

2021

Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace IV

Lenka Odehnalová (ed.)

MASARYKOVA
UNIVERZITA

**SLOVANSKÝ LITERÁRNÍ SVĚT:
kontexty a konfrontace IV**

Lenka Odehnalová (ed.)

Masarykova univerzita
Brno 2021

Publikace vznikla v rámci projektu specifického výzkumu B, číslo projektu:
MUNI/B/1224/2017.

Odborní recenzenti:
prof. PhDr. Ivo Pospíšil, DrSc.
Mgr. Eva Niklesová, Ph.D.

© 2021 Masarykova univerzita

ISBN 978-80-210-9142-9
ISBN 978-80-210-9141-2 (brožováno)

OBSAH

NĚKOLIK SLOV NA ÚVOD	5
RUSKÝ EXILOVÝ ČASOPIS <i>СИHTАКСИС</i> (1978–2001, PAŘÍŽ) a PLURALISMUS ANDREJE SIŇAVSKÉHO	7
<i>Anna Danielová</i>	
„BO ŻYWI ZAWSZE MAJĄ RACJĘ PRZECIWM UMARŁYM“ – RZECZYWISTOŚĆ OBOZÓW KONCENTRACYJNYCH NA PODSTAWIE POWIEŚCI RUDOLFA VRBY <i>UTEKL JSEM Z OSVĚTIMI</i> I OPOWIADAŃ TADEUSZA BOROWSKIEGO	15
<i>Katarzyna Dąbrowska</i>	
INŽINIER RIAVA OČAMI LITERÁRNÝCH KRITIKOV	27
<i>Kristína Krajanová</i>	
RODINA A POSTAVY OTCE, MATKY A SOUROZENCŮ V DÍLE JANA BALABÁNA OPTIKOU ANTROPOLOGIE LITERATURY	39
<i>Martin Markoš</i>	
ОБРАЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ А. АСТВАЦАТУРОВА	49
<i>Světlana Michálková</i>	
SOLOVJOVŮV IDEÁLNÍ DIALOG NAHLÍŽENÝ Z HLEDISKA GENOLOGICKÉHO	61
<i>Markéta Poledníková</i>	
KONTRASTNÉ A PARALELNÉ VYUŽITIE PRÍRODNÝCH OPISOV V ROMÁNOCH <i>RUDIN</i> , <i>ZLOČIN A TREST A VZKRIESEŇIE</i>	71
<i>Kristína Radimáková</i>	
LITERÁRNA ČINNOSŤ PAVLA GAŠPAROVIČA HLBINU V ČASE VYDANIA <i>ZBIERKY CESTA DO RAJA</i> (1933)	81
<i>Peter Tollarovič</i>	

NĚKOLIK SLOV NA ÚVOD

Čtvrté pokračování sborníku *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace* je završením konferenčních setkání studentů doktorského studia působících na slavistických pracovištích v tuzemsku i zahraničí (Polsko, Slovensko, Rakousko, Rusko, Srbsko, Itálie), která se od roku 2015 pravidelně konala na půdě Ústavu slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity. Konferenční setkání, jež byla věnována slovanským literaturám, několik let představovala pro mladé badatele možnost prezentovat výsledky své práce před svými kolegy i odborným publikem. Výsledkem setkání doktorandů byly soubory studií¹, jejichž vznik byl podpořen specifickým výzkumem Filozofické fakulty MU.

Předkládaný sborník se skládá z osmi studií, jež se zabývají problematikou slovanských literatur, především české, slovenské, polské a ruské literatury. Autoři studií se literárním dílům věnují z různých aspektů (žánrového, tematického, sociologického), nebo na literární dílo pohlíží prostřednictvím srovnání.

Sborník uvádí studii Anny Danielové, která je zaměřena na charakter ruského exilového časopisu *Sintaksis* a osobnost jeho zakladatele a vůdčí osobnosti Andreje Siňavského. Studie Kristíny Radimákové nabízí srovnání popisů přírody v románech ruských spisovatelů F. M. Dostojevského a I. S. Turgeněva. S ruskou literaturou se setkáváme i ve studiích Svetlany Michálkové, jež zkoumá obraz Petrohradu v románech současného ruského spisovatele Andreje Astvacaturova, a Markéty Poledníkové, která se soustředí na interpretaci filozofického díla V. S. Solovjova *Tři rozhovory* z pohledu literárního žánru.

Srovnání zápisků dvou osobností, které přežily koncentrační tábor Osvětim, Rudolfa Vrby a Tadeusze Borowského najdeme ve studii Katarzyny Dąbrowské. Ohlasy na slovenský román *Inžinier Riava* z pera slovenského spisovatele Ervina Holéczyho se zabývá studie Kristíny Krajanové. Interpretaci děl Jana Balabána ze sociologického hlediska přináší studie Martina Markoše. Sborník uzavírá studie Petra Tollaroviče věnovaná specifikům básnické sbírky *Cesta do raja*, která vznikla v sěžejní etapě tvorby slovenského básníka Pavla Gašparoviče Hlbiny.

1 PAUČOVÁ, L. (ed.). *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace III*. Brno: Masarykova univerzita. 2017. 152 s. ISBN 978-80-210-8892-4. PAUČOVÁ, L. – GUNIŠOVÁ, E. (eds). *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace II*. Brno: Masarykova univerzita. 2016. 299 s. ISBN 978-80-210-8388-2. PAUČOVÁ, L. – GUNIŠOVÁ, E. (eds). *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace I*. Brno: Masarykova univerzita. 2015. 244 s. ISBN 978-80-210-7915-1.

Záměrem publikací *Slovanský literární svět: kontexty a konfrontace* se po několik let stalo prohlubování vzájemného dialogu mezi mladými badateli, proto věříme, že i tato publikace jej pomůže naplnit.

Editorka

RUSKÝ EXILOVÝ ČASOPIS *СИHTАКЦИС* (1978–2001, PAŘÍŽ) A PLURALISMUS ANDREJE SIŇAVSKÉHO

Anna Danielová

ABSTRACT

The subject of this research paper is (1978–2001, Paris), a Russian exile literary journal. The journal, founded in 1978 Paris by Andrey Sinyavskiy (1925–1997) and his wife Maria Rozanova (*1929), shaped fundamentally the intellectual life and literary culture of the so-called third-wave emigration in the 1970s and 1980s. Andrey Sinyavskiy's essays published in during this period play central role in the research. An analysis of his work in a wider context of third-wave emigration reveals Sinyavskiy's attitude to principal questions regarding the role of Soviet dissent and the future of Russia as well as its relationship with Western countries. On this background, Andrey Sinyavskiy's pluralist concept is presented.

