvateľa a ten, keď je tam ona, zase tam nie je“ (s. 2). Jednoducho upravený byt predstavuje mikrokozmos, v ktorom sa nad-determinuje osobnosť toho, kto v ňom býva, je obrazom znútornenia a kľúčom k pochopeniu jeho duše. Ponúka literárnej postave priestor, v ktorom je sama so sebou, miesto, kde sa môže stíšiť a zahĺbiť sa sama do seba (bližšie Durand, 2021, s. 302 – 303).

Okrem skromnosti, ktorú badať zo zariadenia príbytku, je naznačený aj efekt odcudzenia vo vzťahu k iným postavám, ktoré však nie sú konštruované ako typické literárne postavy, ale vystupujú iba v narácii rozprávača. Cez tento efekt sa postupne v texte vytvára motív samoty. Hlavná postava sa nesocializuje, nerozpráva sa s druhými, nik ju nenavštevuje. A tak sa z objektivity sociálneho ukotvenia pomaly abstrahuje subjektívny problém periférnosti, mlčania a akéhosi čudáctva. Aj napriek tejto dištancii k nemu ostatní obyvatelia mesta pristupujú s úctou, oslovujú ho „Pán“ Gašpar. Toto pomenovanie je v texte, vzhľadom na skromný rozsah črty, zopakované 23-krát, čím je posilnený dôraz úcty. Sociálny rozmer postavy však nie je pre autora cieľom, ale východiskom nato, aby cez nuansy prežívania a správania podal výpoveď o jej charakteristických vlastnostiach, často bez toho, aby ju konkretizoval. Tajomné a reálne je od začiatku črty v dialogickom vzťahu. Autor nezachádza do detailov, iba aluzívne naznačuje. Náznak sa teda stáva výrazovým prostriedkom.

Hlavná postava je v črte prezentovaná jednak vonkajšou charakteristikou, evokujúcou skromnosť: „*vyšoký, chudý, s tuho vráskovitou tvárou, oblečený bol vždy v tých istých bledopopolavých šatách. V zime, v lete*“ (s. 2), ale aj vnútornou charakteristikou. Utiahnutosť a periférnosť badať na základe reči tela a neverbálnej komunikácie. Postava je rozvážna, pohybuje sa pomaly, kráča sklonene, nepozera ani na jednu stranu, hlavu má upretú na konce nôh. Pri svojej každodennej prechádzke mestom sa ľuďom neprihovára, dokonca na nich ani nepozera: „*Nezhováral sa s nikým, nikoho nepozdravil a jediný, čo bolo počuť z jeho úst, bolo: hm, hm. Zvyšky starodávneho kataru. [...] ...niektorí zase pozdravili, ale on zase akoby nič nevidel*“ (tamže, s. 2). V motíve ticha môže čitateľ nájsť hľbavú postavu pohrúženú do svojich myšlienok, ktorá nekoná

prchko, ale pokojne, rozvážne a mlkvo. Skromný odev a utiahnutosť evokujú asketický spôsob⁸⁹ života spojený s vedomým prežívaním duchovnosti, ktoré sa prejavuje aj v striedmom stravovaní, pretože pán Gašpar „*nevečeral nikdy*“ (s. 2).

Duchovnosť hlavnej postavy je príznačne spojená aj s motívom tmy: „... *celý deň nevychádzal pán Gašpar zo svojho bytu. Len podvečer, keď sa stmievalo, vyšiel riadne na ulicu. Sklonený kráčal, neďivajúc sa napravo, naľavo až po horný koniec mesta a nazad*“ (s. 2). V texte pôsobí tenzívne a nájdeme ho aj v spojení s príbytkom hlavnej postavy, v ktorom „*lampu alebo sviečky nikdy si nezapálil*“ (s. 2). Zatiaľ čo v prvej sekvencii je sujet hatený motívom tmy, príznačným pre *nočný režim* v podobe tmavého bytu, závesov na oknách či prechádzok za súmraku, v druhej sekvencii sa tento modus svetla zásadne mení a do tematického priestoru vstupuje *denný režim*⁹⁰. Prirodzené hatenie svetla v symbole jesennej tmy a hmlы, ktorá „*ešte všetko ťaží*“, je semioticky presvetlené svetlom v byte pána Gašpara, záclony z okien sú odostreté a do tematického priestoru tak vstupuje uvoľnenie, pokoj a oslava. Tma sa stáva protipólom svetla, ktoré je symbolom duchovnosti a prostriedkom na zobrazenie posvätna. Ak však uvažujeme o kontraste medzi svetlom a tmou, je potrebné poznamenať, že nejde o vyhranené polohy, ale skôr o stupne ich vzájomnej prepojenosti⁹¹. Symbolika svetla a tmy je v dialektike sakrálna a profánna. Tma, v ktorej literárna postava prebýva po celý rok, symbolizuje jej profánne ukotvenie. Postupne sa však mení na obraz hmlы, rozsvieteného

.....
89 O. Sládek v tejto súvislosti poznamenáva: „Vztah k tělu a tělesnosti je na jedné straně určován teologií, tedy normativní naukou konkrétního náboženství, která jej většinou vyjadřuje formou příkazů či zákazů, na druhé straně je ale tento vztah formován i osobním vyrovnáváním se s těmito příkazy čili skutečně žitou podobou dané duchovní tradice“ (in Vira a výraz, 2005, s. 392).

90 Dennému a nočnému režimu obrazov sa podrobne venuje G. Durand a pripisuje im atribúty v závislosti od konštelácie symbolov, ktorými sa vyznačujú. Pre denný režim je príznačná polarizácia okolo dvoch najväčších schém – vzostupu a svetla. S tým je prepojená vertikála a transcendencia. Nočný režim sa vyznačuje zostupom a tmou (Durand, 2021).

91 O. Sládek poznamenáva: „...ve většine kultur se fenomény světla, temnoty i jejich vzájemné přechodové stavy stávají symboly, které vyjadřují jak individuální, tak kolektivní zkušenost s tím, co nás přesahuje, s transcendentnem“ (in Vira a výraz, 2005, s. 119).

okna v šere krajiny, svit malej petrolejovej lampy a napokon na rozvidnenie. Modalita svetla sprevádza postavu rannými prípravami na deň Všetichsvätých⁹², sujet sa stáva dynamickým, črta pôsobí svižným, gradujúcim dojmom. Na lexikálnej úrovni to podporujú verbá: „*chodil sem-tam rýchlym krokom*“, „*zhľadával*“, „*skladať*“, „*vyberal*“, „*obliekať*“ a pod. Vyústenie dynamizácie sa premieta do metamorfného motívu (Všetička, 1992, s. 24) – do premeny literárnej postavy, pretože „*ako sa rozvidnilo*“, „*jeho tvár sa úplne premenila*“. Zmena svetla tak určuje nový modus bytia, stáva sa prostriedkom na spiritualizáciu, implicitne prítomnú v motíve vzkriesenia, v základnom pilieri, na ktorom je postavená filozofia kresťanského náboženstva: „*Ale bol jeden deň v roku, v ktorom sa pán Gašpar úplne premenil: na Všetichsvätých. [...] Všeti mŕtvi a dávno zabudnutí slávia svoje vzkriesenie v tento jeden deň. A slávil ho i pán Gašpar*“ (s. 3). Výnimočnosť dňa nahrádza každodennú monotónnosť.

V tejto časti prózy už nemá hlavná postava staré bledopopolavé šaty, ale v súčinnosti s presvetlením priestoru „*Bielučký golier svietil spoza kabáta, na hlave mal cylinder*“ (s. 3). Sviatok Všetichsvätých láme bariéru komunikácie a motív ticha sa stráca: „*Na ulici pozdravil mnohých. Osobne nepoznal z nich ani jedného, a predsa, keď sa mu niekto pozdal, pristavil ho, úctive pozdravujúc a ako čoby sa riadne schádzali a mali záujem jeden o druhého, pýtal sa: ‚No, akože sa máte? Čo nového u vás? Všeti sú zdraví?‘*“ (s. 3). Religióznym sviatočným deň predstavuje sakrálny čas, ktorý symbolicky spája hlavnú postavu so societou v zmysle duchovného, je spiritualémou (Sabol – Sabolová – Sersenová, 2019, s. 93). Autor však do istej úrovne nenarúša dištanciu v konfigurácii postáv ani v tejto časti, pretože ak hlavná postava dostáva otázku o svojej minulosti, jeho tvár skamenela a „*robil sa, ako keby nepočul*“ (s. 3). Rozprávač

.....

92 Prózu Pán Gašpar zaraďuje D. Hučková do tzv. „*dušičkového obdobia*“ (2009, s. 174). Z pohľadu našej interpretácie je však potrebné tieto ľudové sviatky, vychádzajúce z kresťanskej tradície, charakterizovať presnejšie. *Teologický a náboženský slovník* totiž Dušičky charakterizuje ako „*ľudový názov Spomienky na všetkých verných zomrúlych*“ (Vargaš, 2006, s. 119), a teda „*pamätný deň na všetkých zomrelých slávený v katolíckej cirkvi 2. novembra*“ (Vargaš, 2008, s. 284). Sviatok Všetichsvätých sa od Dušičiek odlišuje a ide o „*prikázaný cirkevný sviatok, [...] ktorý sa slávi v katolíckej cirkvi 1. novembra. Deň slávnostnej spomienky a oslavy všetkých, čo už dosiahli večnú blaženosť v nebi, či ich Cirkev osobitne vyhlásila za svätých [...], ale aj tých, ktorí nie sú verejne známi, žili však a zomreli v Božej milosti. Cirkev predkladá veriacim ich príklady za vzor*“ (tamže, s. 388).

aj v tejto situácii ani náznakom čitateľovi nenapovedá, čo by malo byť príčinou utiahnutia sa do vlastného vnútra hlavnej postavy. Opäť len aluzívne naznačuje a vytvára vzdialenosť medzi motívom príčiny a motívom následku. Jediné, čo pán Gašpar na otázky ľudí odpovedá, je: „*Ďakovať Bohu, aj ja sa mám dobre!*“ (s. 3). Autor využíva opakovanie tohto zvolania trikrát, čo môže byť motivované teologicky a súčasne v texte posilňuje religiozitu výrazu.

Tá je budovaná na viacerých významových aspektoch. Na mikroúrovni textu ide o lexikálne prostriedky, napr. o motívy a symboly čerpajúce z rezervoára kresťanskej tradície, výberovo spomeňme *ticho, svetlo, tmu, mlčanie, asketizmus, pokoru, skromnosť, meditativnosť* a iné. Sú to prostriedky so silnou zážitkovosťou a impresívnosťou. Autor preto funkčne pôsobí na čitateľa najmä prostredníctvom vyvolávania dojmov a individuálnym vnímaním sveta hlavnej postavy. Postupy impresionizmu⁹³ sa tak do črty premietajú najmä cez opis vonkajšieho sveta vychádzajúceho z látkovej skutočnosti, ktorý tvorí analógiu k obrazu duše, vnútorného sveta literárnej postavy, ale aj cez motív pohybu (večerné prechádzky, exponovanie dynamickosti cez pohyb pri prípravách na deň Všetechsvätých), zahmlievanie zmyslu buď explicitne (záclony, hmla), alebo implicitne, na druhom pláne črty, ako tajomnosť príbehu a hlavnej postavy. Religiozita výrazu sa preto v črte uplatňuje najmä svojím koloritom. Až na motivicky zvýraznené zvolanie „*Ďakovať Bohu, aj ja sa mám dobre*“ nie je exponovaná, ale tušená. Cez náznaky a nuansy na čitateľa pôsobí sugestívne.

Vysoký motív látkovej skutočnosti sa v črte stretá s priestorom všednosti na sociálnej úrovni. Pán Gašpar navštevuje rôzne podniky, neobeduje doma, ale v reštaurácii a v obchodoch si kupuje všetko, čo sa mu zapáči. Autor týmto spôsobom funkčne pracuje s ekvivalentnou substitúciou (bližšie Juhásová, 2019, s. 132), úzko prepája sféru sakrálna a profánna, nepomenúva veci priamo, ale prostredníctvom nízkeho podnecuje úvahy o živote a jeho hodnotách, pristupuje k nevyhnutnosti „vypovedať niečo čímisi iným“ (Rakús, 2006, s. 16).

.....
93 Podrobnejšie o premietnutí impresionizmu do literárnej tvorby pozri Káša – Mitka – Slivková, 2016, s. 80 – 90.

V texte sa však objavuje výkyv⁹⁴, prekračovanie stereotypu, pretože „*Večer na cintorín nešiel. Chodil len po ulici.*“, čo v druhom významovom pláne môže znamenať oslavu života⁹⁵, nie spomienku na smrť, a teda exponovanie duchovného prežívania sviatku Všetechsvätých. Motív cintorína zároveň pomyselne otvára aj sujetový priestor, ktorý sa v črte ukazuje ako kontrastný (Všetička, 2017, s. 167). Cintorín predstavuje vertikálny, zároveň sakrálny priestor duchovnej dimenzie smerom k posvätnému a mesto horizontálny, profánny priestor svetskej society.

Po dni Všetechsvätých bol pán Gašpar opäť ten starý nezhovorčivý utiahnutý pán a tak to bolo rovnako, „*každý rok*“ (s. 3). Zvýraznený repetičný princíp (Všetička, 1992, s. 15) zasahuje do kategórie času a pretvára ho na čas posvätný, mýtický, tvorený opakujúcim sa gestom, ktoré má svoj pôvod v religióznej, duchovnej podstate sviatku Všetechsvätých. Literárna postava svojím konaním implikuje schopnosť vždy začať znova a posvätný priestor sa stáva prototypom posvätného času kairós, ktorý sa stretá s chronos (bližšie Durand, 2021, s. 311). Súčasne tento sakrálny deň predstavuje pre hlavnú postavu signum (Všetička, 2017, s. 185), na ktoré sa počas celého roka pripravoval a pomyselne k nemu upieral zrak.

Z formálneho hľadiska autor smeruje dej od uvedenia situácie cez jej priebeh až k záverečnej tragickej koncovke – k mortálnemu finále (Všetička, 1992, s. 49). Počiatočný motív rozhrania života a smrti v podobe choroby hlavnej postavy, ktorý tvoril východisko deja, sa na jeho konci vracia v podobe smrti ako vyústenie sujetu. V úvode je exponovaná choroba hlavnej postavy a v závere zomiera, šepkajúc slová: „*Ďakovať Bohu, aj ja sa mám dobre!*“ (s. 3). Posledné zvolanie môžeme okrem kresťanský motivovaného zvolania charakterizovať aj ako strelnú modlitbu, ktorá okrem svojho základného

.....

94 D. Pastirčák vníma mínusové postupy v teologickom kontexte kladne. Charakterizuje ich základný pohyb k duchu a spája ich s radikalitou odstraňujúcou ilúziu (in: Juhásová, 2019, s. 139).

95 Cirkev s týmto dňom spája radosť a nádej, nie strach a smútok. Tento sviatok má korene ešte u predkresťanských Slovanov, kde prebiehal prekvapivo odlišne, ako je to v dnešných dňoch. Tento sviatok prebiehal podobne ako pohrebný rituál. Na hroboch sa hodovalo, pilo a tancovalo so škraľkami, ktoré predstavovali duše zomrelých. Šlo o rituál, kde živí predstavujú svet mŕtvych alebo s ním komunikujú (Profantová – Profant, 2004, s. 172 – 173).

významu – dialóg medzi hlavnou postavou a Bohom – nadobúda aj rozmer postupu významovej gradácie textu⁹⁶. Náboženskosť literárnej postavy sa zároveň stáva jedným z príznakov jej osobitej disponovanosti v zmysle „homo religiosus“.