Key words: Russian emigration; literary journal; Andrey Sinyavskiy; pluralism

ABSTRAKT

V úvodu předkládaného referátu se posluchač seznámí s okolnostmi vzniku ruského exilového časopisu *Sintaksis* (1978–2001, Paříž). Referát se zaměří na obecnou charakteristiku časopisu, ideové změření a záměry redakce. Současně představí osobnost Andreje Siňavského (1925–1997), který časopis se svou ženou Marií Rozanovovou (*1929) založil a stál pak až do své smrti v čele jeho redakce. Zvláštní důraz bude kladen na esejistiku Andreje Siňavského. Ve svých příspěvcích publikovaných na stránkách časopisu v sedmdesátých a osmdesátých letech se autor nevyhýbá stěžejním tématům ovládajícím ruskou emigraci, a to úloze disentu a budoucnosti Ruska a jeho vztahů se západními zeměmi. Jeho postoje budou konfrontovány s jinými

představiteli ruské emigrace, zejména s Alexandrem Solženicynem. Na tomto pozadí bude představen tzv. pluralismus, který tvoří jeden ze základních pilířů literárněvědných i jiných prací Andreje Siňavského.

Klíčová slova: ruská emigrace; literární časopis; Andrej Siňavskij; pluralismus

Fenomén emigrace, průvodní jev totalitních režimů, provází neodmyslitelně také ruské dějiny 20. století. Život v exilu sice v mnohém omezil možnosti emigrantů-spisovatelů, přesto se však většina z nich i nadále literatuře věnuje. Zásadní roli měla intelektuální centra v Evropě i za oceánem – zde vznikala nakladatelství, vycházela nejrůznější periodika. Současně s oficiálním proudem, který byl režimem buď podporován, či za určitých podmínek tolerován, si tak ruská literatura obhájuje své právo na existenci i za hranicemi Sovětského svazu.

Z emigrantských periodik reprezentujících třetí vlnu ruské emigrace 20. století podrobněji zmíníme časopis *Синтаксис* (1978–2001), který spolu se svou ženou Marií Rozanovovou založil v Paříži ruský literární kritik a spisovatel Andrej Donatovič Siňavskij. Časopis vycházel dvakrát či třikrát do roka a zaměřoval se především na esejistiku a literární kritiku. Důležitým aspektem bylo rozhodnutí redakce vytvořit žurnál, jenž bude „především tribunou nového odideologizovaného uměnovědného myšlení i nového umění, které by zakládalo svou existenci na jiných nemimetických výrazových prostředcích – především na fantastice a grotesce“.¹ Časopis *Синтаксис* vybíráme z několika důvodů – osobnost jeho zakladatele Andreje Siňavského, lokace časopisu (Paříž vždy patřila k nejvýraznějším enklávám ruské emigrace), nepřerušená kontinuita vydávání až k přelomu 20. a 21. století.

Andrej Siňavskij své literárněvědné práce zasvětil významným ruským spisovatelům 20. století, jako byli například M. Gorkij, B. Pasternak, I. Babel, A. Achmatovová a další. Patřil k respektovaným literárním vědcům, přispíval například do časopisu *Новый мир*. Kromě toho se věnoval také próze. Kvůli cenzuře, která v tehdejší Sovětském svazu ovládala nejen literaturu, se o publikování svých beletristických textů na domácí půdě ani nepokoušel a rovnou je nelegálně předával do zahraničí, kde pak byly od roku 1959 publikovány především ve Francii pod pseudonymem Abram Terc. Spory Andreje Siňavského s oficiálním režimem vyústily v roce 1966 v soudní proces. Spolu se svým kolegou a přítelem Julijem Danielem byl obviněn z antisovětské propagandy a ze šíření antisovětské literatury a následně odsouzen k sedmi letům v táboře „přísného režimu“. V roce 1971 byl propuštěn a o dva roky později emigroval do Francie.

Samotný soud vyvolal silné reakce. Vladimir Bukovskij, jeden z předních představitelů sovětského disentu, ve své knize *И возвращается ветер...* (Moskva 2007) vzpomíná na demonstrace pořádané u této příležitosti na Puškinově náměstí v Moskvě. Demonstranti se odvážili jen v tichosti pozvednout plakáty s hesly jako

1 PUTNA, M. C. – ZADRAŽILOVÁ, M. *Rusko mimo Rusko, II. díl*. S. 154.

„Уважайте Конституцию“, „Требуем гласности суда над Синявским и Даниэлем“, „Свободу Буковскому и другим, задержанным за подготовку демонстрации“.² Možná chtěla sovětská moc vystrašit další, které by napadlo publikovat své texty na Západě, přemýšlí Bukovskij. Nebo prostě jen přišel čas potlačit pocit uvolnění převládající mezi inteligencí. Každopádně se celý proces stal výjimečným precedentem v uvažování ruské opozice. Jak vzpomíná Vladimír Bukovskij, bylo to poprvé, kdy se obvinění odmítli káta nepřiznali svou vinu. K soudnímu procesu se sám Andrej Siňavskij vrací například ve svém článku *Диссидентство как личный опыт* (*Синтаксис*, 1985/15): „*Это было естественным поведением, а не какой-то хитростью с моей стороны. [...] Писателю, в частности, естественно утверждать, что литература неподсудна и не является политической агитацией и пропагандой, как это утверждает советское правительство, ведущее, кстати говоря, свободно и неподсудно политическую агитацию на Западе... Таким образом мне и моему другу Юлию Даниэлю удалось остаться на позиции „не признания себя виновными“, вопреки давлению суда и органов госбезопасности.*“³

V táboře Siňavskij svým způsobem navázal na svou obhajobu před soudem, a to provokativním esejem *Прогулки с Пушкиным* (1966–1968, Dubravlag, vydáno v Londýně 1975). Dílo podepisuje pseudonymem Abram Terc. Abram Terc ale není pouhý pseudonym, je to spíše spisovatelovo alter ego. Vedle váženého literárního vědce Andreje Siňavskij stojí drzoun a chuligán (jak ho ostatně popisuje sám Siňavskij) Abram Terc. Tomu odpovídá také stylistická stránka celého díla. Najdeme zde hovorové výrazy až vulgarismy nebo také vězeňský žargon; ve spojení s Alexandrem Puškinem něco neočekávaného. Familiárnost a drzost, s jakou se Abram Terc obrací k básníkovi, je pro mnohé nepřijatelná. Esej vyvolal v emigrantských kruzích skandál, jedním z kritiků byl i Alexandr Solženicyn, přední představitel ruské emigrace.

Pro nás je však důležité, že *Прогулки с Пушкиным* byly napsány jako manifest svobodného umění. Právě to, co je jim vyčítáno, je rovněž projevem svobody. Drzost Abrama Terce není samoučelná, tímto gestem se autor staví proti jakékoli ideologii, která by umění svazovala, staví se proti diktátu jedné myšlenky, jedné ideje, jediného povoleného výkladu. A proto se nebojí experimentovat nebo provokovat. Často mluví o čistém umění, které bytí závisí na mnohém, je také schopno se ode všeho osvobodit. V závěru vysvětluje, proč se prochází právě s Puškinem: „*В широком смысле пушкинская дорога воплощает подвижность, неуловимость искусства, склонного к перемещениям и поэтому не придерживающегося твердых правил насчет того, куда и зачем идти. Сегодня К вам, завтра К нам. Искусство гуляет.*“⁴

2 BUKOVSKIJ, V. *И возвращается ветер...* Москва: Новое издательство. 2007. S. 133. [E-book]. Dostupné z http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3084055.