Religióznosť výrazu je však len istým podložím vrstvy, ktorá je v texte imanentne prítomná v žití literárnej postavy. Text totiž sugeruje myšlienku o *prežívaní* počas celého roka a o *žití* v jeden príznačný deň. Toto prežívanie je literárnou vedou doposiaľ označované ako „čudáctvo“ či rozmer „pohybujúcej sa živej mŕtvolu“⁹⁷. Na základe našej interpretácie však skromný príbytok, odmietanie jedla či nenápadné ošatenie môžu odkazovať na asketický spôsob života, ktorý je príznačný pre život svätcov či rehoľníkov, ktorým sa hlavná postava chcela počas svojho života priblížiť. Imanentný odkaz na paralelu medzi slávením sviatku Všetechsvätých a touto analógiou sa javí vypuklejší aj z dôvodu, že autor hlavnú postavu necháva zomrieť práve v tento príznačný deň. Súčasne aj jej príbytok pripomína mníšsku celu a „bledopopulavé“ šaty vyvolávajú asociáciu na jednoduché mníšske oblečenie. V tejto súvislosti má potom aj leitmotív mlčania v črte paradoxný rozmer dialógu s Bohom. Ticho je dôležitou súčasťou komunikácie. Jeho mystický význam je založený na utíchnutí ľudského rozumu, aby sa tak vytvoril priestor na spoznávanie Boha.⁹⁸

Eschatológia, a teda uvažovanie o posledných veciach života a aj o posmrtnom živote, otvára široký priestor na dotváranie či projektovanie myšlienok. Motív tajomstva sa preto stal pre autora umeleckým prostriedkom, mystifikujúcim nielen postavu, ale aj celý príbeh, ktorý akoby sa nezachoval v autentickej verzii. Táto modalita je v explicite vyjadrená časticou vraj, ktorá oslabuje hodnovernosť informácie: „*Lebo sa hovorilo, že tam vraj býval mŕtvy,*

.....

96 Na modlitbu ako postup významovej gradácie textu upozorňuje J. Juhásová, 2016, s. 111.

97 Napr. M. Gáfrík, 2001, s. 36.

98 V dejinách kresťanského náboženstva sú známe rehole, ktoré sa vyznačovali povinným mlčaním. Najviac pravidlo mlčania museli dodržiavať kartuziáni a kamalduli. Mnísi oboch rádov – kartuziánov a kamaldulov – žili v klauzúre, tzn. zachovávali mlčanlivosť. Bývali v samostatných celách – domčekoch. Zariadenie bolo jednoduché až strohé, prispôbené asketickému životu konventu. Ich oblek pozostával z bieleho habitu, ktorý si šili z bieleho súkna (bližšie pozri Peták, 1967).

ktorý každých Všetichsvätých ožival, ako temné hroby“ (s. 3). Črta *Pán Gašpar* je preto aj dnes zahalená rúškom tajomstva a kladie nemalé nároky na svoju interpretáciu, čo predikoval aj M. Gáfrik, podľa ktorého je „*všetko ponechané na interpretáciu podľa vnútorných dispozícií čitateľa*“ (1993a, s. 106).

Zatiaľ čo pre modernistov je príznačný pohľad do vnútra postavy a zachytávanie zmyslového, citového a psychického života v intenciách *homo psychologicus* (Horváth, 2016, s. 29), pre VHS sa stáva dôležité vysunúť do popredia špecifické prežívanie literárnej postavy v konkrétny sakrálny deň v roku a týmto spôsobom zájsť ďalej, a to k duchovno-transcendentnému rozmeru, čím autor dosiahol silný umelecký zážitok a dej postupne smeroval k nadčasovej vrstve. Základným výrazovým prostriedkom sa pre autora stal náznak, ktorým zašifroval duchovnosť do črty *Pán Gašpar* špecifickým spôsobom. Religióznym rozmer vychádzajúci z kresťanského sviatku bol v črte prítomný na lexikálnej a motivickej rovine a vytvoril podložie na rozvinutie duchovného aspektu literárnej postavy. Motívy a základný kontrast črty – tma a svetlo – predstavovali analógiu k jej vnútornému svetu. Ich variácie sa stali prostriedkom na jej spiritualizáciu, metamorfnú premenu podmienenú sakrálnym dňom Všetichsvätých, v ktorom bola hlavná postava exponovaná vo svojej „skutočnej podobe“ – na sociálnej aj duchovnej úrovni. *Prežívala* skromne po celý rok, aby mohla v jediný príznačný deň v roku – na Všetichsvätých – žiť a osláviť tých, ktorí celý život zasvätili viere, a zároveň pripomenúť nielen sebe, ale aj ostatným, že život sa po smrti nekončí, ale je oslávený v nebi. Uvažujúc o posledných veciach človeka, potom deň Všetichsvätých môže predstavovať alegoricko-symbolický odkaz na mystérium vzkriesenia, ktoré pre literárnu postavu predstavuje nadčasovú perspektívu.

V tomto zmysle potom môžeme hovoriť o alegórii ako o druhu celotextovej metafory, dávajúcej textu v druhom významovom pláne abstraktný zmysel – špecifické duchovné prežívanie literárnej postavy ako prípravu na život po smrti, ktorá je zavýšená vo vzkriesení. V konečnej podobe tak text nadobudol atribúty alegoricko-symbolickej črty.

Ivan Krasko:

List mŕtvemu

Množstvo literárnovedných výstupov, monografií a parciálnych štúdií, venovaných rozboru jazyka, poetiky či žánrových otázok⁹⁹, je dôkazom neutíchajúceho záujmu o Ivana Kraska, jedného z najvýznamnejších predstaviteľov symbolizmu v slovenskom literárnom prostredí, ktorého Július Pašteka označuje za doposiaľ nedešifrovaného a možno aj nedešifrovateľného (Pašteka, 1992, s. 385). Azda najpríznačnejšie sa istá „nedešifrovateľnosť“ autora prejavila v jeho úzkostlivom utajovaní vlastnej identity prostredníctvom pseudonymov. Spočiatku publikoval pod menom Janko Cigáň¹⁰⁰, ktoré si vybral na základe osobného vzťahu k Cigánom, formujúceho sa v rodinnom prostredí. V životopisnom materiáli sa sám označuje za „dávneho priateľa cigánov“¹⁰¹.

Nie úplne dešifrované je aj autorovo tvorivé odmlčanie sa po roku 1912. Najväčšia pozornosť literárnej vedy je venovaná autorovej lyrike. Krasko je vnímaný predovšetkým ako básnik, pre ktorého poézia vychádzajúca zo

.....
99 Za mnohé syntetizujúce literárnovedné výstupy spomeňme *Súborné dielo Ivana Krasku I., II.* (1993, 1996) od autorovho monografistu Michala Gáfrika či monografiu *Vzlyky nahej duše Ivan Krasko v interpretáciách* (2016) od Jána Zambora.

100 Na margo pseudonymu sa objavil zaujímavý výklad od Bohdana Haluzického v článku *Z hľadiska priateľovho života* (Slovenské pohľady, 1953), v ktorom odhalil aj inú, osobno-intímnu motivovanosť výberu Kraskovho pseudonymu: „A kto by mohol si predstaviť, že tieto rozpomienky mali aj svoje osobné tóny. Pravda, v básni „Na nový rok“ (Nox et solitudo), venovanej sl. A. M., ozýva sa tento Bottov tón zreteľne tomu, kto bol svedkom, ako temperamentná krásavica Anička M. bola pre neho v tomto pražskom študentskom krúžku telesným spodobením tej cigánečky, o ktorej sa spievalo v ľudovej piesni („Cigánečka malučká, pričaruj mi synečka“). Bola pre Bottu „cigánečka“, ktorá podľa znenia básne ešte po rokoch „z mysle nevymrela“. Ona cigánečka – a on, básnik, Janko Cigáň.“ I. Krasko v rukopise tento fakt nepopiera. In: I. Krasko: Poznámky ku Gáfrikovej práci: „K problému symbolizmu v poézii I. Krasku“ In: Životopisný materiál, dotazníky. SNK, SIGN. 75 Q 12

101 I. Krasko: Životopisný materiál, dotazníky. SNK, SIGN. 75 Q 12

súradnic jeho vlastného vnútra bola dominantou. Ján Brezina vidí Kraskovu lyriku hovorového typu ako prípravu na „rozkvet prózy“ (1946, s. 81). Odkazy na akési pokračovanie autorovej lyriky, avšak v inej „forme“, nájdeme aj u Stanislava Šmatláka: „Kraskova umelecká próza je významným doplnkom, ktorý v istom zmysle nepriamo dopovedáva to, čo je v Kraskovej lyrike iba naznačené, čo je zašifrované do básnickej skratky“ (1975, s. 540). Na prózu Kraska sa teda dá nazerať aj cez optiku jeho intímnej poézie, a to „pre ich väčšiu vecnosť a priamosť pri pomenovávaní psychických vzťahov a stavov“ (Šmatlák, 1976, s. 74). To, že sa Krasko snažil „dopovedať“ svojou prózou nedopovedané v lyrike z predošlého obdobia, má súvis s jeho osobnou krízou, s akousi rozorvanosťou básnického ducha, čo malo za následok symbolistické vyhranenie poetiky (Šmatlák, 1976, s. 190). A tak Kraskova lyrika dospela do hraničného štádia, kde jej ďalší vývin uviazol v sieti neriešiteľných protirečení (tamže, s. 190). Autor sa v rukopise rozhovoru (doposiaľ nepublikovanom) s Jánom E. Borom priznáva, že v ňom prevládol strach z redundancie básnickej výpovede.: „Kedysi som aj niečo napísal, ale som to odložil. [...] Mal som vždy jednu hrôzu: opakovať sa. Načo sa vracáť k dávny veciam. Nemám chuť sa spovedať. Moje dielo je spoveďou.“¹⁰² Od začiatku tvorby sa stala pevnou súčasťou Kraskovej poetiky autoštylizácia¹⁰³, vychádzajúca z neprístupnosti jeho osobného života. V rozhovore s J. E. Borom preto dodáva: „Básnik, ako každý iný človek, má svoj život, šťastný alebo nešťastný, na čom vlastne nezáleží. Ale jeho vyššie ja, jeho znásobené „ja“ vteľuje sa do diela. Dielo je výslednicou celkového bytostného snenia. V ňom treba hľadať tvorivého človeka. V mojich básnických zošitoch nájdete to, na čo ste taký zvedavý v mene čitateľa. Problémy, ktoré ma pálili a pre ktoré som nachádzal tvár a telo. Zaváži dielo, osobný život ostáva vedľajší.“¹⁰⁴

.....
102 Celý rozhovor J. E. Bora je súčasťou nevydaných rozhovorov so slovenskými autormi pod názvom *Spisovatelia zblízka*, kde literárny kritik používa svoje občianske meno Ernest Žatko. SNK, SIGN. 249 I 1.

103 Autoštylizáciu definuje *Príručný slovník literárnovedných termínov* nasledovne: „fiktívny rozprávač alebo lyrický hrdina, ktorý je totožný s autorom diela“ (Štraus, 2005, s. 44).

104 *Spisovatelia zblízka*, SNK, SIGN. 249 I 1.

Práve akési znásobené „ja“ sa v Kraskovej tvorbe manifestovalo už od začiatku, na čo upozornili mnohí literárni vedci a kritici, napr. F. Votruba, ktorý na margo autorovej autoštylizácie uvádza, že autorov rad básní, „najmä lyrické balady, vyhrotené sú do výčítiek alebo zastavujú sa na hranici pomyselných dialógov. Tam i ten druhý ktosi je poet sám, sú to vzájomné námietky sváru a rozporov vo vlastnom srdci a vedomí.“¹⁰⁵ Podobne aj J. Juhásová upozorňuje, že v Kraskovej básni *Ja* „básnik siaha po krajnej autoštylizácii“ a napokon, že u autora „nešlo o ojedinelé „temné“ autoštylizáčne gesto“ (Juhásová, 2019, s. 39). Krasko so stratégiou autoštylizácie programovo pracoval aj pri tvorbe prozaických útvarov¹⁰⁶, ktoré sú, podobne ako autorova básnická tvorba, celkom skromného rozsahu. Ide o prozaickú prvotinu *Naši* (1907) a dve prózy označené spoločným názvom *Sentimentálne príhody* s podtitulom *Z poznámok mladého človeka* (1908). V neskoršom vydaní *Diela* (1954) a *Lyrického diela* (1956) im Krasko, podpísaný ako Bohdana J. Potokinová,¹⁰⁷ dal názov *Svadba* a *Almužna* (bližšie Hučková, 2009, s. 86). Posledná Kraskova novela *List mŕtvemu* (1911) sa však od predošlých próz líši v prvom rade tematizovaním nadzmyslových, transcendentálnych súvislostí, nelíši sa ale od jeho skoršej básnickej tvorby, najmä z pohľadu lyrického subjektu. Aj tu je prítomný akcent na psychologizáciu postavy či prenikanie do jej vnútorných dispozícií. Autoštylizáčne gesto tak Krasko využil aj v tejto novele. K autobiografickým prvkom sa sám priznáva, keďže motivicky čerpal z prostredia stavby voskárne, kde bol dozorcom a kde sa východisková situácia prózy – úmrtie cigána – odohrala (bližšie Gáfrik, 1993b, s. 394). Píše o tom vo fragmente rukopisného konceptu príhovoru k mládeži: „[...] táto lyrická próza vznikla

.....
105 Odpis „kusa“ textu Votrubových poznámok, pripojených k druhej jeho knižke. Votrubov list z 19. 1. 1951, daný na poštu expres 20. 1. 1951 a obdržaný 21. 1951. SNK, SIGN. 75 H 46.

106 Upozorňuje na to napr. M. Gáfrik: „...všetky Kraskove novely vychádzajú z osobného zážitku a vyznačujú sa reálnou, v detailoch vernou drobnokresbou“ (1993b, s. 380).

107 Problematike gynonymov (ženské meno použité mužským autorom) sa detailne venovala D. Hučková v monografii *Kontexty Slovenskej moderny* (2014, s. 102 – 104). M. Gáfrik v súvislosti so pseudonymom Potokinová uvažuje, že si ho Krasko mohol zvoliť na základe rodiska jeho matky: „Alebo že by pseudonym Potokinová nejakým spôsobom súvisel s rodiskom Kraskovej matky, ktorá pochádzala z Dobrého Potoka?“ (1993b, s. 427).

r. 1910 a vyšla prvýkrát v ktorýchsi amerických slovenských novinách, kam som ju bol poslal na žiadosť p. Ambrózyho... Obsahuje skutočnú udalosť, až na elektrický pokus skriesiť mŕtveho“ (in Gáfrik, 1993b, s. 394). Autorova zmienka o motivácii napísať novelu na základe prežitej skutočnosti vytvára medzi ním a čitateľom „autobiografický pakt“, ktorého úlohou je vopred upriamiť pozornosť na to, že pôjde o spomienky a inšpiráciu autobiografického subjektu na reálne udalosti, o autorský „prepis“ či rekapituláciu minulej skúsenosti (Horváth, 2016, s. 65).

Východiskom novely je žánrový titul (Všetička, 2017, s. 185 – 186), ktorý anticipuje osobný charakter komunikácie s vysokou mierou autentickosti. Titul „*List mŕtvemu*“ sémanticky prepája prostredníctvom romantickej rekvizity¹⁰⁸ listu dve odlišné časopriestorové dimenzie: empirický, zmyslovo vnímateľný pozemský svet a metaempirický, nadpozemský, posmrtný svet. Anticipuje tak príbeh, v ktorom sa môže prelínať časnosť a večnosť, chronologickosť aj retrospektívnosť. Keďže personálny rozprávač nadväzuje epištólarňu formu komunikácie¹⁰⁹ s postmortálnou postavou, vyjadruje tým zámer pomyselne prekračovať hranice (meta)empirickej skúsenosti, ktorá sa spája so sebaapresahovaním k imaginárnemu „ty“ v jednostrannom dialógu. Už tu môžeme predpokladať, že jedným z postupov, ktorý autor môže v naratívne uplatniť, je mystifikácia¹¹⁰.

Postmortálna postava, adresát listu Tóno, ovplyvňuje existenciu živých a pôsobí na ich vnútorný život (bližšie Všetička, 1992, s. 26). Spolu s lyricko-epickým subjektom vytvárajú figurálnu dvojicu (Všetička, 1992, s. 29), emocionálne spätú priateľstvom. Ich vzťah tvorí vertikálnu os príbehu, založenú na transcencii od „ja“ k „ty“. Sémanticky to potvrdzuje aj explicit¹¹¹:

.....

108 F. Všetička charakterizuje romantickú rekvizitu ako takú, ktorá má aktivizujúcu, hybnú, dejotvornú funkciu (1992, s. 42).

109 List ako východisko autorskej výpovede nie je u Kraska ojedinelý. J. Zambor upozorňuje na mnohé iné básnické listy, napríklad autorove básne *Hviezdoslavovi*, *Listok*, *List slečne I. G.* a iné (Zambor, 2016, s. 108 – 109).

110 Slovník literárnej teórie definuje mystifikáciu ako „zámerné využitie umelckého výmyslu k oklamaniu čtenáre“ (Vlašín, 1977, s. 241).

111 Za explicit označuje Všetička sémanticky zaťaženú záverečnú vetu alebo vetnú časť, ktorá uzatvára literárne dielo (1997, s. 79).

„Tóno, úbohý, dávno mŕtvy cigáň Tóno, Tvoju zprávu som dostal a hľa, píšem Ti list“ (Krasko, 1911, s. 210). Autor tak na začiatku textu prostredníctvom zamlčaného významu – správy od mŕtveho človeka – navodzuje v mortálnej introdukcii (Všetička, 2017, s. 150) tenziu a zároveň sa potvrdzuje, že rozprávač sa snaží prekonať „*dialku priestoru i času*“ (s. 210). Z hľadiska časového rámca je určujúcou príslovka *dávno*, ktorá navodzuje melancholickú náladu a zároveň text zasadzujú do východiskového bodu rozprávania, čím vytvára priestor pre ďalšie plynutie deja.

Narácia sa orientuje na spomienku, paseizmus (bližšie Čúzy a kol., 2005, s. 58), autor teda pracuje s typickým modernistickým postupom: „...*ale nie, nezabudnem ja na Tvoju oddanosť, mŕtvy priateľ môj, nezabudnem, neboj sa. Bol si úbohým cigáňom, robil si maltu a tehly celý svoj život i so ženou Zuzou, ktorá má teraz suchoty, ale bol si mi priateľom, Tóno, a na to ja nezabudnem nikdy...*“ (s. 210). Zobrazená situácia sa podáva rezultatívne, ako nespochybniteľný výsledok. Dôležitou preto nie je budúcnosť, ale prítomnosť, v ktorej samotné písanie listu predstavuje naratív.

Spomienky hlavnej postavy sú v texte problematizované, a to cez zahmlievanie významu prostredníctvom neurčitých vyjadrení, čím autor posilňuje mnohovýznamovú neurčitosť, charakteristickú pre poetiku moderny, napríklad „*ja sám neviem s istotou*“, „*píšem len o tom, o čom myslím, že nevieš*“, „*možno*“, „*azda*“, „*slovom, neviem*“. Zatiaľ čo správa od mŕtveho Tóna tvorí „biele miesto“ v narácii, jeho smrť je prezentovaná ako stav niekde na pomedzí, kde sa mal zdržať predtým, než umrel a opäť sa „prebudil“ k životu. Vstupná časť prózy preto funguje ako „*anticipovaný záverečný motív*“ (Miko, 1978, s. 54), v ktorom sa pisateľ listu pohráva s fikciou smrti: „*Z Tvojej zprávy, úbohý Tóno, vidím, že príliš dlho zdržal si sa na hranici medzi životom pozemským a vaším. Musel si byť asi v tom absolútnom bezvedomí, v hlbokom asfyktickom stave. [...] Živým, podľa našich pojmov, si nebol, ale mŕtvym, akým si teraz, nebol si tiež. Iba tak je možné, úbohý Tóno, že nepamätáš sa na nič, čo sa robilo s Tebou v čase, keď umrel si pre pozemský život a kým neprebudil si sa k životu, zvanému u nás na zemi: pohrobným*“ (s. 210). V obraze zápasu na hrane života a smrti je prítomné pomedzie dvoch svetov, keď pisateľ listu použije

slovné spojenie „*asfyktický stav*“¹¹² pre prechodný priestor a stav, v ktorom sa nachádzal, pokiaľ nedostal svoje „*terajšie vedomie*“ (s. 210). Nejde pritom o duchovný svet v zmysle kresťanskej tradície. Krasko vytesňuje božského činiteľa z pochopenia sveta. Výrazné teologické afiliácie nie sú v prvom pláne prítomné, ide skôr o religiózne symboly, z ktorých sa dá afiliácia odvodiť.

Hlavná postava po úvodnom nastolení postmortálnej situácie vysvetľuje adresátovi listu, čo sa stalo pred desiatimi rokmi, 14. júla. Anticipáciou ďalšieho diania v rozprávaní a sujetovým zlomom je prosimetrum¹¹³ – balada o „*Obesenom cigáňovi*“, po ktorej je v texte navodená situácia „*horúceho odpoludnia*“. Autor uplatňuje princíp limitného¹¹⁴ a zároveň horálneho¹¹⁵ času, v rámci ktorého sa v betonárke odohrá tragická nehoda a smrť cigána: „*Asi o štvrt hodiny začul som zo skladišta krik. Vybehnem – bolo už pozde.. Tóno cigán sa utopil v studni! Ako? Spadlo mu do studne vedro, sišiel preň po povraze, potom škriabal sa zase po povraze nahor, ale pri samom srube opustily ho sily, padol nazpäť... Znovu chytil sa povrazu a ľudia ťahali ho kolovratom nahor, už bol pri samom srube, ale zase padol dolu. To sa opakovalo ešte dvakrát... Potom už v studni ticho... V tom čase ztratil si asi pozemské vedomie žitia a nasledovalo to, na čo si nepamätáš. – Aspoň ja si tak myslím*“ (s. 210).

Zdôraznenie subjektívneho uhla pohľadu rozprávača je zámerné. Priamo ním upozorňuje na svoju myšlienkovú fikciu¹¹⁶, ktorá do opisu situácie vnáša

.....
112 Asfyxia je „slovo gréckeho pôvodu, ktorého pôvodný význam je „stav bez pulzu“. Všeobecne sa používa pre stavy dusenia (udusenía, zadusenía), t. j. nedostatčného okysličovania tkanív“ (Šidlo, 2020, s. 51).

113 Použitie prosimetra – striedania prozaického a básnického textu nepoužívajú autori podľa F. Všetičku náhodne, ale často na miestach, kde dochádza k sujetovému zlomu (bližšie 2017, s. 15).

114 Čas, počas ktorého prebieha udalosť viazaná na námet diela (Všetička, 1992, s. 33).

115 Neveľký časový rozsah, v rámci ktorého sa odohráva dôležitá udalosť (Tamže, s. 33).

116 V rukopise I. Kraska s názvom Poznámky ku Gáfríkovej práci sa autor pristaví pri poznámke 56a v monografii J. Brezinu (1944), ktorý v nej uvádza: „Krasko i sám sa vždy dôrazne stavia proti tomu, aby jeho básnické dielo sa skládlo do priamej súvislosti s jeho životopisnými príhodami, hoci, ako sám hovorí, nemal nijakých tzv. básnických životných príhod. [...] Básnik podľa neho môže pracovať aj s básnickou fikciou, aby vyvolal umelecký účinok.“ Autor dodáva: „K jeho poznámke 56a dnes dodal by som

nový rozmer – zlom do subjektívna rozprávača, ktorý zároveň o udalosti informuje sprostredkovane, čím oslabuje autenticitu podania a dáva priestor vlastnej predstave. Tenzia v texte sa súčasne premieta aj do interpunkcie, ktorú autor na ploche celého textu výrazne využíva na dynamizovanie psychických procesov literárneho rozprávača, čím ho dramatizuje (bližšie Zambor, 2016, s. 57). Typickým kraskovským „pozde“ sa text vracia k spomienke na kľúčovú udalosť, v ktorej hrá špecifickú úlohu priestor studne a osobitne zostup nadol a stúpanie nahor. Toto schematické stúpanie a klesanie je semiotickým vyjadrením zápasu dvoch entít – života a smrti –, no súčasne podčiarkuje aj rozkolísanú dynamiku diania. Tá je vyjadrená aj akceleráciou rýchlosti pohybu a pádu. V ľudskom nevedomí predstavuje schéma pádu psychickú regresiu, konštituuje dynamickú zložku všetkých reprezentácií pohybu a časovosti, zhŕňa a zhusťuje aspekt času (Durand, 2021, s. 146). Zároveň je v texte anticipovaná iniciácia, keďže iniciačný proces je zväčša ovládaný rytmom a opakovaním (tamže, s. 380). Symbolika zostupu predstavuje aj cestu k absolútnu: „paradoxne zostupujeme, aby sme sa mohli vrátiť v čase“ (tamže, s. 257), čím sa potvrdzuje uplatňovanie paseizmu, prostredníctvom ktorého sa spomienkovosť stáva kompozičným postupom. Spomienka je aj indíciou vnútorného priestoru – minulosti, ktorú hlavná postava túži evokovať. No aj keď je spomienka vo svojej podstate založená na empirii a opiera sa o skutočnosť, sama už nie je skutočnosťou, ale len jej odleskom, myšlienkovou projekciou. V tomto zmysle „ani priestor minulosti nie je priestorom reálnym, v akte rozpomínania sa stáva transcendentným, mení sa na priestor zasvätenia“ (bližšie Hodrová, 2014, s. 231). Preto aj studňa, ako symbol vertikalizujúcej schémy pohybu a súčasne „axiomatická metafora“, je miestom zlomu do inej úrovne, umožňujúcej prechod z jedného spôsobu bytia do iného (bližšie Durand, 2021, s. 166), z jedného sveta do sveta druhého¹¹⁷, odkazujúc pritom na mýtický princíp zdanlivej „smrti“ a iniciačného prechodu do nového života.

.....
ešte toto: Nedivím sa, že kritici kladú básne, aké sú tu uvedené (Doma, Na cimiteri, pozn. L. B.), do priamej súvislosti s mojím životom, hoci sú to púhe fikcie (vyhlasujem to na svoju česť!, keďže sú napísané na nerozoznanie od básní, ktoré majú podklad v realnosti: chcel som dosiahnuť romantickou fikciou väčšieho účinku“ (SNK, Sign. 75L14).

117 Hľbková psychológia odhalila, že v rozprávkach alebo snoch je studňa často vchodom do neznámeho či zakázaného sveta podvedomia, niekedy spojená s očist-

Dramatický priestor je tvorený aj protipólom svetla a tmy, ktoré so schémou zostupu a vzostupu úzko súvisia, keďže stúpanie k výšinám, za svetlom je motivované tou istou myšlienkovou operáciou lyrického subjektu. Slnko ako spektakulárny symbol¹¹⁸, ktoré „*hrialo a oslepovalo oči*“, v sebe konverguje svetelnosť aj vertikálnosť, teda atribúty, ktoré prináležia nebeskému božstvu. Svetlo však nemôže preniknúť na dno „*temnej a hlbkej studne*“, je explicitne hatené tmou, ktorá do tematického priestoru vnáša problémovosť. Tma, sémantický protipól svetla, je symbolom prvopočiatočného chaosu, predstavuje neprítomnosť svetla či záhrobie, ale aj nevedomie a možnosť vzniku nového života (Biedermann, 1992, s. 307 – 308). Motív tmy sa vinie celou prózou, aby naznačoval postupnosť objasňovania, spojeného s rozpamätávaním sa.

Leitmotívom a zároveň gradačným princípom novely je voda, ktorá sa objavuje nielen v situácii pri utopení cigána, ale aj neskôr; má rôzne modifikácie, čím je podčiarknutý sukcesívny princíp (Všetička, 1992, s. 16): voda v studni, tenký pramienok vody, dážď, búrka... Metamorfózy vody poukazujú na jej dramatizujúcu funkciu, prostredníctvom ktorej narastá intenzita dynamického pohybu, a zároveň pripomínajú symbolický význam jej plynutia. Na vodnej hladine vidí hlavná postava semiotický odraz transcendentna, „*vidí mihnúť sa oblaky a modré nebo*“. Tento moment vytvára zrkadlový odraz, mimetické zdvojovanie udalosti, keďže odraz vodnej hladiny je prirodzeným činiteľom zdvojovania – voda v studni sa stáva oblohou. Krasko na mimetické zdvojovanie vyberá také motívy, ktoré tvoria zrkadlový odraz (voda, oči, paralelný transcendentný svet). Z tejto perspektívy potom dochádza k inverzii, k revalorizácii prostredníctvom zrkadla, keď sa objekt stáva subjektom a subjekt objektom, keď to, čo bolo dole, sa ocitá hore a naopak. V tomto prípade nejde iba o zdvojovanie situácie, ale aj o zdvojovanie obrazu „ja“ prostredníctvom symbolu oči: „*Stojím u mŕtvoly. Iba hlavou vyčnieva nad vodou. [...] Začali ju vyťahovať. Ocitla sa nado mnou. Nohy, ruky i hlava visia bezvládne. Voda*

.....
ným kúpeľom či túžbou po utíšení smädu z prameňa života, ktorý dodáva človeku vyššie poznanie (bližšie Biedermann, 1992, s. 289).

118 G. Durand označuje slnko prívlastkom spektakulárny z dôvodu, že „izomorfizmus svetla a vzostupu sa kondenzuje do symbolizmu svätožiary rovnako ako koruny a tie sú potom v náboženskej aj politickej symbolike viditeľným príznakom transcendencie“ (2021, s. 188).

steká s mŕtvolý na mňa. Sklenené oči húpajúcej sa mŕtvolý uprené sú zrovna na mňa..." (s. 212). Týmto zdvojením – sémantickým, t. j. prostredníctvom mimetického zdvojenia obrazu očí, ale aj priestorovým, t. j. umiestnením mŕtvolý nad hlavnú postavu – autor vytvoril priestor na to, aby anticipoval zmenu pozície oboch postáv. V tejto časti novely dochádza k zlomu do procesu iniciácie¹¹⁹, ktorý symbolizuje stekajúca voda z mŕtvolý na hlavnú postavu.

Samotná scéna vyberania cigána zo studne pripomína naturalisticky zachytený proces manipulovania s mŕtvym človekom, pričom sa pohybuje na vysokej úrovni konkrétnosti, smrť je naturalisticky až veristicky deestetizovaná. Minucióznosť detailu je sústredená najmä na telo postavy: „*Vlasy vodou jako učesané. Z úst a z nosa tečie tenký pramienok vody. Rozmýšľam, ako priviazať mŕtvolu. Hlas, ktorý volal pred chvíľou, ozval sa znovu: „Môžu mu ho uväzovať i na krk; už je i tak mŕtvy.“ Úbohý cigáň Tóno! Povraz musel som uväzovať vo vode, pretiahnuť ho od pazuchy mŕtvolý, ktorá, nadľahčená vodou, otáčala sa pritom sem-tam*" (s. 212). Tak ako v situácii topenia sa cigána, v ktorej rytmicky klesal a stúpala, je aj tu rytmický pohyb, semioticky predstavený v obraze húpajúcej sa mŕtvolý, ktorá sa „*otáčala sem-tam*", čím sa potvrdzuje anticipovanie iniciačného procesu.

Do deja vstupujú aj zvieratá, ktoré predstavujú vo vzťahu k textu symbolické znamenie, akýsi pomyselný prechod zo sveta reálneho do sveta „za“ reálnou skutočnosťou. Zatiaľ čo mucha symbolizuje rozklad, pes je v mnohých kultúrach symbolom smrti, prostredníkom medzi svetom mŕtvych a živých (Becker, 2007, s. 215). V texte však odmieta mŕtvolu, prská a odchádza. Prostredníctvom zoomorfných obrazov tak autor upozorňuje na dekadentnú štylizáciu, degradáciu života a dehumanizáciu cigána Tóna: „*Mŕtvola leží na piesku na slame. Veľká mucha lezie po čiernych, zarostlých nohách. Pes Taro oňucháva biele podošvy mŕtvolý, prská a potom odíde*" (s. 213).

Hlavná postava sa po vytiahnutí mŕtvolý vracia domov a ľahne si do postele. Symbolický návrat predstavuje aj zmenu jeho psychického rozpoloženia: „*Ležal som v ťažkých myšlienkach. Večerilo sa a bolo cítiť, že bude búrka*"

.....
119 D. Hodrová upozorňuje, že „v iniciačnom obrade figuruje voda ako voda zasvätenia, očistný kúpeľ; neznamená teda len smrť, ale zároveň očistu a krst, pretože po mýtickom prechode vodami sa adept rodí do iného sveta“ (2014, s. 72).