3 СИНЯВСКИЙ, А. *Диссидентство как личный опыт*. In: *Синтаксис*. 1985. № 15. S. 136. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].

4 ТЕРЦ, А. *Прогулки с Пушкиным*. Dostupné z https://royallib.com/book/terts_abram/progulki_s_pushkinim.html. [cit. 10. 12. 2018].

Krátce po své emigraci začíná Andrej Siňavskij přispívat do časopisu *Континент*, jednoho z nejvýraznějších exilových časopisů vydávaných v 70. letech. Časopis vedl spisovatel Vladimir Maximov. Po čase se ovšem začal Andrej Siňavskij s Maximovem názorově rozcházet; jistou roli v tom hrál i rostoucí vliv Alexandra Solženicyna na zaměření časopisu. Proto se v roce 1978 Andrej Siňavskij rozhodl vydávat časopis vlastní. Jeho žena Marie vzpomíná, že jej motivovala především touha vydávat díla Abrama Terce, před kterým se po skandálech vyvolaných nejen esejem *Прогулки с Пушкиным*, ale také článkem *Литературный процесс в России* (*Континент*, 1975/5) zavřely všechny dveře. Proces Siňavského a Daniela i na něj „navazující“ esej *Прогулки с Пушкиным* jsme zmiňovali proto, že svým způsobem ilustrují i charakter časopisu *Синтаксис*. Právě tehdy totiž naplno zaznívá téma, jež provází Siňavského celý život – téma umění a svobody, které v různých podobách rezonuje i na stránkách časopisu.

Časopis odkazoval ke stejnojmennému samizdatovému almanachu, který v letech 1959–1960 vydával v Moskvě Alexandr Ginzburg; almanach je často dokonce považován za počátek samizdatu. Součástí almanachu byly také verše Bulata Okudžavy, Belly Achmadulinové, Nikolaje Glazkova či Iosifa Brodského. Celkem vyšla tři čísla, náklady se pohybovaly okolo dvou až tří set výtisků. Almanach se nijak ostře nevymezoval vůči sovětskému režimu, nepodléhal však ani žádné oficiální cenzuře: „Здесь всего важнее, всего дороже был жест освобождения, неожиданное открытие того простого факта, что поэзия, существующая без разрешения, может быть без разрешения напечатана.“⁵ To samozřejmě sovětské orgány nenechaly bez odezvy. Po vydání třetího čísla následovalo Ginzburgovo zatčení.

Toto gesto svobody se tedy stalo jedním z pilířů filozofie časopisu *Синтаксис*. Andrej Siňavskij definuje pozici časopisu takto: „Говорить, помимо прочего, на острые, спорные и „запрещенные“ темы, а не славословить хором прописные истины – такова позиция журнала *Синтаксис*, и для этого он был основан.“⁶ Cílem je dokázat, že umění není na ničem závislé a nesvazují jej žádné limity, a odhalováním tabuizovaných témat či překračováním povoleného obhájit estetickou a stylistickou nezávislost umění.

Struktura časopisu na první pohled neodpovídá dnešním představám o literárněvědném periodiku. Nenajdeme zde klasické rubriky jako recenze, kritiky, původní literatura či knižní novinky. Tak jako v mnoha dalších emigrantských časopisech se témata neomezovala jen na literaturu, pozornost byla věnována i osudům Ruska a vztahům mezi ním a Západem. Během let se struktura časopisu nepatrně proměňovala a původní seznam rubrik se rozšiřoval. Pod vlastním jménem či pseudonymem pravidelně přispíval samozřejmě Andrej Siňavskij. Součástí redakce byla také jeho žena Marie Rozanovová. Z dalších autorů jmenujme například Grigorije Pomernace, Zinovije Zinika, Alexandra Genise a Igora Pomeranceva.

5 РУБИНШТЕЙН, Н. Когда труба трубила о походе... In: *Синтаксис*. 1978. № 1. S. 7. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].

6 СИНЯВСКИЙ, А. Чтение в сердцах. In: *Синтаксис*. In: *Синтаксис*. 1987. № 17. S. 194. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].

Kolem emigrantských časopisů se často sdružovali intelektuálové stejného světonázoru. Celkem přirozeně docházelo v rámci ruského exilu k názorové diferenciaci a z toho plynoucí konfrontaci. Výraznými oponenty, reprezentující odlišné ideové tábory, se stali Andrej Siňavskij a Alexandr Solženicyn. Jejich spor měl podobu debaty na téma pluralismus a pluralistů. K tomuto tématu se Alexandr Solženicyn vyjadřuje například ve svém eseji *Наши плюралисты* (*Вестник РХД*, 1983/139), na nějž Andrej Siňavskij reagoval statí *Солженицын как устроитель нового единомыслия* (*Синтаксис*, 1985/14). Termín pluralismus pravděpodobně jako první začal užívat právě Alexandr Solženicyn. Ti, které nazývá pluralisty, se tak ovšem sami neoznačovali. Ostatně Solženicyn uvádí tento termín s negativními až hanlivými konotacemi.

Alexandr Solženicyn vnímá pluralismus jako princip vedoucí k lhostejnosti. Varuje před relativizací hodnot a ztrátou jistot, která podle něj vede ke koketování s mnoha různými myšlenkami a neschopnosti být o čemkoli opravdu přesvědčen. Co tzv. pluralistům, které ve svém článku bohatě cituje, nemůže odpustit především, je jejich přístup k samotnému Rusku a k jeho historii. Rozčiluje jej, jak interpretují ruskou minulost a že nacházejí v předchozích epochách shodné momenty se sovětským obdobím. Jako by předmětem kritiky nebyl sovětský systém, ale sám ruský národ i se svou kulturou. Pluralisty viní z rusofobie, v jejímž světle pak představují obraz Ruska na Západě. Ostražitý vztah svých oponentů k ruskému pravoslaví i nacionalismu vnímá Solženicyn jako neúctu k ruské historii, k ruským tradicím. Jako by tím říkali, že se při uzdravení ruského národa projeví nejhorší z jeho vlastností. Nejsilněji tedy v myslích pluralistů podle Solženicyna rezonuje nenávisť – nenávisť k Rusku, nenávisť k pravoslaví i k ruskému národu.

Andrej Siňavskij kritizuje Solženicyna především proto, že si nárokuje pravdu sám pro sebe – jako by existovala jediná pravda, zatímco vše ostatní je lež. Znepokojuje jej Solženicynova nová role moralisty ve vztahu k Západu i k ruské inteligenci. Solženicynův despekt k jinak smýšlejícím mu připomíná obecně známý a nebezpečný pojem „nepřítel národa“. Současně mu připadá, že si Solženicyn monopolizoval lásku k Rusku a tzv. pluralistům nechal – jak již bylo řečeno – jen nenávisť.