(s. 213). Časové ohraničenie v podobe slovesa „zvečeriť sa“ okrem ukončenia dňa semioticky ohraničuje aj sekvenciu v próze. Po nástupe noci sa totiž tonalita narácie mení a láme sa fokus, a to od postavy Tóna k hlavnej postave. Prírodno-psychická paralela je anticipáciou narušenia jeho vnútornej rovnováhy, „búrlivej“ premeny. Tma zároveň rozvíja tému o snový rozmer. Motív oneirizmu¹²⁰ predstavuje krátku mikrosekvenciu, no s významotvornou funkciou tvoriacou dôležitý článok fabuly, ktorá má anticipačný charakter. Oscilačná krivka medzi snovou realitou a skutočnosťou je však spočiatku neostrá: „Zadriemal som unavený dojmami dňa... Prišiel Žid, krčmár Berger: ‚Pán inžinier, ľudia hovoria, že by Tóno bol ožil, keby mu neboli uviazali povraz na hrdlo‘ – Židák sa smeje ostrými očami vidiac moje prekvapenie, a odchádza skrčený a malý na krátkych krivých nôžkach... Prebudil som sa. Bolo skoro tma. Búrka sa prehnila, ale pršalo a vietor vial, ako i predtým“ (s. 213). Snová scéna sa prelína do reálneho života a stáva sa katalyzátorom k zmene vnútorného stavu hlavnej postavy. Po nej rozprávač postavu Tóna tlačí do úzadia, prítomný je prechod od objektívnej deskripcie skutočnosti k subjektu, jeho prehĺbeniu a zvnútorneniu. Hlavná postava sa sústreďuje na svoje vlastné prežívanie a mení sa hierarchia relevancie. To, čo sa javilo ako sprievodný, akcidentálny príznak, sa stáva centrálnym obrazom. Úvodná scéna a jej následné rozvinutie z tohto pohľadu tvorili iba podložie pre následné psychologické a psychické rozvinutie hlavnej postavy. Potvrďuje sa tak zámena dôležitosti literárnych postáv, ich prepólovanie, a to na sémantickej aj formálnej úrovni. V tomto momente už nie je dôležitá postava Tóna, ale vnútorný svet hlavnej postavy. Významotvorná funkcia snovej scény sa prejaví v nahľadaní jeho vnútra a v hlave sa mu začnú premietiť pochybnosti o tom, ako vytiahol cigána zo studne. V tejto časti sa vysvetľovanie udalostí adresátovi listu stáva podružným, dominantou sú jeho vlastné úvahy a psychické rozpoloženie, ktoré ho odvádzajú od reality a privádzajú k iracionálnym myšlienkam založeným na paranoji, s typickou modernistickou nutnosťou všetko analyzovať. Hlavná postava svoje myšlienky nevie kontrolovať, má nutkavé myslenie jediným smerom, čo z nej vytvára neautonómny subjekt (Horváth, 2016, s. 139):

.....

120 Oneirizmu, ako jednému z motívov moderny, sa detailnejšie venovala D. Hučková. Ide o „symbolický motív snových vízií a záznamov horúčkovitých halucinačných stavov“ (Hučková, 2013, s. 6).

„Sobliekol som sa a ľahnul som si do postele. Ale spať som nemohol. Tóno, úbohý cigáň, Tóno leží v márnici... Možno, že nie je ani mŕtvy... Asfyktický stav... A dobre by bolo presvedčiť sa, ako som uviazal povraz. Stopa povrazu iste ostala na tele... Ale jako kriesiť... Azda elektrinou... Bateriu mám, je trochu slabá na to, ale treba zksúsiť... Svedomie, sentimentálnosť nedá mi pokoja“ (s. 213). Neurčitost' situácie je spätá s tematizovaním záhadnosti, ktorá sa premieta do sémantickej aj kompozičnej úrovne textu. Neukončenými výpoveďami hlavnej postavy sa naznačuje otvorenosť, ďalší konotačný priestor¹²¹. Text má formu sebaobviňujúceho a sebaspochybňujúceho dramatického monológu, ktorý imituje vnútorný hlas myslenia a svedomia. Práve svedomie sa stáva hybným princípom hlavnej postavy, ktorý vyústi do aktivity, do rozhodnutia vybrať sa do márnice za mŕtvym a presvedčiť sa, či je naozaj mŕtvy. Aj napriek tomu, že mŕtvolu prezrel lekár, jej konanie nie je v súlade s rozumom, i keď sa o to logickými úvahami snaží. A tak popieranie fyzikálnych zákonitostí ľudského života je prejavom dominancie duchovného, metaempirického sveta nad materiálnym. Motív kriesenia mŕtveho elektrinou súčasne odkazuje na dobovo rozšírenú psychiatrickú liečbu šokom¹²². Text teda anticipuje základný konflikt 20. storočia – rozum vs. viera, avšak nevyznieva utilitárne – nábožensky či ideologicky – aj napriek tomu, že autor detailne pracuje s empirickými vzťahmi vo svete, rovnako ako s metapriestorom, ktorý tento svet presahuje.

Od momentu, keď sa hlavná postava rozhodne ísť na cintorín presvedčiť o smrti Tóna, je v texte dominujúci princíp cesty (Všetička, 1992, s. 21), ktorý má zastúpenie v mýtickom výklade obraznosti. Cieľom tejto cesty je túžba po nájdení stability, po ulávení svedomia a po odstránení pocitu rozorvanosti a neistoty. Motivický plán prostredia vytvárajú prírodné fenomény, ktoré

.....
121 O interpunkcii a jej význame v Kraskovej tvorbe píše J. Zambor: „Tri bodky a pomlčky nestoja mimo lexikálnej sémantiky, ale súčasne sú významovo neurčité, sú to vlastne jedny z interpretačne najťažšie postihnutelných miest nedourčenosti v Kraskovej lyrike. [...] Trvanie motívu akoby nebolo ohraničené jeho slovným vyjadrením, akoby znel i po svojom vyslovení, resp. už pred ním, alebo sa pomaly strácal, resp. postupne vynáral. Jeho významové kontúry sa zmäčkujú, zahmlievajú, stáva sa sémanticky neurčitejším“ (Zambor, 2016, s. 248).

122 Na koexistenciu vysoko vedeckých konceptov, ktoré radikálne menili fyzikálny obraz sveta vedľa početne prekvitajúcich najrôznejších teozofických, mystických či satanistických učení, upozorňuje aj D. Hučková (2009, s. 118).

hatia cestu k márnici a zároveň aj epické dianie. Ide o búrku a vietor, ktoré sú príznačné pre iniciačnú noc – ako pomyselná prírodná hranica vonkajšieho priestoru, ktorú musí hlavná postava prekonať¹²³: „*So zhasnutým lampášom a s ťažkou batteriou som vyšiel. – Tma, úplná tma. Pršalo trochu a vietor šuštal stromovím. Cmíter s márniceou je ďaleko, všetko už spí, nikto ma nevidí... Blato striekalo mi pod nohami. V dedine zavýjal pes. Od mlyna počuť ustavičné hučanie vody, raz silnejšie, raz slabšie, dľa toho, ako sa krútil vietor*“ (s. 213). Hlavná postava sa opäť ponára do tmy, čím sa zvyšuje napätie a tajomnosť deja. Odkrýva sa jadro prózy, založené na tenzii sujetu a na stupňovaní psychologizácie hlavnej postavy, ktoré tvoria pendant k vonkajším okolnostiam. Autor tak v celom pláne textu využíva „tranzitívnosť pri reprezentácii priestoru“ (Horváth, 2016, s. 139), vonkajšie je zameniteľné s vnútorným, objektívne sa subjektivizuje. S narastaním tenzie narastá aj zastúpenie transcendentálnych symbolov – kým v prvej časti prózy to boli napríklad rebrík, studňa, nebo a oblaky, v druhej časti, za ktorú pokladáme časť „po“ sne hlavnej postavy, sa v texte spredmetňuje napríklad transcendentná symbolika stromov v takmer hororovej scéne, aj v lyrickej pasáži opisu prostredia.

Autor umiestňuje hlavnú postavu do symbolického priestoru reprezentujúceho smrť, ktorý kóduje fázu dezorientácie v neznámom: „*Prekročil som niekoľko starých, vlhkých, trávou porostlých hrobov a šiel som za zvukmi retiazky*“ (s. 213). Cez pohyb a čin možno v tomto priestore vnímať psychický stav a jeho snahu nájsť východisko z tmy, zvukov, a to na ceste k bodu, ktorý mu má vrátiť stabilitu. Motív transcendentna, akéhosi prechodu k „druhej strane“, rozvíja podoba akustického fenoménu, „*rinčiaca retiazka*“, symbol spojenia medzi nebom a zemou (Becker, 2007, s. 250), ktorá ho privedie do márnice. Spredmetnenie márnice ako ultimátneho priestoru, ktorý pomyslene predstavuje hranicu medzi reálnym svetom a svetom záhrobia, je príznačné najmä v symbole dverí, ktoré sú prechodom z vonkajšieho do vnútorného priestoru a zároveň prechodom k vnútorným pocitom hlavnej postavy. Tento moment sa odráža aj vo výraznej presile expresívnych a emocionálne zafarbených slov, napr. prívlastky *nadúrenejší, strašný, vyškerené, neprívetivé, hrozné, podivné*, ktoré sú v príkrom kontraste s deminutívom *lampášik*.

.....

123 Bližšie o veternej a búrkovej hranici pozri Hodrová, 2014, s. 221.

Obraz márnice, ku ktorej sa priestor v sujete zbieha, predstavuje pre hlavnú postavu pomyselný „stred“ a zároveň evokuje charakter iniciačného priestoru, „iniciačnej búdy“¹²⁴, do ktorej sa ide presvedčiť o smrti Tóna, čím sa potvrdí anticipovaný iniciačný proces, ktorý sa vinie celou prózou. Princípom centrácie text nadobúda rozmer duchovnosti a posvätnosti.

Samotné kriesenie mŕtvoly je najexponovanejším miestom v próze, v ktorej graduje nielen dej, ale aj vnútorná rozorvanosť hlavnej postavy. Opis kriesenia mŕtvoly sa prelína s jeho psychickým, ale aj fyzickým rozpoložením, v ktorom reflektuje samého seba, je zameraný na pochody vlastného tela. Okrem svojej prirodzenej pozície sa stáva aj objektom vlastnej introspekcie: „*vlasý sa mi ježili*“ (s. 214), „*ruky sa trasú*“ (s. 214), „*celý sa trasiem*“ (s. 214), „*och, ako sa trasiem*“ (s. 214), „*och ako mi bije čosi v sluchoch*“ (s. 214), „*bojím sa, že omdliem, a trasiem sa tak, že drôty skáču sem-tam*“ (s. 214), „*Už padnem, iste padnem do mdlôb*“ (s. 214), „*och ako sa trasiem*“ (s. 214). Na tomto mieste autor opäť využíva mimetické zdvojovanie udalosti, a to prostredníctvom hry s tieňom: „*Obrátil som sa ku dverám, zapalujúc lampášik. Až keď som složil bateriu, obrátil som sa k mŕtvole. Malý lampášik hádže ostré tiene za mŕtvolu na druhú stranu már*“ (s. 214). Následne je pozornosť upriamená na oči mŕtvoly „*s ostrým leskom*“. Vtedy, keď sa situácia semioticky zdvojuje a hlavná postava elektrinou kriesi mŕtvolu, badá na svojom tele zmeny hraničiace s úzkosťou, čo je súčasne spojené so symbolickým stretnutím smrti v podobe chladného vzduchu v márnici. Ten v procese iniciácie nie je len obyčajným vzduchom, ale závanom „*odinakial*“, prievanom, ktorý prepája vnútorný a vonkajší priestor¹²⁵: „*Na čele vystúpil mi pot, zcela dobre ho cítim, chladí,*

.....
124 V. Turner v súvislosti s iniciačným obradom píše aj o „*príbytkoch*“, v ktorých museli aktéri iniciácie pobudnúť istú dobu, napr. hneď po západe slnka museli vojsť do tohto priestoru, aby sa duchovne pripravili na ďalšiu fázu iniciačného rituálu. Tento priestor znázorňuje prechod od nižšieho k vyššiemu postaveniu, ktorý vedie práve cez toto prázdne miesto, v ktorom neexistuje žiaden status (Turner, 2004, s. 98).

125 D. Hodrová o vetre v procese iniciácie píše: „*Není to vítr vanoucí z nahodilé strany – vítr lesa, který pouze činí adeptovu cestu obtížnější, nýbrž je to vítr odjinud, průvan vnitřního prostoru, který vzniká ve chvíli otevření dveří, prostor vnejší a vnitřní se v tom okamžiku prostoupí, aby adept mohl vejít. Adept, strhován vírem šířícím sa od středu vnitřního prostoru, je vtahován stále hlouběji do jeho nitra*“ (2014, s. 221).

keď tiahne márnice vzduch. V sluchoch mi búši a v podošvách cítim akési ostré nervové cukanie“ (s. 214).

Pasáž kriesenia sa vyznačuje neurčitou, nerozhodnou, nedopovedanosťou, celý text pôsobí kľúčovito, čo v sujete vyústi až do nemožnosti zavíšiť proces kriesenia, oživiť mŕtveho cigána. Konkrétny individuálny čin sa síce nekonal, ale naopak: „*Stalo sa čosi desné so mnou. Ale pamätám sa iba na to, že vybehnul som z márnice od hýbajúcej sa mŕtvoly a utekal, udierajúc sa o stromy a podkývajúc sa na hroboch, iste už v horúčke“ (s. 215).* Odchod z márnice sa deje „za scénou“, autor zámerne využíva v texte princíp skratky, biele miesto, aby tým posilnil nielen dynamiku rozprávania, ale aj jeho tajomnosť a interpretačnú viacrozmernosť.

Ontologická zmena postavy zodpovedá skúsenosti, ktorá sa označuje termínom „malá“ smrť (bližšie Hajdučeková, 2016, s. 84). Tá je záverečnou fázou iniciačného prechodu, čo v nás evokuje úvahy o „rites de passage“. Celý text prózy sa javí ako rituál iniciačného prechodu, ktorý sa skladá z troch fáz. Za prvú fázu, tzv. „odlúčenie“, možno označiť vytrhnutie hlavnej postavy z jej pevného miesta v spoločnosti, ale aj konformity prežívania situácie, a to smrťou cigána Tóna. Za druhú fázu je možné pokladať spomenutú ontologickú zmenu – stratu pamäti, ktorá symbolizuje jej „nejasné“, *liminárne obdobie života* v márnici. Následne sa v texte roztvára kontrast medzi nocou a dňom, začínajúcim sa ránom. Iniciačná tma, ktorá bola súčasťou obradu, sa rozplýva a nahrádza ju svetlo iniciačného poznania, oslňuje hlavnú postavu, ktorá sa stane „vidiacou“, zasvätenou¹²⁶. Po prekonaní „malej“ smrti sa naplňa aj tretia fáza a hlavná postava sa opäť zaraďuje do poriadku života, prevládne vitalistický postoj: „*Slnko veselo svietilo do oblokov. Život, život!!!“ (s. 215).* V tejto časti novely sa zdá, akoby sa zrazu odhalil zatextový priestor, v ktorom je možné vidieť, ako hlavná postava postupne prechádzala dejom, aby sa vrátila z tmy – zo smrti, v ústrety k slnku – k životu, a prijíma „smrť cigána“ ako fakt. Prostredníctvom iniciácie nastal u hlavnej postavy prerod, ktorý jej umožnil *rites de passage*, a jej postavenie ku skutočnosti sa zmenilo. Po prekročení prahu márnice literárny subjekt prenikol do inej skutočnosti, do iného

.....

126 Bližšie k protikladu tmy a svetla v iniciačnom procese pozri Hodrová, 2014, s. 225.

stavu bytia. Iniciačný proces bol zavŕšený. Smrť cigána sa potom javí ako analógia k „malej“ smrti literárneho subjektu, ktorý prežije svoju smrť spolu s ním, vo vnútri seba samého. Cieľom cesty sa na prvý pohľad mohlo zdať isté konkrétne miesto, no v druhom významovom pláne sa cieľom ukazuje dosiahnutie istého stavu, ktorý mohol nastať iba prostredníctvom iniciačného procesu. Postupnú procesuálnu premenu autor umocnil narušením integrity literárneho subjektu, ktorý v procese analyzoval štruktúru vlastného bytia – vôľu, telesnú stránku a psychologické prežívanie.