V této souvislosti Andrej Siňavskij upozorňuje na nebezpečí rostoucího ruského nacionalismu. Odmítavý postoj k minulosti, který přinesla perestrojka, vede podle něj k touze znovu získat pozitivní jistoty, posílit národní sebevědomí, a proto na uvolněné místo odcházející ideologie nastupuje ruský nacionalismus. Siňavskij si také všímá tendencí rozdělujících ruskou emigraci – na jedné straně stojí zastánci autoritářsko-nacionalistického proudu, na straně druhé zastánci proudu liberálně-demokratického. Začteme-li se do Siňavského textů pozorněji, cítíme v nich obavy z budoucnosti Ruska a snahu varovat před projevy agresivního nacionalismu ve spojení s pravoslavnou církví (viz *Сны на православную Пасху*, *Синтаксис*, 1980/8). Často mluví o pravoslavné teokracii.

Názorový rozpor Andreje Siňavského a Alexandra Solženicyna pokračoval i v reakcích na výše zmiňovaný esej *Прогулки с Пушкиным*. Solženicyn se k němu vyjadřuje v článku *...Колеблет твой треножник* (*Вестник РХД*, 1984/142), Siňavskij se pak snaží své dílo obhájit a vysvětlit v textu *Чтение в сердцах*

(*Синтаксис*, 1987/17). I v této souvislosti obviňuje Solženicyn svého kolegu z rusofobie a vyčítá mu snahu ponížít a ušpinit to, co je v ruské literatuře vznešené a čisté – Puškin byl vždy považován za nezpochybnitelnou duchovní autoritu a podle toho je potřeba k němu přistupovat. Je to pilíř, na kterém stojí ruská literatura a který jí pomáhá překonat těžké časy. Dnes se nám může pohoršení, které *Прогулки с Пушкиным* vyvolaly, zdát přehnané. A to obzvlášť neruskému čtenáři, který nebyl vychován v přirozené úctě k Alexandru Puškinovi. Kromě toho můžeme toto dílo číst také v kontextu postmoderní literatury. Existují sice pochybnosti o tom, byli si Andrej Siňavskij vědom, že píše text postmodernistický, jeho přístup k literatuře však v mnoha ohledech kritéria postmoderního myšlení naplňuje. Experiment Abram Terc, dialogičnost celého díla, literatura o literatuře, klasické téma v novém kontextu, odpor k totalitnímu diktátu jedné ideje, možnost mnoha výkladů. A hravost. To jsou atributy, které k postmodernímu umění zcela jistě patří. Mezi ostatními výklady můžeme uvést i vlastní výklad autorův: „*В буквальном или метафорическом смысле слова Прогулки с Пушкиным – это продолжение моего последнего слова на суде, а смысл последнего слова состоял в том, что искусство никому не служит, что искусство независимо, что искусство свободно. и Пушкин для меня как раз образец чистого искусства; искусства, которое может иногда затрагивать какие-то иные общественные вещи, но которое самоценно внутри. и лучшего знамени, чем Пушкин, для этой идеи я не видел.*“⁷ Psal je jako závěť, v níž umění osvobozuje od jakýchkoli závazků kromě těch, které má samo k sobě. Alexandr Solženicyn v nich tedy vidí něco, co se zcela míjí se záměrem autora. Andrej Siňavskij esej psal jako poklonu velikému básníkovi, v jehož díle ctí poezii, lásku a svobodu.

V čem však tkví pluralismus Andreje Siňavského? Bylo již zdůrazněno, že pluralistický koncept buduje Siňavskij především ve vztahu k umění. Umění, zejména literaturu, považuje za jistý druh „jiného myšlení“: „*Литература по своей природе это инакомыслие (в широком смысле слова) по отношению К господствующей точке зрения на вещи. Всякий писатель – это инакомыслящий элемент в обществе людей, которые думают одинаково или, во всяком случае, согласованно. Всякий писатель – это отщепенец, это выродок, это не вполне законный на земле человек. Ибо он мыслит и пишет вопреки мнению большинства. Хотя бы вопреки устоявшемуся стилю и сложившемуся уже, апробированному направлению в литературе.*“⁸ Sám s jistou nadsázkou považuje spisovatele za zločince. Ostatně sovětská zkušenost mu v tomto ohledu dávala zapravdu; v sovětském režimu je totiž jakékoli „jiné myšlení“ považováno za zločin. A to dokonce i tehdy, když se spisovatel ve svém díle vůči sovětské moci nijak nevynezuje, stačí pouze to, že jinak přemýšlí. Jak tvrdí Siňavskij, v případě Abrama Terce, jeho alter ega, se jedná spíše o stylistické a estetické rozpory s oficiální, schválenou literaturou, než že by se snažil vystupovat antisovětsky: „*...поскольку политика и социальное устройство общества это не*

7 Dostupné z <http://inieberega.ru/node/374>. [cit. 10. 12. 2018].

8 СИНЯВСКИЙ, А. *Диссидентство как личный опыт*. In: *Синтаксис*. 1985. № 15. S. 133. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].

моя специальность, то можно сказать в виде шутки, что у меня с советской властью вышли в основном эстетические разногласия. в итоге Абрам Терц – это диссидент главным образом по своему стилистическому признаку. Но диссидент наглый, неисправимый, возбуждающий негодование и отвращение в консервативном и конформистском обществе.“⁹

Pokud se tedy vrátíme k ideovému konfliktu mezi Siňavským a Solženicynem, lze říci, že Siňavskij neobhajuje vše dovolující relativismus a ztrátu jakýchkoli hodnot. Čeho se děsí, je jediná pravda, nezpochybnitelná myšlenka, se kterou nelze polemizovat. Takové přesvědčení přece vládlo v jeho vlasti a bylo důvodem, proč ji on a mnozí další dobrovolně či nedobrovolně opustili. Obává se, že někteří disidenti-emigranti mají ve svobodném světě opět potřebu vymezovat se, štěpit na „naše“ a „cizí“, že hledají silnou autoritu, která jim ukáže, jak přemýšlet. Vytrácí se to, co má být podle Siňavského jakémukoli disidentskému hnutí vlastní: různorodost uvnitř „jiného myšlení“ (rus. *разномыслие внутри инакомыслия*). – „Я говорил уже, что советские диссиденты по своей природе это интеллектуальное, духовное и нравственное сопротивление. Спрашивается теперь: сопротивление – чему? Не просто ведь советскому строю вообще. Но – сопротивление унификации мысли и ее омертвлению в советском обществе. и если мы хотим, чтобы вольная русская мысль, вольное русское слово и культура развивались, нам необходимо разномыслие. Это важнейшее условие развития русской культуры.“¹⁰ Různorodost uvnitř „jiného myšlení“ považuje Andrej Siňavskij za nejdůležitější podmínku pro rozvoj ruské kultury. Je to způsob odporu vůči unifikaci myšlenky. Je to projev svobody, která je základním kritériem umění. Svobody, která se neomezuje pouze na fyzický stav, svoboda Andreje Siňavského znamená svobodný literární jazyk i styl.

LITERATURA

PUTNA, M. C. – ZADRAŽILOVÁ, M. *Rusko mimo Rusko. II. díl*. Brno: Petrov. 1993. 310 s. ISBN 80-85247-53-4.

БУКОВСКИЙ, В. *И возвращается ветер...* Москва: Новое издательство. 2007. [E-book]. Dostupné z http://www.litres.ru/pages/biblio_book/?art=3084055.

ВЕЛИКАНОВА, Е. (составитель). *Цена метафоры или Преступление и наказание Синяевского и Даниэля*. Москва: Книга. 1989. 526 с. ISBN 5-212-00310-5.

РАТЬКИНА, Т. *Никому не задолжав...* Москва: Совпадение. 2010. 232 с. ISBN 978-5-9030-6079-5.

РУБИНШТЕЙН, Н. *Когда труба трубила о походе...* In: *Синтаксис*. 1978. № 1. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].

9 Ibidem. S. 133.

10 Ibidem. S. 141.

- РУБИНШТЕЙН, Н. (редактор-составитель). *Прогулки с Андреем Синявским. Материалы конференции*. Москва: Центр книги Рудомино. 2011. 192 с. ISBN 978-5-7380-0394-3.
- СИНЯВСКИЙ, А. *Диссидентство как личный опыт*. In: *Синтаксис*. 1985. № 15. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].
- СИНЯВСКИЙ, А. *Сны на православную Пасху*. In: *Синтаксис*. 1980. № 8. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].
- СИНЯВСКИЙ, А. *Солженицын как устроитель нового единомыслия*. In: *Синтаксис*. 1985. № 14. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].
- СИНЯВСКИЙ, А. *Чтение в сердцах*. In: *Синтаксис*. 1987. № 17. Dostupné z <https://imwerden.de/razdel-2000-str-1.html>. [cit. 10. 12. 2018].
- СКОРОПАНОВА, И. *Русская постмодернистская литература*. Москва: Наука. 2007. 608 с. ISBN 5-02-011617-3.
- СОЛЖЕНИЦЫН, А. *...Колеблет твой треножник*. In: *Вестник РХД*. 1984. № 142. Dostupné z <https://www.rp-net.ru/book/vestnik/>. [cit. 10. 12. 2018].
- СОЛЖЕНИЦЫН, А. *Наши плюралисты*. In: *Вестник РХД*. 1983. № 139. Dostupné z <https://www.rp-net.ru/book/vestnik/>. [cit. 10. 12. 2018].
- ТЕРЦ, А. *Прогулки с Пушкиным*. Dostupné z https://royallib.com/book/terts_abram/progulki_s_pushkinim.html. [cit. 10. 12. 2018].

КОНТАКТ

Mgr. Anna Danielová

Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,

Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 263052@mail.muni.cz

„BO ŽYVI ZAWSZE MAJĄ RACJĘ PRZECIWI UMARŁYM“¹ – RZECZYWISTOŚĆ OBOZÓW KONCENTRACYJNYCH NA PODSTAWIE POWIEŚCI RUDOLFA VRBY *UTEKL JSEM Z OSVĚTIMI* I OPOWIADAŃ TADEUSZA BOROWSKIEGO

Katarzyna Dąbrowska

ABSTRACT

The aim of the paper is to present a horror caused by the Second World War, and in particular the reality of the Auschwitz-Birkenau concentration camp. The whole paper is divided into two main parts. In the first one I would like to present briefly the profiles of two men Rudolf Vrba and Tadeusz Borowski and their lives before they were sent to the Auschwitz-Birkenau concentration camp. In the second part I want to present their literary works, which are testimonies of the few who survived the hell of the concentration camp and were able to tell about this reality. In my deliberations, I focus on comparing what each of these men felt, experienced, what he learned, what attitude he presented to himself and other inmates and supervisors. On the basis of this information, I am able to create a picture of the reality of a concentration camp, not only its rules and principles, but above all a world in which there is no human identity, only a tattooed number and where any moral choice brings physical or mental suffering, and later death.

Key words: reality of concentration camps; prisoners and executioners; world of upside-down values

1 WERNER, A. *Tadeusz Borowski. Utwory wybrane*. S. 89.

ABSTRAKT

Celem niniejszej pracy jest przedstawienie horroru spowodowanego przez II wojnę światową, a w szczególności rzeczywistości obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. Całą pracę podzieliłam na 2 zasadnicze części. W pierwszej pragnę pokrótce przedstawić sylwetki dwóch mężczyzn Rudolfa Vrby i Tadeusza Borowskiego oraz ich życie przed tym, zanim trafili do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau. w drugiej chcę zaprezentować ich dzieła literackie, które stanowią świadectwa nielicznych, którzy przetrwali piekło obozu koncentracyjnego i byli w stanie opowiedzieć o tej rzeczywistości. w swoich rozważaniach skupiam się na tym, by porównać, co każdy z tych mężczyzn czuł, doświadczył, czego się dowiedział, jaką postawę prezentował względem siebie i innych współwięźniów oraz nadzorców. Na podstawie tych informacji jestem w stanie stworzyć obraz rzeczywistości obozu koncentracyjnego, nie tylko jego reguł i zasad, ale przede wszystkim świata, w którym nie istnieje ludzka tożsamość, a jedynie wytatuowany numer i gdzie wszelki wybór moralny niesie ze sobą cierpienie fizyczne lub psychiczne, a później śmierć.

Słowa kluczowe: rzeczywistość obozów koncentracyjnych; więźniowie i kaci; świat odwróconych wartości

WSTĘP

Czasy II wojny światowej bez wątpienia stanowią najczarniejszą kartę w dziejach całej ludzkości. Wydarzenia tego okresu spowodowały, że doszło do przewartościowania wszelkich wartości – zaczęto wątpić w istnienie Boga oraz siłę i ukojenie, które niosła ze sobą modlitwa. Religia, tradycja, kultura stały się kolejnymi pojęciami, nie mającymi większego znaczenia. Człowiek chcąc przeżyć wojnę musiał zapomnieć o sumieniu i stłumić w sobie wszelkie ludzkie odruchy i uczucia. By móc myśleć o jutrze, spędzonym we własnym domu lub u najbliższych znajomych, a nie w areszcie lub, co najgorsze, w jednej z fabryk śmierci musiał być czujny i gotowy na wszystko. II wojna światowa ukazała okrutną prawdę o ludzkiej naturze – w jednej chwili uprzejmy i dobry człowiek zmieniał się w agresywnego i okrutnego kata, który bez mrugnięcia okiem był w stanie wykonać każdy rozkaz. w tym czasie zarówno życie, jak i śmierć zostały pozbawione swojej sfery sakralnej i stały się swoistym paliwem, które miało zasilić niemieckie obozy koncentracyjne. z milionów ludzi, którzy zostali wtrąceni do tych miejsc, śmierci w komorach gazowych uniknęły tysiące, które później miały dać świadectwo prawdy o okrucieństwach i ludobójstwie, dokonywanych w tych fabrykach śmierci.