Zmienka o pohrebe je v texte takmer nepatrná a hlavná postava sa v narácii opäť vracia do prítomnosti. V texte je to premietnuté do funkčného narušania väzieb na reálny časopriestor, spochybňuje sa reálne miesto odpočinku a týmto spôsobom sa text posúva k dvojznačnosti: „*V poslednom čase dostal som však predsa zprávy z Teplian a medziiným zmienil sa pisateľ i o Tvojom hrobe. Ovšem, ako píše, nevie iste, či to bol zrovna Tvoj hrob a či kohosi iného*“ (s. 215).

V záverečnej časti listu autor opätovne volí znaky epistolárnej formy textu. V nej však znovu nachádzame mäťuce informácie: „*Tento list, neviem kedy dostaneš, a neviem vôbec, či ho dostaneš. Po prvé: astronom dr. Štefánik nie je teraz v Paríži, je kdesi na Tahity, a poslať list direktne Flammarionovi nemôžem, bolo by to zbytočné. Po druhé: Medium Flammarionovo, pomocou ktorého sme sa stýkali, je nervove nemocné, píše sa o ňom, že kto vie, či obžije. Konečne ja sám nie som zdravý a v páde, že umriem dovedy, kým upravia sa podmienky podania obsahu tohoto listu – nedostaneš ho vôbec. Úbohý, biedny cigáň, Tóno! Napísal som Ti, na čo sa pamätám*“ (s. 216).

Postoj pisateľa k doručeniu listu adresátovi je veľmi vágny a neurčitý, autor využíva princíp náznaku, pretože „*nevie, kedy ho dostane*“, „*nevie vôbec, či ho dostane*“ a napokon zachádza až k sebaironii v podobe jeho skorej smrti, a tak ho adresát „*nedostane vôbec*“ (s. 216). V závere novely nedochádza k vyriešeniu problému – podať informáciu, a teda naplniť motiváciu písania listu. Úvodný zámer sa síce vinie celou prózou, prestupuje celým textom, avšak v závere je zatlačený do úzadia, lebo pisateľ listu nevie, či sa k adresátovi vôbec dostane. A tak sa potvrdzuje to, čo je zrejmé od začiatku novely – ide len o ironickú narážku na to, že čosi mystifikačné sa skončilo a niet už cesty,

ktorou by sa mohli nanovo „prepojiť“. Fakty sú v tejto časti už len indíciou, ktorá upozorňuje na skutočné a mystifikačné.

Mystifikácia ako autorský postup sa v sujete objavuje na rôznych miestach. Okrem neustáleho pochybovania v intencióch reálneho a toho, čo je za hranicami ľudského chápania, autor neustále, prostredníctvom symbolov (sklenené oči, neostre zvuky, tma, cez ktorú nevidieť, zvuky, cez ktoré nepočuť a pod.), produkuje akýsi „závoj“, ktorým text mystifikuje. Orientácia na budúcnosť je neistá a odráža sa v nerozhodnosti výsledného gradovania textu. Zahmlievaním skutočnej povahy faktov (*asi, myslím si, neviem iste, možno a pod.*) sugeruje ich fragmentárnu, mäťúcu povahu. Mystifikácia tak robí text na celej ploche relatívnym, čo napokon vedie až k situácii, keď pisateľovi listu ani nezáleží na tom, či ho adresát dostane, pretože už od začiatku prózy je jasné, že ide len o projekciu. Všetky tieto aspekty podliehajú mystifikačnej hre.

Citovaná pasáž v texte sa vyznačuje aj autobiografickými prvkami¹²⁷, autor sa v texte obracia k svojej vlastnej minulosti, ktorá je ukrytá v jeho osobnej intímnej pamäti. I keď známe postavy v texte na prvý pohľad pôsobia anorganicky, z dobových materiálov vieme, že autor s týmito postavami buď prišiel do styku, alebo poznal ich prácu (bližšie Gáfrik, 1993b, s. 399). Konkrétne mená osôb v texte nie sú to jediné, čo autor využíva na podchytenie látkového východiska vychádzajúceho z reálne prežitej situácie. V celom pláne novely sú prítomné konkrétne údaje, t. j. miesto, roky či vlastné mená osôb. Tieto detailné informácie dodávajú textu kredibilitu výpovede, podčiarkujú historickú fakticitu, navodzujú dojem, že ide o objektívnosť a autenticitu, no ich využitie môže mať aj iný než ilustračný význam. Aj keď realie plnia isté napodobňovanie svojej predlohy, dôležitejšiu úlohu zohráva nie to, čo je podobné, ale to, čo je odlišné. V tomto prípade poukazujú na vkladanie sa autora do literárneho textu ako na súčasť autorského zámeru a zároveň odhaľujú informácie o osobnom živote I. Kraska, a tak sa pisateľ listu, t. j. literárny subjekt, a autor v určitých rozmeroch prekrývajú.

.....
127 Ako uvádza J. Juhásová, „viaceré trendy v modernej lyrike sa snažia vzdialenosť medzi biologickým (autorským) a lyrickým „ja“ zväčšovať a jasnú identitu subjektu zahmlievať či problematizovať“ (2019, s. 38).

Novela existuje aj vo viacerých pretextoch, ktoré môžu v niektorých prípadoch slúžiť ako pomôcka pri interpretácii nejednoznačných či náročných miest. Pretexty novely *List mŕtvemu* knižne spracoval M. Gáfrik a na určitých miestach sa odlišujú od finálnej, publikovanej verzie. Osobitne nás zaujalo oslovenie cigána Tóna, ktoré autor na viacerých miestach v pretextoch menil (konkrétne v pretextoch ONN, SD, SP¹²⁸). Na mnohých miestach totiž autor zamýšľal napísať slovo „cigán“ veľkým písmenom, čo by odkazovalo na etnikum, ale aj vlastné meno, resp. priezvisko. Na niektorých miestach je zaujímavé aj postupné zväčšovanie hraníc medzi konkrétnou osobou cigána Tóna a mŕtvym človekom vo všeobecnosti, čo sa odzrkadlilo v konečnej podobe publikovanej novely, kde autor listu nepíše vždy o cigánovi Tónovi, ale akoby o tretej osobe. Výberovo napríklad: *r 15-17: slamy. Položili ťa naň. (R I₂) – slamy. Položili mŕtvolu na tú slamu. Alebo inde: r 21: Prehliadali mŕtvolu a (R I₁₋₂, NN) – Prehliadali ťa a (ONN) – Prehliadali mŕtvolu a (SD) – Prehliadali mŕtveho a...* Pretexty preto na viacerých miestach naznačujú nielen smer autorovho uvažovania pri písaní novely, ale aj isté zovšeobecňovanie a relativizovanie smerom k personalizovanej postave cigána Tóna.

Ak teda sledujeme prienik biografických prvkov do priestoru textu, a to aj na pozadí mystifikácie, ktoré plynú z mimetického zobrazenia udalostí – nielen vo vnútri prózy, ale aj v samotnej látkovej skutočnosti – ako prežitú podobnosť, čiže mimetický obraz, ktorým autor zobrazuje smrť cez optiku osobnej skúsenosti – postihneme charakter prózy v jej celistvosti a ukáže sa nám vrstva, ktorá je tu akoby implicitne prítomná. Cigán Tóno a autobiografický subjekt sa na viacerých miestach prekrývajú. Ide teda o projekciu s autobiografickými prvkami, v ktorej sa postava cigána javí ako autorovo alter ego¹²⁹. Prítomnosť biblických motívov v texte odkazuje na snahu o prekročenie viditeľného sveta do metaempirického, nadzmyslového sveta, a to v túžbe po vyrovnaní sa so smrťou alternatívnej identity. Hlavný hrdina preto prechádza

.....
128 Konkrétne označenia pretextov podľa rokov ich napísania nájdeme u M. Gáfrika, 1993b, s. 396 – 399.

129 Veľký psychologický slovník pri definícii alter ega uvádza: „druhé ja, 1. duševne spriaznená bytosť, ten, s ktorým vediem vnútorný dialóg; 2. v psychodráme osoba, ktorá sa myšlienkovu a pocityto stotožní s druhým a vstupuje do dialógu ako jeho druhé ja; 3. jav vznikajúci pri disociatívnej poruche osobnosti“ (Hartl – Hartlová, 2010, s. 27).

iniciačným prerodom, cestou mýtickej iniciácie, na ktorej konci je nová kvalita vnímania života. Postava cigána, ako alter ego píšuceho subjektu, predstavuje pomyselnú identitu, ktorú nedokázal v sebe nanovo oživiť. Preto aj keď sa na prvý pohľad zdá, že autor píše list komusi inému, celý text je založený na sebaujadrení hlavnej postavy, ponorení sa do vlastného vnútra¹³⁰, a to prostredníctvom autentického tvorivého zápisu vnímania symbolicky prežívanej situácie, v ktorej sa miestami zdá, v zhode so slovami F. Votrubu, že „tam i ten druhý ktosi je poet sám“¹³¹. Podobne o próze uvažoval aj S. Šmatlák, ktorý „asfaktický stav“ mŕtveho cigána Tóna v próze vnímal ako symbolicko-alegorickú významovú asociáciu, odhaľujúcu životopisne inotajný výklad „sme-rom k tej minulej a už nejestvujúcej podobe autorského života Kraskovho, ktorá bola spojená s jeho niekdajším umeleckým menom „Janko Cigán“, čo by mohlo napokon viesť k celkom novému, dokonca životopisne inotajnému výkladu zmyslu tejto prózy“ (Šmatlák, 1976, s. 194).

Naša interpretácia ukázala, že môžeme uvažovať aj v týchto intenciách. Isté indície sú prítomné v samotnom jadre novely, ale aj v mimotextových referenciách. To, že ide o reálnu situáciu a identifikáciu autora s literárnym subjektom, Krasko nepoprel, práve naopak: „Je známe, že som sa jeden čas aj pod svoje básne podpisoval pseudonymom Janko Cigán a že som raz, keď nikto nechcel vytiahnuť utopeného Cigána zo studne, sám šiel poň. Viď moju novelku ‚List mŕtveму‘“¹³². Autorovo vyrovnávanie sa s osobnými problémami, ktoré hneď rok po vydaní novely viedli k ukončeniu jeho aktívneho spisovateľského života, naznačujú aj indície, ktoré môžeme nájsť v jeho korešpondencii s Vladimírom Royom. Básnikove odpovede sa v rukopise nezachovali, avšak z listu V. Roya sa dá aspoň v naznačených súvislostiach vytušiť, čo bolo ich obsahom a najmä to, aká bola Kraskova motivácia k napísaniu jeho poslednej prózy. V. Roy Kraskovi píše: „Spomínate, že ma azda pre-

.....

130 Podobne píše aj D. Hučková: „Pisateľ listu je plne sústredený na seba a prednostne vypovedá o sebe, takže vyššie spomenuté zvolania (v ich kratšej aj rozvinutejšej forme) možno vnímať ako opakované pripomínanie agensa deja – osoby mŕtveho, ktorého smrť vyvolala všetko nasledujúce dianie“ (2009, s. 176).

131 Odpis „kusa“ textu Votrubových poznámok, pripojených k druhej jeho knižke. Votrubov list z 19. 1. 1951, daný na poštu expres 20. 1. 1951 a obdržaný 21. 1. 1951. SNK, SIGN. 75 H 46.

132 Krasko, I.: Životopisný materiál, dotazníky. SNK SIGN 75 Q 12.

kvapil váš List mŕtvemu, nie neprekvapil ma, tie možnosti boli už obsažené i v doterajšej Vašej tvorbe [...] Vy vravíte, že ste mali veľké duševné boje, o ktorých človek sám so sebou spokojný a orthodoxne-konfesionálny nemá ani poňatia“¹³³. Novela teda vznikla v období, keď autor narážal na vonkajšie limity tvorby – zdravotné, osobné i pracovné. V Kraskovej próze preto ide o autorského rozprávača, ktorý do nej zašifroval svoje krízové stavy, a tak celý príbeh môže mať špecifickú funkciu – je to rozlúčka s jednou tvorivou etapou života a prijatie inej. Po Jankovi Cigáňovi prichádza Ivan Krasko. Mystifikácia ako súčasť Kraskovej tvorivej metódy, a teda akési zahmlievanie významu na ploche celej prózy, keď čitateľ nevie, čo je realita a čo sen či výmysel, zastiera významový rozmer textu. Avšak prostredníctvom zdvojovania obrazov môžeme uvažovať o analógii, keď sa Ivan Krasko v *Liste mŕtvemu* síce pokúsil „vytiahnuť topiaceho sa cigána zo studne“, no oživiť sa mu jeho alter ego už nepodarilo. Na základe interpretácie preto môžeme vysloviť domnienku, že sa prostredníctvom mystifikačnej hry s intelektuálnym čitateľom rozlúčil s jednou tvorivou etapou svojho života, čo by znamenalo možnosť alegorickej – „*autobiograficko-symbolickej*“ – interpretácie výrazu a významu.

Literárna tvorba bola pre I. Kraska produktom prirodzenej potreby uvoľňovať tenzie svojho duševného sveta. Preto sa v jeho tvorbe stretáme s prienikom poetiky, autobiografických súvislostí a introspekciou literárneho subjektu. A práve epištolárna forma vyjadrenia pre autora znamenala reaktualizáciu predošlého stavu, kde „typicky moderné nie je iba negativita skúsenosti, deštrukcia, ale aj pozitivita tvoriaceho sebaoptvrdenia, nachádzanie identity „ja“ a konštrukcia vlastného textu“ (Málek, 2008, s. 139). Ukazuje sa, že aj I. Krasko takýmto spôsobom odložil svoju starú identitu a napísal list ako akt mortifikácie a znovuzrodenia svojho spisovateľského „ja“, avšak už v inej kvalite, inej tvorivej etape.

.....

133 List je napísaný v Krajnom, 12. 9. 1911. In: Roy V. – Krasko, Ivan. SNK SIGN 75 F 39.

Záver

V monografii *Podoby duchovnosti v slovenskom literárnom realizme a moderne* sme predstavili teoreticko-metodologické východiská a analyticko-interpretáčn é sondy do umeleckých prozaických textov vybraných autorov skúmaného obdobia, v ktorých sme sa sústredili na odhaľovanie duchovného rozmeru v tvarovaní literárnych postáv.

Keďže skúmanie duchovného rozmeru textu a (aj) literárnych postáv má viaceré špecifiká, svoju pozornosť sme sústredili na metodiku výskumu, ktorá vychádzala z interdisciplinárneho pojmového aparátu diferencovanej duchovnosti zostaveného I. Hajdučekovou (2013, 2015, 2019). Analýzu vzťahu kompozície a sémantiky sme sledovali prostredníctvom teórie výstavby prózy F. Všetičku, ktorá je založená na vzájomnej prepojenosti jednotlivých zložiek literárneho textu – kompozičných princípov a postupov. Východiskom pri analýzach literárnych textov boli aj vedecké zistenia z oblasti antropológie (V. Turner, G. Durand) a literárnych prístupov orientovaných na rozmer témy zasvätenia a iniciácie (D. Hodrová).

Výsledkom analyticko-interpretáčnych prienikov do vybraných literárnych textov sú nasledujúce interpretačné závery:

M. Kukučín v krátkych prózach z tzv. jasenovského obdobia (*Na jarmok!*, *Na Ondreja, Hody*) umelecky stvárnjuje duchovnosť v myslení, prežívaní a konaní postáv, ktorá je podmienená prelínaním kalendárového cyklu a cirkevného roka. Archaická a zároveň magická vrstva rituálov s duchovným predkresťanským významom, religiózna vrstva a napokon ľudové zvyky, povery a tradície predstavujú tri navzájom sa podmieňujúce entity tvoriace jeden komplementárny celok. Autor v sujete aj v tvarovaní postáv rozvíja diferencovanú podobu duchovnosti na osi duchovnosť – t/Transcendencia – religiozita – spiritualita, ktoré sú v črtách stvárnené odlišne. Autor postupne prechádza od poverového rámca k posilňovaniu kresťanského a najmä spirituálneho aspektu religiozity.

V kompozícii črt je diferencovaná duchovnosť realizovaná napríklad kategóriou času, ktorá je založená na repetičnom princípe vytvárajúcom sujeťový rad, čím autor viacerými spôsobmi rytmizuje literárny text, a tým sa zdôrazňuje iniciačný moment (*Na jarmok!*). Na postupné oslabovanie pover v prospech ludického princípu autor v dejovej línii využil antiklimax (*Na Ondreja*) a napokon prostredníctvom gradácie semiotickej jednotky – spiritualémy – exponoval spirituálny rozmer religiozity (*Hody*).