W niniejszej pracy przedstawię świadectwa dwóch, wówczas młodych, mężczyzn, których okrutny los wtrącił do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau i kazał się zmierzyć ze światem, w którym każdy wybór moralny zwracał się przeciwko samemu podmiotowi i jego egzystencji, a śmierć, niegdyś uznawana za naturalny i nieunikniony kres ziemskiej wędrówki, stała się kolejnym

elementem tej nienormalnej rzeczywistości zależnym od postanowień i kaprysów niemieckich nadzorców. Porównanie obu tych dzieł było niezwykle trudne nie tylko ze względu na samo przedstawienie owej rzeczywistości, ale również na ogromny ładunek emocjonalny, który, mimo upływu lat, jest przez nią prezentowany i nadal wywoływany. W takich momentach badacz zdaje sobie sprawę, że nie ma do czynienia wyłącznie z dziełem literackim, ale ludzkim życiem, które wbrew przeciwnościom losu wyrwało się z rąk śmierci, by ukazać prawdę o najczarniejszej karcie w dziejach całej ludzkości.

ŻYCIE PRZED ARESZTOWANIEM I POBYTEM W OBOZIE KONCENTRACYJNYM

Pierwszym z owych mężczyzn jest Tadeusz Borowski, który urodził się 12 listopada 1922 roku w Żytomierzu na Ukrainie. Jego ojciec Stanisław Borowski pracował jako księgowy w spółdzielni pszczelarsko-ogrodniczej do 1926 roku, kiedy to został aresztowany i wywieziony do łagru, którego więźniowie pracowali przy budowie kanału białomorskiego – powodem tego był jego dawny udział w Polskiej Organizacji Wojskowej. W 1930 roku matka Teofila Borowska została zesłana na Syberię. W tym czasie Tadeusz i jego, o 4 lata starszy, brat Juliusz pozostali u krewnych na Ukrainie – był to czas głodu spowodowany kolektywizacją rolnictwa². Dzięki polsko-radzieckiej wymianie więźniów ojciec Tadeusza został zwolniony z łagru w 1932 roku. Obaj chłopcy wyruszyli w długą, bo prowadzącą przez Kijów i Moskwę, podróż, by spotkać się z ojcem, który oczekiwał na nich na granicy polskiej. Następnie rodzina osiedliła się w Warszawie. Dzięki interwencji Czerwonego Krzyża matka Tadeusza powróciła do kraju w 1934 roku. Warunki materialne w jakich żyła cała rodzina Borowskich były bardzo skromne – ojciec był magazynierem, a matka dorabiała jako krawcowa. Obaj chłopcy mieszkali w bursie u ojców franciszkanów, Tadeusz uczył się w gimnazjum im. T. Czackiego. W 1940 roku Tadeusz zdał maturę i wstąpił na wydział polonistyczny podziemnego Uniwersytetu Warszawskiego. Debiutował w grudniu 1942 roku tomikiem *Gdziekolwiek ziemia...* w owym czasie żył już samodzielnie i pracował jako magazynier i stróż nocny w firmie „Pędzich” na Skaryszewskiej, która zajmowała się składowaniem materiałów budowlanych. 25 lutego 1943 roku, szukając swojej narzeczonej, wpadł w „kocioł” i został aresztowany przez gestapo. Trzy miesiące spędził na Pawiaku zanim przekroczył bramę obozu z napisem *Arbeit macht frei*.

2 Kolektywizacja rolnictwa – była środkiem całkowitej likwidacji własności prywatnej i zapewnienia pełnej kontroli partii komunistycznej nad gospodarką i życiem społecznym wsi, jak również uzyskania środków materialnych i siły roboczej do budowy przemysłu. Podczas kolektywizacji rolnictwa stosowano środki przymusu ekonomicznego (zwiększone obciążenia podatkowe, szczególnie dużych gospodarstw indywidualnych, obowiązkowe dostawy produktów rolnych), nacisk administracyjno-policyjny i propagandowy oraz przemoc fizyczna, przeradzające się w terror – w ZSRR dokonywany na skalę masową (pacyfikacje, aresztowania, deportacje w inne regiony kraju, niszczenie gospodarstw). Zob. <https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kolektywizacja-rolnictwa;3923925.html> [05.12.2018].

Drugim z owych mężczyzn jest Rudolf Vrba (Słowak żydowskiego pochodzenia) urodził się w Topolczanach 11 września 1924 roku jako Walter Rosenberg – syn Eliasa Rosenberga (właściciela tartaku w Jaklovcach) i Heleny Rosenberg (z domu Gruenfeldová pochodziła z miejscowości Zbehy). Na mocy prawa niemieckiego został wydalony ze szkoły w Bratysławie w 1939 roku. w 1942 roku władze słowackie ogłosiły, że młodzi mężczyźni żydowskiego pochodzenia mieli zostać wysłani do obozów pracy w Polsce, dlatego niespełna 17-letni Walter postanowił udać się do Wielkiej Brytanii, gdzie były organizowane oddziały armii czechosłowackiej. Niestety jego podróż nie udała się, gdyż został złapany na granicy węgiersko-słowackiej i przewieziony do obozu przejściowego w Novakach, skąd wychodziły transporty do pracy w Polsce i Niemczech. Zdołał uciec z tego obozu, jednak po kilku dniach został złapany i deportowany najpierw do Novaków, a później do obozu na Majdanku. 30 czerwca 1942 roku wyjechał do obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau tam stał się numerem 44070. Historie obu tych mężczyzn przed aresztowaniem są różne, jednak z chwilą przekroczenia bram obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau stają się bardzo podobne.

RZECZYWISTOŚĆ OBOZU KONCENTRACYJNEGO UKAZANA W OPOWIADANIACH TADEUSZA BOROWSKIEGO

Cykl opowiadań Tadeusza Borowskiego został opublikowany w latach 1945–1947. Ukazana w nich postać narratora, utożsamiana zazwyczaj z autorem, to więzień obozu koncentracyjnego w Birkenau o numerze 119198 o imieniu Tadeusz, który trafił do tego miejsca pod koniec kwietnia 1943 roku. Jako więzień próbuje zrozumieć sytuację, w której się znalazł i bardzo szybko uczy się zasad, panujących w tej rzeczywistości, ponieważ jest to jedna z rzeczy, która daje gwarancję, że przeżyje się kolejną godzinę bez ciosów zadawanych przez więziennych kapo lub oficerów SS oraz ustrzeże się przed groźbą śmierci. Drugą rzeczą jaką człowiek musi zrobić, żyjąc w obozie koncentracyjnym, jest, według narratora, wyrobienie sobie odpowiednich kontaktów z innymi więźniami, a szczególnie z tymi, którzy stoją dość wysoko w hierarchii obozowej oraz umieć organizować rzeczy, które w obozie stanowią wartość luksusową takie jak: owoce, mydło, mięso, buty, leki i inne. Dzięki nim więzień może względnie poprawić swój byt – zagwarantować sobie lepsze jedzenie, ubranie, miejsce do spania w baraku, łóżko i opiekę w szpitalu, a nawet możliwość otrzymywania paczek i listów od rodziny i przede wszystkim bezpieczne życie na pewien moment. Bo w tym miejscu żyje się na chwilę, jedyną pewną rzeczą jest to, że nawet proch, który pozostanie po tobie nigdy nie opuści terenu obozu, bo wszystko jest jego własnością, czyli: *„ani ten kawałek miejsca, ani koszula, ani łopata nie jest twoja. Zachorujesz, odbiorą ci wszystko: ubranie, czapkę, przemycony szalik, chusteczkę do nosa. Jak umrzesz – wyrwą ci złote zęby, już poprzednio zapisane w księgi obozu. Spalą, popiołem wysypią pola albo osuszą stawy.”*³