Kukučín v krátkych prózach z tzv. jasenovského obdobia týmito špecifickými kompozičnými postupmi a princípmi umelecky stvárnil a rozvinul rozmer duchovnosti, ktorá nemá iba deskriptívny charakter, ale zasahuje do architektoniky textov, do jeho vnútorných štruktúr.

V novele *Dve cesty*, v porovnaní s autorovými krátkymi prózami, sa rozpor medzi poverovým a kresťanským svetom prejavil v probléme duchovného prerodu ústrednej postavy, ktorá bola v intenciách kresťanskej viery formovaná ako „*homo religiosus*“. Ideovo-kompozičný princíp novely – vyrovnanie sa matky so smrťou syna – Kukučín v kompozično-sémantickej štruktúre textu stvárnil ako motív iniciačnej cesty. Duchovnosť a spiritualita sa naplno rozvinuli v prerode ústrednej ženskej postavy, v metamorfnom motíve, ktorú autor využil na zachytenie tejto premeny. Hlavná postava prešla iniciačným prerodom, aby prostredníctvom „veľkej“ Transcendencie presiahla samu seba, a disproporcja religiozity a spirituality sa opäť dostali do rovnováhy. Kresťanská viera v Boha predstavovala spirituálne riešenie životnej a zároveň duchovnej krízy. Kukučín hlavnú postavu stvárnil pars pro toto ako typizovanú matku trpiteľku, ktorej prototypom bola Sedembolestná Panna Mária.

Zatiaľ čo M. Kukučín stvárňuje duchovnosť v intenciách kresťanskej tradície sviatkov (cyklus cirkevného roka) a literárne postavy postupne prechádzajú od nevedomého (poverami obmedzeného postoja) k uvedomenému postoju kresťana (vyjadreného v slobodnej voľbe), tak J. G. Tajovský svoje postavy modeluje na základe morálneho presvedčenia, ktoré ovplyvňuje kresťanská morálka (determinovaná Desatorom), čo sa do autorovej tvorby premieta nepriamo, diferencovaným spôsobom, avšak na pozadí vzoru „*homo religiosus*“.

V iniciačnej črte *Tajní boháči* autor na základe mýtického princípu cesty predstavuje duchovnú podstatu života literárnej postavy. Adamova iniciačná cesta ho dovedie v smrti až k Transcendentnu – k Bohu. Stváranie životnej

púte ako iniciácie vrcholí v mortálnom finále, založenom na ľudových rituáloch, čo dalo autorovi priestor na semiotické stvárnenie mýtického kruhu života s transcendentnou perspektívou. V umierajúcej postave Adama Tajovský synekdochicky stvárnil tých, ktorí žijú v pevnom morálnom presvedčení, čím do kompozície literárnej skutočnosti pretavil duchovnosť ako ústrednú axiómu.

Náročný problém jednoaktovej drámy *Hriech* si vyžadoval zložitejšie uchopenie dramatického prevedenia. Funkčné prepojenie kompozičných princípov vo vzťahu k motivickej zložke textu vytvorilo predpoklad na uplatnenie najvýznamnejšej stavebnej jednotky drámy, ktorou bola konfigurácia postáv. Vysoká miera subjektívizácie v postupnom odhaľovaní ich vnútorného sveta posilnila lyrizáciu drámy¹³⁴ a vytvorila priestor na rozvinutie duchovnosti, ktorú autor vybudoval na vnútornom boji svedomia. Hlavná postava bola na ploche textu nábožensky formovaná ako „*homo spiritualis*“, čo sa prejavilo v jej myslení, konaní a prežívaní morálneho zlyhania. Gesto kajúcnosti prispelo k spirituálnemu riešeniu Evinej krízy a viedlo k zmiereniu. Využitie lyrizujúcej funkcie introspekcie, zameranej na duchovné prežívanie postáv a prehlbovanie spirituality, umožnilo Tajovskému vytvoriť špecifický variant analytickej drámy, v ktorej sa potvrdzujú autorove modernistické kvality.

V poviedke „*Hlucháň*“ autor stvárnil postavu Juraja Kotliaka prostredníctvom „vertikálnej“ charakteristiky ako duchovne silného človeka, pre ktorého bola viera v Boha základným atribútom jeho života, teda prežívania, myslenia a konania. Nábožnosť sa pre neho stala základným kategorickým imperatívom, a to na základe pevnej súčasti religiozity a spirituality, ktoré boli v jeho živote v rovnováhe. Dynamika lásky a odva ha hlásať Božie slovo ho presunuli z periférneho postavenia do centra situácie, čím sa pre ostatných stal vzorom. V týchto intenciách nadobudol v texte atribúty prototypu apoštola, ktorého osobný dialóg s Bohom povýšil na osobu „*homo religiosus*“. Tajovský využil kontrastný princíp vysokého a nízkeho ako aktívnu zložku, zasahujúcu do

.....
134 Na tento rozmer Tajovského drámy upozornila M. Mikulová: „v prevažnej väčšine svojich prozaických textov sa správa ako lyrik, ktorý všetko vonkajšie dianie zosobňuje, koncentruje na vnútornú rovinu. Nezaujíma ho vonkajší opis, ale vnútorná pravda reality“ (2005, s. 264).

vnútornej roviny textu. Jeho vyústením bol paradox, ktorý sa pre neho stal nástrojom na hlbší ponor do vnútorného sveta postáv.

J. G. Tajovský v epike synekdochicky ako *pars pro toto* formuje literárne postavy, ktorých základným kategorickým imperatívom je morálne prežívanie života, vychádzajúce z kresťanského presvedčenia, t. j. v intenciách vzoru „*homo religiosus*“. V dráme sa však duchovnosť zúčastňuje na rozvíjaní gradácie a zasahuje až do vnútornej výstavby sujetu, čo vyvrcholilo v kajúcnom prežívaní hriechu a v duchovnom konaní hlavnej protagonistky. V účinnom pokání sa ženská hlavná postava, na rozdiel od mužskej, stáva morálnym víťazom.

Interpretácie próz historikmi zaradených do slovenskej moderny priniesli s novou poetikou aj osobité uplatnenie duchovnosti v tvorbe autorov.

V črte *Cestoval som na Štedrý večer* Jesenský predstavil nerozhodný typ hlavnej postavy, ktorá sa v geste sebakpresiahnutia pokúsila priblížiť žene. Psychická rozkolísanosť hlavnej postavy tvorila východisko neustálej oscilácie medzi realitou a romantickou ilúziou. Autor konvergujúcim spôsobom priblížil vnútorné ambície sebaopotvrdzovania hlavnej postavy v očiach druhých. Sebakpresahovanie pretavené do lásky k druhému tvorilo duchovné východisko črty. Prítomnosť duchovného rozmeru sa v texte ukázala vo svojej imanentnej podobe, a to v súvislosti s literárnou skutočnosťou, do ktorej je črta zasadená, ale najmä v metaforicky stvárnenej láske muža a ženy, ktorá nadobudla atribúty spiritualémy.

Duchovnú podstatu hlavnej postavy v črte *Pán Gašpar* charakterizovalo osobité prežívanie kresťanskej tradície. VHS na jej semiotické stvárnenie použil motív tajomstva, ktorým mystifikoval nielen hlavnú postavu, ale aj samotný príbeh. Analýza textu ukázala, že duchovno-transcendentné prežívanie literárnej postavy bolo autorom stvárnené exponovaním konkrétneho sakrálneho dňa v roku. Látková skutočnosť – kresťanský sviatok Všetechsvätých – zasiahla do vnútornej roviny textu a bola prostriedkom spiritualizácie, metamorfnej premeny hlavnej postavy. Pán Gašpar žil pre vieru a svojím asketickým spôsobom života sa snažil pripodobniť svätcom. Duchovný rozmer literárnej postavy bol rozvinutý v jej religiózno-spirituálnom žití, a preto ju môžeme označiť za príklad „*homo religiosus*“. Alegória nadobudla v texte rozmer celotextovej metafory, čím próza nadobudla atribúty alegoricko-symbolickej črty.

Interpretačno-analytická sonda do novely *List mŕtvemu* odhalila špecifický rozmer duchovnosti, ktorý bol založený na sebaujadrnení hlavnej postavy: ponorením sa do vlastného vnútra prežívala iniciačný zápas v mýtickom zmysle prerodu osobnosti, ktorý však nebol viazaný na konkrétne náboženstvo. Duchovný rozmer hlavnej postavy bol v texte I. Kraska imanentne prítomný v akceptácii nadzmyslovej skutočnosti, v mimokresťanskom východisku, ako skúsenosť existenciálnej hĺbky v prelomových udalostiach života. Súčasťou autorovho špecifického stvárnenia hlavnej postavy bola celotextová mystifikácia, ktorá zastierala významový rozmer textu. Takéto nereligiozne stvárnenie duchovnosti môžeme vnímať ako problém alternatívnej (auto)transcendencie, teda v nej nejde o vyjadrenie priameho vzťahu k Bohu, ale k sebe samému prostredníctvom introspekcie. Autor na základe zdvojovania obrazov vytvoril priestor na mystifikačnú hru s čitateľom, do ktorej zašifroval svoje krízové stavy, aby sa v akte tvoriaceho sebaopotvrdzovania (písania listu) rozlúčil so svojou starou identitou a umožnil zrod nového spisovateľského „ja“, avšak už v inej tvorivej etape.

Interpretačno-analytické vstupy do desiatich literárnych textov reprezentatívnych autorov literárneho realizmu a slovenskej literárnej moderny odhalili niekoľko súvislostí, z ktorých napokon môžeme vysloviť zovšeobecňujúci záver: v prozaických textoch literárneho realizmu a slovenskej literárnej moderny sa preukázala duchovnosť v téme a v tvarovaní literárnych postáv podľa vzoru „*homo religiosus*“, „*homo spiritualis*“. U jednotlivých autorov je rozmer duchovnosti prítomný ako pevná súčasť ich tvorby. V porovnaní s realistickými literárnymi textami, kde duchovnosť vychádzala najmä z inštitucionálnej religiozity (napr. *Dve cesty*, „*Hlucháň*“) a bola v textoch prítomná explicitne aj implicitne, v tvorbe slovenskej moderny duchovnosť tvorí súčasť introspekcie, vstupuje do psychologizácie postáv, a preto má svoje osobité výrazy utlmených, zvnútornených postojov; v literárnom texte je však prítomná implicitne až latentne, cez iniciačný proces alebo jeho fázy v sujete (napr. *Cestoval som na Štedrý večer*, *List mŕtvemu*). V oboch literárnych obdobiach je tak duchovnosť prítomná diferencovane, a to v téme, v kompozícii aj v tvarovaní literárnych postáv, avšak jej ťažisko sa z epických situácií a konania postáv (*Na jarmok!*, *Na Ondreja*, *Hody*) v období realizmu presúva v období

slovenskej literárnej moderny do psychologizácie, prežívania literárnych postáv (*Tajní boháči*, *Cestoval som na Štedrý večer*, *List mŕtvemu*).

+++

Z hľadiska kompozičnej poetiky sa špecifiká umeleckého pretvorenia duchovnosti autormi uplatňovali v rámci *kompozičných princípov* a *kompozičných postupov*. Sústredíme sa na tie, ktoré sa v interpretáciách vybraných literárnych textov slovenského realizmu a moderny objavovali pravidelne, prekrývali sa a mali najvyššiu mieru zastúpenia na kompozičnom stvárnení duchovnosti.

Vo všetkých skúmaných literárnych textoch prevažuje *kontrastný princíp*, ktorý bol autormi uplatňovaný na úrovni všetkých zložiek textu (najmä postava, čas, priestor). Tento princíp autori použili v prvom rade na prepojenie „vysokého“ a „nízkeho“, v druhom rade na vyzdvihnutie jedného z protipólov, aby takýmto spôsobom stvárnil v textoch duchovný rozmer. Z tohto pohľadu je nemenej dôležitým *cyklický princíp*, stvárnený najmä v tých literárnych textoch, kde bol prítomný iniciačný rozmer literárnej postavy (*Na Jarmok!*, *Dve cesty* či *Tajní boháči*). Využitím *repetičného princípu* autori vytvorili rytmický charakter, ktorý sa do textov premietol ako sujetový rad, čím sa stal architektonickou jednotkou, no zároveň vytvoril priestor nielen na podčiarknutie religiózности výrazu prostredníctvom rituálov a zvykoslovia (*Na jarmok!*, *Pán Gašpar*), ale prostredníctvom dynamizácie textu aj na roztvorenie iniciačného procesu (napr. *List mŕtvemu*). *Konvergentný princíp* a s ním úzko súvisiaci *princíp centrácie* (Hajdučeková, 2016, s. 166), ako jeden zo základných princípov duchovného rozmeru literárnej skutočnosti, autori uplatnili v tých textoch, v ktorých dej mieril do koncového bodu – k smrti literárnej postavy („*Hlucháň*“, *Tajný boháči*, *Pán Gašpar*, *List mŕtvemu*). Z hľadiska semiotického stvárnenia duchovnosti sa na vnútornej výstavbe textu podieľal aj *farebný princíp* (*Tajní boháči*, *Cestoval som na štedrý večer*). V rámci číselnej symboliky autori uplatňovali *dyadický* a *triadický princíp*, najmä v súvislosti s kategóriou postavy (*Na jarmok!*, *Dve cesty*, *Hriech*, *Tajní boháči*), čím podčiarkli nielen religiózny výraz textu, ale číslo 3 ako magické číslo má evokačnú funkciu, ktorá upozorňuje, že v texte je prítomný rozmer magickosti, nadprirodzenosti, božskosti.

Prvú informáciu o literárnom texte autori vpísali do *titulu*, ktorý zväčša už vo svojej podstate informoval o tom, že texty budú mať rozmer duchovnosti a spirituálnosti (*Na Ondreja, Hody, Dve cesty, Tajní boháči, Hriech, Cestoval som na Štedrý večer, List mŕtvemu*). Okrem toho sme mohli identifikovať aj metaforicko-protagonistický („*Hlucháň*“) a protagonistický titul (*Pán Gašpar*).

Osobitým kompozičným postupom, ktorý sa podieľal na tvarovaní diferencovanej duchovnosti v interpretovaných textoch, bola *kategória postavy*. Hlavné postavy zväčša vystupovali v *kontraste* alebo *paralele* k svojim figurálnym náprotivkom (*Dve cesty, Hriech, List mŕtvemu*), no znaky duchovnosti na základe numerickej symboliky predstavovala aj *konfigurácia postáv* (*Na jarmok!, „Hlucháň“, Tajní boháči, Cestoval som na Štedrý večer*). Okrem týchto postáv sa v textoch vyskytujú aj postavy sporadické, no z pohľadu tém príznačné. Zvláštnym typom postavy boli *postmortálne postavy* (*Dve cesty, List mŕtvemu*), ktoré v umeleckom stvárnení duchovnosti predstavovali východisko ústredného problému hlavných postáv, ale aj *mysteriózna postava* (*Pán Gašpar*). Špecifickým stvárnením postáv v literárnych textoch s duchovnou tematikou autori podčiarkli ich výnimočnosť, keď ich modelovali napr. ako matku trpitelku (*Dve cesty*) či postavu, ktorej základným kategorickým imperatívom bolo morálne prežívanie života, vychádzajúce z kresťanského presvedčenia (*Tajní boháči, „Hlucháň“*). Tieto postavy nezapadajú do klasifikácie vytvorenej F. Všetičkom (1986, s. 24 – 29). Ich špecifický druh či forma je určovaná názornou danosťou, ktorá reprezentuje ideu takýchto postáv, preto ich vymedzíme pojmom *eidetická postava*, t. j. z gréckeho eidos – forma, ktorá v sebe zahŕňa tvar, vzhľad, druh, podstatu ako názornú danosť. Vo svojej filozofii termín používa napr. Platón, ktorý označuje eidos za „species to genus“, teda „druh na rod“. Názorným spôsobom o termíne uvažuje v dialógu *Faidros*, pričom termínom eidos označuje pojmový druh, ktorý vychádza z mnohých vnemov a je rozumovou zložkou duše koncentrovaný do jednoty, a teda idey (*Faidros, 249 b-c*).

V rámci kategórie postavy v textoch s duchovnou tematikou zohrala nezastupiteľnú úlohu aj *kategória rozprávača*. Táto postava bola v textoch rovnako dôležitá ako hlavné a vedľajšie postavy, pretože do značnej miery scelovala tektoniku literárnych textov. *Fiktívny rozprávač* bol komentátor, ktorý prehľboval čitateľove vedomosti o dôležitosti posvätných rituálov (*Na jarmok!*,

Na Ondreja, Hody), približoval vnútorný svet literárnych postáv, čím si autori vytvorili priestor na introspekciu (*Dve cesty*), bol zrkadlom ľudu (*Tajní boháči*) a *personálny rozprávač* predstavil subjektívny uhol pohľadu na literárnu skutočnosť (*List mŕtvemu*).

Kategória času sa v textoch vyskytovala najviac v podobe času signifikantného, posvätného, sakrálneho. Autori stvárňali signifikantný čas vždy v analógii s hlavnou témou ako čas rituálov a tradícií (*Na Jarmok!*, *Na Ondreja, Hody*), očakávania dôležitej udalosti s morálnym aspektom (*Hriech*) či umierania (*Tajní boháči*). Posvätný čas, čas sakrálny, vychádza zväčša už z času signifikantného, dodáva mu rozmer slávnosti, nadprirodzenosti, zázračnosti. Autori použili tento kompozičný postup v súvislosti s časom liturgickým, cirkevným, ktorý je viazaný na ľudové zvykoslovie či na tie dni v priebehu roka, počas ktorých do popredia mohli vysunúť duchovný rozmer látkovej skutočnosti, napríklad čas Vianoc (*Hody, Cestoval som na Štedrý večer*), sv. Ondrej (*Na Ondreja*), deň umierania (*Tajní boháči*) a sviatok Všetechsvätých (*Pán Gašpar*).

Priestor ako kompozičný činiteľ bol v prózach autorov špecificky stvárnený. V súvislosti s duchovnou tematikou išlo zväčša o *kontrastný priestor* vonkajší, profánny a jeho náprotivok, priestor vnútorný, sakrálny, ktorý autorom umožnil ponor do vnútorných dispozícií literárnych postáv. Bránou medzi oboma priestormi sa vytvárali prechody, napr. prah, dvere, vrátka na cintoríne, studňa a pod. Zmena priestoru bola takmer vždy podmienená zmenou súvisiacou s metamorfným motívom hlavnej postavy, ktorý súvisel s iniciačným prerodom.

K zvláštnym a jedinečným postupom môžeme priradiť aj *zarámovanie* a v rámci neho *incipit* a *explicit*, resp. *introdukciu* a *finále*. Explicit a finále boli tie tektonické jednotky, ktoré sa na duchovnosti podieľali vo väčšej miere. Na tomto mieste autori zväčša umiestnili pointu príbehu, význam textu v jeho druhom pláne či harmonické vyznenie deja v prospech duchovnej témy.

Okrem *kompozičných princípov* a *postupov*, ktoré sa v interpretovaných literárnych textoch objavovali pravidelne či sa v istých variáciách prekrývali, sme mohli vystopovať aj také, ktoré autori uplatnili špecificky a ktoré sa u iných autorov nevyskytovali. J. G. Tajovský v poviedke „*Hlucháň*“ uplatnil *princíp presýpacích hodín*, na základe ktorého „prepóloval“ pozíciu literárnych postáv, čo mu umožnilo nielen zvýrazniť duchovnosť hlavnej postavy – jej

periférnosť semioticky vymenil za centráciu, „nízke“ za „vysoké“, ale tým zásadne zmeniť aj celú konfiguráciu postáv. Takýmto spôsobom spomenutý princíp prestupoval celú prózu a stal sa nosným nástrojom na vytvorenie sujetu. Osobitým spôsobom s kompozíciou pracoval aj I. Krasko, ktorý v celom pláne novely *List mŕtvemu* uplatnil mystifikáciu ako autorský postup relativizujúci text. Týmto spôsobom autor zakryl význam novely, ktorý bolo možné odhaliť iba analytickou interpretáciou, nesúcou v sebe prienik biografických prvkov vyplývajúcich z mimetického zobrazenia udalostí. Princíp presýpacích hodín a mystifikácia ako kompozičné postupy potvrdili poetické majstrovstvo autorov.

Analýza textov slovenského realizmu a literárnej moderny preukázala diferencovanú duchovnosť a jej umelecké stvárnenie. Fenomén duchovnosti je v textoch prítomný na osi explicitnosť – implicitnosť – latentosť a má svoje špecifické prevedenie v tvarovaní literárnych postáv prostredníctvom psychologizácie, introspekcie a spirituálnej hĺbkky. Postulovanie otázok o životných hodnotách ukotvených v morálnom, duchovnom či kresťanskom prežívaní tak vnútorne zjednocuje ich tvorbu.

Edičná poznámka

Jednotlivé štúdie zapracované do monografie boli publikované v časopisoch a zborníkoch. Pre potreby monografie boli prepracované.

Diferencovaná duchovnosť v krátkych prózach Martina Kukučína z tzv. jasenovského obdobia. In: *Slovakistika – súčasný stav a perspektívy*. (zborník z konferencie realizovanej 2. decembra 2021 na pôde Filozofickej fakulty Univerzity v Novom Sade) – v tlači.

Duchovnosť v črte Jozefa Gregora Tajovského Tajní boháči. In: *Slovenčinár: časopis Slovenskej asociácie učiteľov slovenčiny*. Roč. 6, č. 1 – 2, 2019, s. 11 – 18.

Duchovnosť v tvorbe Martina Kukučína. In: *Studenckie Zeszyty Naukowe Instytutu Filologii Słowiańskiej UJ*. Krakow: Wydawnictwo „Scriptum“, 2021. s. 21 – 38.

Mravnosť ako atribút utvárania duchovnosti v tvorbe Jozefa Gregora Tajovského (na príklade poviedky „Hlucháň“, 1919). In: *Slovenská literatúra: revue pre literárnu vedu: časopis Ústavu slovenskej literatúry Slovenskej akadémie vied*. Roč. 68, č. 1 (2021), s. 53 – 62.

O duchovnosti v dráme Jozefa Gregora Tajovského Hriech. In: *Slovenčinár: časopis Slovenskej asociácie učiteľov slovenčiny*. Roč. 7, č. 1 – 2, (2020), s. 33 – 43.

Tajomstvo duchovnosti v črte VHS „Pán Gašpar“. In: *Horizonty slovakistiky: dávne inšpirácie a nové výzvy*. (zborník z konferencie realizovanej 17 – 18. mája 2022 na pôde Fakulty humanitných vied Sliezskej univerzity v Katoviciach) – v tlači.

Žena v Kukučínovej novele Dve cesty In: *Veda bez bariér*. - Košice : Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach, 2019. s. 69 – 70.

Literatúra

- BAHNA, Vladimír: Čo s poverami alebo kde sú hranice kategórií? In: *Etnologické rozpravy*, roč. 15, č. 1, s. 11 – 24.
- BECKER, Udo: *Slovník symbolů*. Praha: Portál, 2007.
- BEJBLÍK, Alois: Nad pozůstalostí J. G. Tajovského. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 825 – 902.
- BEŇOVÁ, Juliana: Jozef Gregor Tajovský. In: *Dejiny slovenskej drámy 20. storočia*. Bratislava: Divadelný ústav, 2011, s. 71 – 121.
- BIEDERMANN, Hans: *Lexikón symbolov*. Bratislava: Obzor, 1992.
- BREZINA, Ján: *Ivan Krasko: literárnohistorická monografia*. Bratislava: Slovenská akadémia vied a umení, 1946.
- BRIÁŇOVÁ, Erika: *Na margo staršej literatúry*. Bratislava: Kalligram, 2013.
- BUBEN, Milan – ALEŠ KUKLA, Otakar – KUČERA, Rudolf: *Svatí spojují národy: Portréty evropských světců*. Praha: Panevropa, 1995.
- BUŽEKOVÁ, Tatiana: Kognitívne aspekty koexistencie náboženskej doktríny a povier: racionalita reflektívnych presvedčení. In: *Etnologické rozpravy*, roč. 10, 2003, č. 2, s. 54 – 64.
- CUPANOVÁ, Katarína: Modernistické tendencie v drámach Jozefa Gregora Tajovského *Nový život a Hriech*. In: *Modernizmus v pohybe*. Bratislava: VEDA, vydavateľstvo SAV, 2019. s. 62 – 79.
- CUPANOVÁ, Katarína: Vianoce ako dramatická situácia v slovenskej modernistickej dráme prvého desaťročia 20. storočia (Vladimír Hurban Vladimírov, Vladimír Hurban Svetozárov). In: *Slovenská literatúra revue pre literárnu vedu*. roč. 68, 2021, č. 2. s. 154 – 173.
- ČEPAN, Oskár: *Kukučínove epické istoty*. Bratislava: Tatran, 1972.
- ČEPAN, Oskár: *Literárne bagately*. Bratislava: Archa, 1992.
- ČEPAN, Oskár: *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: Veda, 2001.
- ČEPAN, Oskár: *Stimuly realizmu*. Bratislava: Tatran 1984.

- ČÚZY, Ladislav (ed.): *Panoráma slovenskej literatúry II. (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945)*. Bratislava: SPN, 2005.
- DE FIORES, Stefano – GOFFI, Tullio: *Slovník spirituality*. Praha: Karmelitánske nakladateľstvá, 1999.
- Dejiny slovenskej literatúry III. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1965.
- DURAND, Gilbert: *Antropologické štruktúry imaginárna*. Praha: Malvern, 2022.
- ĎURICA, Ján: *Stručný katolícky teologický slovník*. Trnava: Dobrá kniha, 2005.
- ELIADE, Mircea: *Mýtus o večnom návratu*. Praha: Oikoymenh, 1993.
- ELIADE, Mircea: *Posvätné a profánné*. Praha: Oikoymenh, 1994.
- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska 2*. Bratislava: Veda, 1995.
- Encyklopédia ľudovej kultúry Slovenska*. Bratislava: Veda, 1995.
- FEGLOVÁ, Viera – LEŠČÁK, Milan: *Pramene k tradičnej duchovnej kultúre Slovenska*. Bratislava: Ústav etnológie SAV, 1995.
- GÁFRIK, Michal: *Na pomedzí Moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 2001.
- GÁFRIK, Michal: *Próza Slovenskej moderny*. Bratislava: Slovenský spisovateľ a. s., 1993a.
- GÁFRIK, Michal: *Súborné dielo Ivana Krasku. Zväzok 2., Básnické preklady, lyrická próza, fejtóny, básne v próze, aforizmy, polemika, spoločenskovedné štúdie*. Bratislava: Veda, vydavateľstvo SAV, 1993b.
- GAŠPARÍKOVÁ, Viera: Prvky ľudovej kultúry v Kukučínovej drobnej próze. In: *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957. s. 360 – 404.
- GBŮR, Ján: „Vysoké“ a „nízke“ v próze slovenského literárneho realizmu. In: *Estetické a axiologické pohľady na literatúru konca 19. a začiatku 20. storočia*. Košice: UPJŠ, 2014.
- GBŮR, Ján: Kukučínova poviedka Na jarmok! alebo Lineárne epické rozprávanie ako spôsob vertikálnej diagnostiky postáv. In: *Kukučín v interpretáciách*. Bratislava: LIC, 2010. s. 44 – 49.
- GREGOROVÁ, Hana: Zo spomienok. In: *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. s. 596 – 625.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica – BŮNOVÁ, Iveta: *Maša Haľamová in the Dar - Červený mak - Smrť tvoju žijem Triad*. Košice: ŠafárikPress UPJŠ, 2021.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica – JASINSKÁ, Lucia: Kompozičné osobitosti v próze Martina

- Kukučina Na Jarmok! (Kus života v estetickej štruktúre). In: *Reálna podoba realizmu*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry SAV, 2011. s. 184 – 198.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: *Duchovnosť v (re)interpretácii diel slovenskej literatúry*. Košice: UPJŠ, 2016.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Metodologické východiská vo výskume spirituality a metaempirickej dimenzie literárnej skutočnosti. In: *Religious and Sacred Poetry: An International Quarterly of Religion, Culture and Education*. year 1:2013, Vol. 4, s. 59 – 82.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Pohľad na kategóriu rodu v prózach Martina Kukučina. In: *Estetické a axiologické pohľady na slovenskú literatúru konca 19. a začiatku 20. storočia*. Košice: UPJŠ, 2014. s. 173 – 179.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: *Rodový aspekt v slovenskej literatúre na prelome 19. a 20. storočia. (Interpretačné etudy)*. Košice: UPJŠ v Košiciach, 2015.
- HAJDUČEKOVÁ, Ivica: Výraz a význam rámcových komponém „jasenovských“ poviedok. In: *Kukučín v interpretáciách*. Bratislava: LIC, 2010. s. 50 – 58.
- HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*. Bratislava: TIGRA, 2004.
- HARTLOVÁ, Helena – HARTL, Pavel: *Psychologický slovník*. Bratislava: Portál, 2000.
- HODROVÁ, Daniela: *Román zasväcení*. Praha: Marvelm, 2014.
- HORVÁTH, Tomáš: *K poetike literárneho subjektu (modernizmus a okolie)*. Bratislava: Veda, Vydavateľstvo Slovenskej akadémie vied, 2016.
- HUČKOVÁ, Dana: *Hľadanie moderny*. Bratislava: Ars Poetica, 2009.
- HUČKOVÁ, Dana: *Kontexty Slovenskej moderny*. Bratislava: Kalligram, Ústav slovenskej literatúry SAV, 2014.
- HUČKOVÁ, Dana: Oneirizmus ako jeden z motívov slovenskej moderny. In: *Nová filologická revue*. roč. 5, 2013, č. 1, s. 6 – 16.
- JANŠÁK, Štefan: Tajovský v kruhu bratislavských priateľov. In: *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- JEROTIJEVIĆ, Danijela: „Magické zákutia“: metodologické problémy pri výskume magických predstáv a praktík. In: *Sociální studia*. roč. 10, 2013, č. 2, s. 27 – 43.
- JUHÁSOVÁ, Jana: *Litanická forma od avantgardy po súčasnosť*. Ružomberok: Verbum, 2018.
- JUHÁSOVÁ, Jana: *Melankólia a zá-zrak. Progressívne postupy v spirituálnej lyrike*.

- Vysokoškolské učebné texty/Kompendium pre začínajúcich autorov.* Ružomberok: Verbum, 2019.
- JUHÁSOVÁ, Jana: *Od symbolu k latencii.* Ružomberok: Verbum, 2016.
- KÁŠA, Peter – MITKA, Marek – SLIVKOVÁ, Ivana: *Moderná slovenská literatúra v stredoeurópskom kontexte (1890 – 1945).* Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2016.
- KOMOROVSKÝ, Ján: Psychologický typ „homo religiosus“. In: *Duchovný rozmer osobnosti: Interdisciplinárny prístup.* Bratislava: Ústav experimentálnej psychológie SAV, 1997. s. 15 – 21.
- KRŠÁKOVÁ, Dana: Slovenská moderna. In: *Panoráma slovenskej literatúry II. (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945).* Bratislava: Slovenské pedagogické nakladateľstvo, 2005.
- Kto je kto v Biblii. Ilustrovaný lexikón Svätého písma.* Bratislava: Reader's Digest Výber, 2013.
- KUBÍČEK, Tomáš – WIENDL, Jan (eds.): *Víra a výraz.* Brno: HOST, 2005.
- KUSÝ, Ivan – ŠMATLÁK, Stanislav: *Dejiny slovenskej literatúry IV.* Bratislava: Veda, SAV, 1975.
- LAZAR, Ervín: Rozpomienky Šarišanov na Jozefa Gregora-Tajovského. In: *Jozef Gregor-Tajovský v kritike a spomienkach.* Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956, s. 179 – 185.
- LESŇÁKOVÁ, Soňa: Jozef Gregor-Tajovský a ruská literatúra. In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský: zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3.- 4. mája 1974 v Banskej Bystrici.* Bratislava: Osvetový ústav, 1974. s. 103 – 113.
- LEŠČÁK, Milan – SIROVÁTKA, Oldřich: *Folklór a folkloristika. O ľudovej slovesnosti.* Bratislava: Smena, 1982.
- LIBA, Peter: *Dostredivé priestory literatúry.* Nitra: Vysoká škola pedagogická v Nitre, 1995.
- MÁLEK, Petr: *Melancholie moderny.* Praha: Dauphin, 2008.
- MASINA, Richard: *Legendy stredovekého Slovenska. Ideály stredovekého človeka očami cirkevných spisovateľov.* Nitra: RAK, 1997.
- MATUŠKA, Alexander – PRÍDAVKOVÁ, Marianna – TOMČÍK, Miloš (ed.): *Martin Kukučín v kritike a spomienkach.* Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957.