3 WERNER, A. *Tadeusz Borowski. Utwory wybrane*. S. 103.

Taką rzeczywistość przedstawia Tadeusz – miejsce, w którym wszelki ślad po tobie zaginie, gdzie relacje osobowe zostają zastąpione przez towarowo – wymienne, a całe jestestwo człowieka zostaje zredukowane do obozowej egzystencji. Staje się on tworem, kolejnym elementem owej rzeczywistości, który żyje w obozie i nigdzie indziej. Dość wymownie Tadeusz w opowiadaniu *u nas*, w *Auschwitzu...* przedstawia bierną postawę więźniów wobec dziającego się wokół nich zła – próbuje wówczas znaleźć jakieś wytłumaczenie takiego stanu i stwierdza: „*Jakże to jest, że nikt nie krzyknie, nie plunie w twarz, nie rzuci się na pierś? Zdejmujemy czapkę przed esmanami wracającymi spod lasu, jak wyczytają, idziemy z nimi na śmierć i – nic? Głodujemy, mokniemy na deszczu, zabierają nam najbliższych. Widzisz: to mistyka. Oto jest dziwne opętanie człowieka przez człowieka.*”⁴

Owo opętanie powoduje, że więzień zostaje pozbawiony pamięci, chęci i zdolności trzeźwej oceny tego, co robi i co się wokół niego dzieje. Taka postawa ma swoje konsekwencje – Tadeusz przedstawia nieco dalej w tym samym opowiadaniu jeszcze jedno wydarzenie, które stanowiło kolejny, mało istotny element tej rzeczywistości, ale zostawiło trwałą ślad w jego pamięci, mówi:

„*Kiedyś chodziliśmy komandami do obozu. [...] Nadeszło DAW⁵ i dziesiątki innych komand i czekały przed bramą: dziesięć tysięcy mężczyzn. i wtedy z FKL-u⁶ nadjechały samochody pełne nagich kobiet. Kobiety wyciągały ramiona i krzyczały:*

– *Ratujcie nas! Jedziemy do gazu! Ratujcie nas!*

I przejechały koło nas w głębokim milczeniu dziesięciu tysięcy mężczyzn. Ani jeden człowiek się nie poruszył, ani jedna ręka nie podniosła się.”⁷

Ów brak reakcji wobec śmierci współwięźniarek jest wynikiem długotrwałego stosowania terroru wśród więźniów oraz sprowadzenia ich do roli przedmiotu. Ci mężczyźni nie reagują, bo machina obozowa dokonała już procesu manipulacji lub jak to stwierdził narrator ‘opętania’ – więźniowie widzą nie tylko w sobie, ale również postrzegają innych jako przedmioty. Redukcja człowieka do tej roli pozwala uniknąć pytań o powód zabijania – udowadnianie winy przedmiotowi nie ma sensu, gdyż prędzej, czy później zostanie on zniszczony. Dlatego śmierć milionów, jak i jednostek w obozie nie ma charakteru demonicznego, tylko stanowi niezaprzeczalny fakt. Stąd również obojętność narratora, którą wyraził w opowiadaniu *Ludzie, którzy szli*, kiedy w czasie meczu piłki nożnej, zorganizowanego przez więźniów obozu, słowami: „*Między jednym a drugim kornerem za moimi plecami zagazowano trzy tysiące ludzi*”⁸. Jego postawa znacznie się różni od tej, którą prezentował w opowiadaniu *Proszę państwa do gazu* – istotny jest moment, kiedy Tadeusz bierze udział w rozładunku

4 Ibidem. S. 85–86.

5 DAW – skrót od *Deutsche Abrüstungswerke* – Niemieckie Zakłady Zaopatrzenia; ciężkie komando trudniące się rozbiórką samolotów, które zostały stracone nad Niemcami. Zob. WERNER, A. Tadeusz Borowski. *Utwory wybrane*. S. 82.

6 FKL – skrót od *Frauenkonzentrationslager* – kobiecy obóz koncentracyjny. Zob. WERNER, A. Tadeusz Borowski. *Utwory wybrane*. S. 82.

7 Ibidem. S. 89.

8 Ibidem. S. 118.

wagonów z ludźmi, z których większość zakończy swoje życie w komorze gazowej i opisuje to, co widział oraz to, czego dotykał, mówi: „*Wchodziłem do wagonów, wynosiłem niemowlęta, wyrzucałem bagaże. Dotykałem się trupów [...] leżały wszędzie; poukładane pokotem na żwirze, na cementowym skraju peronu, w wagonach. Niemowlęta, ohydne nagie kobiety, poskręcani w konwulsjach mężczyźni.*”⁹

Przedstawia również sylwetkę młodej kobiety, która zadaje mu pytanie o cel ich podróży, a on nie może jej nic wytłumaczyć, ponieważ: „*Jest prawo obozu, że ludzi idących na śmierć oszukuje się do ostatniej chwili. Jest to jedyna dopuszczalna forma litości*”¹⁰. Jednak ona z jego postawy rozumie wszystko, że tak naprawdę nie istnieje żaden dobry wybór, dlatego decyduje się wejść na ciężarówkę, wiozącą ludzi do komór gazowych. Jej zachowanie powoduje, że Tadeusz nie bierze udziału przy rozładunku trzeciego transportu – jego umysł nie może sobie poradzić z otaczającą go rzeczywistością. Traci grunt pod nogami, zaczyna wątpić w siebie jako człowieka, dlatego zadaje swojemu przyjacielowi Henriemu pytanie, czy są dobrymi ludźmi. Ten mu odpowiada, że to, co czuje w danym momencie jest jak najbardziej zrozumiałe, że już wcześniej zostało to przewidziane i obliczone. Narrator musi dojrzeć do bycia więźniem obozu koncentracyjnego, gdy się to dokonuje stwierdza: „*Człowiek posiada małą skalę reagowania na wielkie uczucia i gwałtowne namiętności. Wyraża je tak samo, jak drobne, zwykłe odruchy*”¹¹ i dodaje: „*Pamięć ludzka przechowuje tylko obrazy. i dziś, kiedy myślę o ostatnim lecie Oświęcimia, widzę nie kończący się barwny tłum ludzi uroczyście zdążający – tą i tamtą drogą, kobietę, stojącą z pochyloną głową nad płonącym rowem, rudą dziewczynę na tle ciemnego wnętrza bloku, która krzyczy do mnie niecierpliwie: – Czy człowiek będzie karany? Ale tak po ludzku, normalnie!*”¹²