- MATUŠKA, Alexander: Čím nám je Tajovský a Jesenský? In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský: zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3.- 4. mája 1974 v Banskej Bystrici*. Bratislava: Osvetový ústav, 1974. s. 7 – 13.
- MIKO, František: Epická postava u Jozefa Gregora-Tajovského. In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský: zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3.- 4. mája 1974 v Banskej Bystrici*. Bratislava : Osvetový ústav, 1974. s. 71 – 80.
- MIKO, František: *Estetika výrazu: teória výrazu a štýl*. Bratislava: SPN, 1969.
- MIKO, František: *Hodnoty a literárny proces*. Bratislava: Tatran, 1982.
- MIKO, František: *Tvorba a recepcia. Estetická komunikácia a metakomunikácia*. Bratislava: Tatran, 1978.
- MIKULOVÁ, Marcela: Dramatická tvorba obdobia rozkladu realizmu. In: *Panoráma slovenskej literatúry II. (Literárne dejiny od realizmu po rok 1945)*. Bratislava: SPN, 2005. s. 46 – 49.
- MIKULOVÁ, Marcela: *Paradoxy realizmu*. Bratislava: Veda, 2010.
- MIKULOVÁ, Marcela: Poetické šifry prozaika. In: JESENSKÝ, Janko: *Verše a próza*. Bratislava: Kalligram – Ústav SAV, 2011. s. 629 – 641.
- MIKULOVÁ, Marcela: *Tajovského obrodenecká moderna*. Bratislava: Kalligram, 2005.
- MIKULOVÁ, Marcela: Únik z realizmu: literatúra „rezervovaných dezilúzií“, skepsa, irónia, groteska. In: *Konfigurácie slovenského realizmu : synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: HOST, 2016. s. 196 – 219.
- MILČÁK, Marián: O spiritualite básnického textu. In: *Mýtus a báseň (7 úvah o poézii)*. Levoča: Modrý Peter, 2010. s. 34 – 36.
- MINTALOVÁ ZUBERCOVÁ, Zora: *Tradiície na Slovensku*. Bratislava: Slovart, 2015.
- MISTRÍK, Jozef: *Dramatický text*. Bratislava: SPN, 1979.
- MISTRÍK, Jozef: *Štylistika*. Bratislava: SPN, 1997.
- NOGE, Július: *Martin Kukučín tradicionalista a novátor : život a dielo 1860 – 1907*. Bratislava: SAV, 1962.
- PALKOVIČ, Pavol: *JOZEF GREGOR TAJOVSKÝ realistický dramatik slovenskej predprevratovej dediny*. Bratislava: Osveta, 1972.
- PAŠTEKA, Július: *DRAMATIKA v epoche realizmu*. Bratislava: Tatran, 1990.
- PAŠTEKA, Július: Ivan Krasko stále neznámy? (Poznámky k niekoľkým materiálom). In: *Slovenská literatúra*, roč. 39, 1992, č. 5, s. 385 – 395.

- PETÁK, Erich: *Pieniny. Červený kláštor*. Košice: Východoslovenské vydavateľstvo, 1967.
- PLAŠIENKOVÁ, Zlatica: Duchovnosť človeka v kontexte filozofických reflexií. In: *Duchovný rozmer osobnosti: Interdisciplinárny prístup*. Bratislava: Ústav experimentálnej psychológie SAV, 1997, s. 1 – 14.
- PLATÓN: *Faidros*. Praha: Oikymenh, 1993.
- PROFANTOVÁ, Naďa – PROFANT, Martin: *Encyklopédia slovanských bohů a mýtů*. Praha: Nakladatelství Libri, 2004.
- RAKÚS, Stanislav: *Hovorí niečím čímsi iným: (päťdesiat literárnych i neliterárnych úvah)*. Levoča: Modrý Peter, 2010.
- RAKÚS, Stanislav: *Medzi mnohoznačnosťou a presnosťou*. Levoča: Modrý Peter, 1993.
- ROSENBAUM, Karol – MATUŠKA, Alexander: *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- ROSENBAUM, Karol: Hodnotenie diela Tajovského – vývinový faktor slovenskej realistickej literatúry. In: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský: zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3.- 4. mája 1974 v Banskej Bystrici*. Bratislava: Osvetový ústav, 1974. s. 14 – 23.
- ROSENBAUM, Karol: *Jozef Gregor-Tajovský – Janko Jesenský: zborník z konferencie k 100. výročiu narodenia spisovateľov 3.- 4. mája 1974 v Banskej Bystrici*. Bratislava: Osvetový ústav, 1974.
- SABOL, Ján – SABOLOVÁ, Oľga – SERSENOVÁ, Juliana: Spiritualéma. In: *Verbum: časopis pre kresťanskú kultúru*. roč. 21, 2010, č. 1, s. 92 – 97.
- SLÁDEK, Ondřej: Světla a stíny u Jakuba Demla a Jana Zahradníčka. In: *Víra a výraz*. Brno: HOST, 2005. s. 119 – 133.
- ŠIDLO, Jozef: *Súdne lekárstvo: súdnolekárska tanatológia, súdnolekárska traumatológia*. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave, 2020.
- ŠMATLÁK, Stanislav: *Vývin a tvar Kraskovej lyriky*. Bratislava: Tatran, 1976.
- ŠTRAUS, František: *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2005.
- TARANENKOVÁ, Ivana: Na rube sprítomňovania ideálu: melanchólia v slovenskom literárnom realizme. In: *Konfigurácie slovenského realizmu: synopticko-pulzačný model kultúrneho javu*. Brno: HOST, 2016. s. 220 – 242.
- TEILHARD DE CHARDIN, Pierre: *Božské prostredie: Esej o vnútornom živote*. Trnava:

Dobrá kniha, 1996.

TURNER, Victor: *Průběh rituálu*. Brno: Computer Press, 2004.

VAJANSKÝ, Svetozár Hurban: Kritické poznámky ku Kukučínovým začiatkom. In: *Martin Kukučín v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1957. s. 91 – 95.

VARGAŠ, Štefan (ed.): *Teologický a náboženský slovník. I. diel A – K*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 2006.

VARGAŠ, Štefan (ed.): *Teologický a náboženský slovník. II. diel, L – Ž*. Trnava: Spolok sv. Vojtecha, 2008.

VLAŠÍN, Štěpán (ed.): *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1997.

VOTRUBA, František: Tajovský. In: *Jozef Gregor Tajovský v kritike a spomienkach*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956. s. 902 – 911.

VŠETIČKA, František: *Celistvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*. Olomouc: Fontána, 2012.

VŠETIČKA, František: *Kompoziciána: o kompozičnej výstavbe prozaického diela*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986.

VŠETIČKA, František: *Slovesné sondy*. Olomocu: H+H Vyšehradská s. r. o., 2017.

VŠETIČKA, František: *Stavba prózy*. Olomouc: Vydavatelství Univerzity Palackého, 1992.

WIENDL, Jan: F. X. Šalda a básnici „transcendentna“ – K otázce diskontinuity v pozdním Šaldově kritickém díle. In: *Víra a výraz*. Brno: HOST, 2005. s. 223 – 235.

ZAJAC, Peter: *Pulzovanie literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1993.

ZAJAC, Peter: *Tvorivosť literatúry*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1990.

ZAMBOR, Ján: *Vzlyky nahej duše. Ivan Krasko v interpretáciách*. Bratislava: LIC, 2016.

Pramene

HURBAN SVETOZÁROV, Vladimír: Pán Gašpar. In: *Národné noviny*, roč. 40, 1909, č. 128, 30. 10. 1909, s. 2 – 3.

JESENSKÁ, Anna: Hřbka listov. In: *JJKS*, s. 154. List zo dňa 20. 1. 1909.

JESENSKÝ, Janko: Cestoval som na štedrý večer. In: *Národné noviny*, 1901, č. 151.

KRASKO, Ivan: *Koncepty*. SNK, SIGN. 75 L 14.

KRASKO, Ivan: Poznámky ku Gáfríkovej práci: „K problému symbolizmu v poézii

- I. Krasku“ In: *Životopisný materiál, dotazníky*. SNK, SIGN. 75 Q 12.
- KRASKO, Ivan: *Životopisný materiál, dotazníky*. SNK, SIGN. 75 Q 12.
- KRASKO, Ivan: List mŕtvemu. In *Slovenské pohľady*. Ročník XXXI. Vydáva Turčiansky sv. Martin. Tlačil knihtačiarisky účastinársky spolok. s. 210 – 216.
- KUKUČIŇ, Martin: Na Ondreja. In: *Národné noviny*, 1. decembra, 1883, č. 141, s. 2 – 3.
- KUKUČIŇ, Martin: Dve cesty. In *Sobrané spisy Martina Kukučina VII*. Kníhkupectvo a papiernictvo J. Horáček. Turčiansky sv. Martin. s. 113 – 160.
- KUKUČIŇ, Martin: Hody. In: *Slovenské pohľady. Časopis pre literatúru, vedu, umenie a politiku*. Roč. IV., 1884, s. 52 – 81.
- KUKUČIŇ, Martin: Na Jarmok! In: *Národné noviny*, 13. septembra, 1883, č. 107. s. 2 – 3.
- KUKUČIŇ, Martin: Na Jarmok! In: *Národné noviny*, 15. septembra, 1883, č. 108, s. 2 – 3.
- KUKUČIŇ, Martin: Na Ondreja. In: *Národné noviny*, 4. decembra, 1883, č. 142, s. 1 – 3.
- Odpis „kusa“ textu Votrubových poznámok, pripojených k druhej jeho knižke. Votrubov list z 19. 1. 1951, daný na poštu expres 20. 1. 1951 a obdržaný 21. 1951.* SNK, SIGN. 75 H 46.
- ROY, Vladimír – KRASKO, Ivan: SNK SIGN 75 F 39.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: „Hlucháň.“ In: *Dielo V. (Rozprávky z Ruska – Obrázky – Úhrabky)*. Bratislava: Slovenské vydavateľstvo krásnej literatúry, 1956.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Dielo I*. Bratislava: Tatran, 1974.
- TAJOVSKÝ, Jozef Gregor: *Spisy Gregora-Tajovského. (Divadelné hry.) HRIECH*. Nákladom vlastným. Tlačou Kníhtlač. účastinárskeho spolku v Turčianskom Sv. Martine. 1922.
- ŽATKO, Ernest: *Spisovatelia zblízka*. SNK, SIGN. 249 I 1.

Menný register

- Bahna Vladimír 21
Becker Udo 24, 31, 40, 50, 72,
78, 80, 105, 108
Bejblík Alojs 45-46, 54, 63
Beňová Juliana 53-55
Biedermann Hans 104
Bor E. Ján 98
Botto Ján 97
Brezina Ján 98
Brtáňová Erika 74
Buben Milan 74
Bužeková Tatiana 21
Cupanová Katarína 53-54, 86
Čepan Oskár 21, 29-30, 45-46,
48, 66-68, 76
Čúzy Ladislav 101
De Fiores Stefano 42
De Chardin Teilhard 75
Durand Gilbert 17, 35, 90-91,
94, 103-104, 116
Ďurica Ján 72
Eliade Mircea 23, 41, 51
Gáfrik Michal 76, 86, 89, 95-96,
99-100, 112-113
Gašparíková Viera 26-27
Gbúr Ján 7, 20, 73
Goffi Tullo 75
Gregorová Hana 46
Hajdučeková Ivica 11-12, 14, 20,
22, 27, 43, 55, 67, 70, 72, 79,
110, 121
Haluzický Bohdan 97
Harpáň Michal 74
Hartl Pavel 113
Hartlová Helena 113
Hodrová Daniela 17-18, 39-40,
42, 51-52, 103, 105, 108-110,
116
Horváth Tomáš 96, 100, 106, 108
Hučková Dana 76, 86, 92, 99,
106-107, 114
Hurban Svetozárov Vladimír 3,
8, 22, 86
Hviezdoslav Pavol Országh 79,
100
Ibsen Henrik 53
Janšák Štefan 45
Jasinská Lucia 2, 22
Jerotijević Danijela 21
Jesenská Anna 77
Jesenský Janko 3, 8, 76-78, 119
Juhásová Jana 2, 10, 12, 82, 87-
88, 93-95, 99, 112
Káša Peter 93
Komorovský Ján 74
Krasko Ivan 3, 8, 97-99, 101-
102, 104, 114-115, 124
Kršáková Dana 79
Kučera Otakar 74
Kukla Aleš 74
Kukučín Martin 3, 8, 20-22, 25-
30, 32-33, 44, 116-117

- Kusý Ivan 86
Lazar Ervín 54
Lesňáková Soňa 65-66
Leščák Milan 21
Lévi-Strauss Claude 17
Liba Peter 13
Makovický Dušan 46
Málek Petr 115
Masina Richard 74-75
Matuška Alexander 66
Miko František 36, 58, 62, 69,
101
Mikulová Marcela 45-46, 55, 65-
67, 70, 73, 76-77, 118
Milčák Marián 10
Mistrík Jozef 58, 60, 64, 67
Mitka Marek 93
Noge Július 20-21, 29-30, 44
Palkovič Pavol 53-55, 60
Pastirčák Daniel 94
Pašteka Július 53-55, 58-59, 62,
64, 97
Peták Erich 95
Plašienková Zlatica 12
Platón 122
Profant Martin 94
Profantová Naďa 94
Rakús Stanislav 11, 33, 93
Ricoeur Paul 17
Rosenbaum Karol 65, 67
Roy Vladimír 114-115
Sabol Ján 41, 92
Sabolová Oľga 41, 92
Sersenová Juliana 41, 92
Sládek Ondřej 91
Slivková Ivana 93
Stríženec Michal 11
Šidlo Jozef 102
Škultéty Jozef 65
Šmatlák Stanislav 98, 114
Šrobár Vavro 30
Štraus František 98
Tajovský Jozef Gregor 3, 8, 45-
47, 49-50, 53-56, 58, 61-69, 73,
117-119, 123
Taranenková Ivana 30, 44
Tolstoj Lev Nikolajevič 46, 66
Turner Victor 16-17, 109, 116
Urbánek Ferko 53
Vajanský Svetozár Hurban 22
Vajanský Svetozár Vladimír 22,
86, 132
Van Gennep Arnold 16
Vargaš Štefan 36, 55, 72, 92
VHS 86, 88-89, 96, 119, 125
Vladimírov Vladimír Hurban 86
Vlašín Štěpán 41, 100
Votruba František 65, 99
Všetička František 15, 22-26, 31-
32, 34-38, 42, 47-48, 50-52,
56-57, 59-60, 62-63, 67, 70-72,
74, 77-78, 81, 84, 88-89, 92,
94, 100-102, 104, 107
Wiendl Jan 87
Zajac Peter 10-11
Zambor Ján 100, 103, 107
Žatko Ernest 98

Podoby duchovnosti v slovenskej literatúre realizmu a moderny

Vedecká monografia

Autorka: PaedDr. Lívia Barnišinová, PhD.

Vydavateľ: Univerzita Pavla Jozefa Šafárika v Košiciach

Vydavateľstvo ŠafárikPress

Rok vydania: 2024

Náklad: 100 ks

Rozsah strán: 136

Rozsah: 8,19 AH

Vydanie: prvé

Tlač: EQUILIBRIA, s.r.o.

Účelová publikácia, nepredajná.

Umiestnenie: <https://unibook.upjs.sk/sk/>

Dostupné od: 1.4.2024

<https://doi.org/10.33542/PDL-0299-2>

ISBN 978-80-574-0298-5 (tlačená publikácia)

ISBN 978-80-574-0299-2 (e-publikácia)



ISBN 978-80-574-0298-5



9 788057 402985