Widok ludzi na rampie, czekających na ciężarówki do komór gazowych Tadeusz przyrównuje do kolorowych plam. Wie, co się za chwilę stanie, ale zdaje sobie również sprawę z tego, że jego reakcja niczego, by nie zmieniła, a on musi przeżyć. a przede wszystkim musi pamiętać, kim jest dla swoich nadzorców i przestrzegać ich zasad jeżeli nie chce skończyć w komorze gazowej, bunkrze, karnym komandzie lub z kulą w głowie. Charakterystyczny dla jego opowiadań jest fakt anonimowości zła. Narrator w żadnym utworze nie wymienia imienia, nazwiska lub choćby pseudonimu oficera SS lub kapo. Ci władcy życia i śmierci są przedstawiani jako ludzie, ale ich charakterystyka jest pozbawiona emocji, bo oni nie mają wyższych uczuć dla więźniów, co narrator prezentuje w opowiadaniu *Dzień na Harmenzach*: „*Dowódca warty podszedł bliżej i popatrzył na nas tak, jak się patrzy na parę koni, które ciągną wóz, albo na pasące się bydło. [...] Rottenführer*”¹³

9 Ibidem. S. 118.

10 Ibidem. S. 217.

11 Ibidem. S. 209.

12 Ibidem. S. 127–128.

13 Ibidem. S. 130.

*ocknął się i spojrzął na mówiącego więźnia ze zdziwieniem takim, jak patrzy się na pociągowego konia, który nagle przemówi, albo na pasącą się krowę, która zacznie śpiewać modne tango.*¹⁴

Ci niemieccy nadzorcy stanowią kolejny składnik obozu koncentracyjnego, który pełni najistotniejszą funkcję w całej strukturze tej rzeczywistości, gdyż to na ich barkach spoczywa sprawne działanie fabryki śmierci, to oni skrupulatnie odnotowują kolejne transporty z ludźmi, odhaczają ciężarówkami, wiozące mężczyzn, kobiety, starców i dzieci na śmierć, zapisują ilość przejętego mienia i organizują transporty zrabowanych rzeczy do Rzeszy. Bez ich opanowania i zimnej kalkulacji oraz stosowania przemocy wobec więźniów cała struktura nie mogłaby istnieć, ponieważ nie byłoby porządku, a w konsekwencji III Rzesza nie wzbogaciłaby się tak bardzo na krzywdzie wielu narodów.

RZECZYWISTOŚĆ OBOZU KONCENTRACYJNEGO UKAZANA W POWIEŚCI RUDOLFA VRBY

Nieco inną postawę prezentuje Rudolf Vrba w swojej książce pod tytułem *Utekl jsem z Osvětimi* wydanej w Anglii pod koniec 1963 roku. Ukazana w niej postać narratora to młody, niespełna 18-letni chłopak, mieszkający w Trnawie, który może być utożsamiany z autorem, gdyż tak jak on pragnie dołączyć do czechosłowackiej armii tworzonej w Anglii, na co jego matka nie wyraża zgody i dopiero po pewnym czasie ustępuje. Chłopak, z pomocą rodzin swoich kolegów z lat szkolnych oraz znajomych ojca, dostaje się do Budapesztu. w tym mieście kontaktuje się z węgierskim podziemiem. Jednak bez odpowiednich dokumentów nie może dalej jechać, członkowie podziemia gwarantują mu, że wszystkie potrzebne papiery będą na niego czekać w jego rodzinnym mieście. Młodzieniec wraca na Słowację, ale na granicy węgiersko-słowackiej zostaje zatrzymany, a następnie brutalnie pobity przez węgierską straż graniczną. Ostatnimi siłami przekracza granicę i zostaje znaleziony przez słowackich strażników. Ci dowiadując się, że jest Żydem, który chciał uciec z kraju do Anglii, by walczyć z Niemcami, zamykają go w celi, a następnie odwożą do miejscowości Novaki, w której miał czekać na transport do pracy w Polsce albo na rzecz władz słowackich. Młodzieniec postanawia uciec, co mu się udaje i przy okazji zabiera ze sobą Josefa Knappa. Jednak niedługo cieszył się wolnością, ponieważ w Topolczanach został schwytany przez tamtejszą żandarmerię i odesłany do Novaków, a stamtąd trafił do Polski.

W połowie czerwca 1942 roku młody Rudolf wraz z innymi mężczyznami w wieku od 16 do 45 lat został na siłę wyciągnięty z wagonu na stacji za Lublinem i zmuszony do marszu do obozu koncentracyjnego na Majdanku. Widział jak

14 Rottenführer – podoficer SS (dowódca drużyny, odpowiednik kaprała), o stopień niżej niż Unterscharführer (młodszy dowódca formacji, odpowiednik plutonowego). Zob. WERNER, A. *Tadeusz Borowski. Utwory wybrane*. S. 186 i http://www.info-pc.home.pl/whatfor/baza/stopnie_ss.htm [03.12.2018].

brutalni byli Niemcy, którzy przekonali jego przyjaciela Tomasza, by zapomniał o żonie (jeszcze wtedy nikt z owych mężczyzn nie wiedział, że ten transport trafił do Bełżca, gdzie ich żony, kobiety i dzieci zginęły w męczarniach). Pierwsze godziny na Majdanku okazują się być kluczowe – młodzieniec bardzo szybko uczy się panującej w tym miejscu hierarchii oraz rozpoznaje kilku znajomych, a nawet przyjaciół z rodzinnych stron Vrbickiego (pełnił funkcję kapo w obozie) i Erwina Eislera (ostrzegł Rudolfa, by był przygotowany na najgorsze). Nie może uwierzyć jak bardzo rzeczywistość obozowa wpłynęła na ich zachowanie, które było diametralnie różne od tego, które pamiętał z Trnavy. Te spotkania powodują, że młodzieniec zaczyna postrzegać obóz koncentracyjny jako miejsce, gdzie każdy człowiek tracił, bądź gubił swoją tożsamość. Doprowadzało do tego kilka czynników ściśle związanych z procedurą przyjmowania więźniów do obozu – młodzieniec bardzo szczegółowo opisuje jak najpierw on i jego współtowarzysze zostali poddani odwszeniu i kąpieli, a następnie ogolono im wszelkie owłosienie na ciele, dano jednakowe spodnie, bluzy, czapeczki i drewniaki. Ponadto w Auschwitz, gdzie trafił pod koniec czerwca 1942 roku, przed rozdaniem odzieży tatuowano numer obozowy na przedramieniu każdego więźnia. w tym dramatycznym momencie, kiedy człowiek dosłownie zostaje odarty z wszelkiej indywidualności i staje się kolejnym numerem zapisanym w księgach ewidencyjnych obozu, młodzieniec wspomina jak zaskoczyło go zachowanie dwóch mężczyzn (Francuza znanego w obozie jako Leo i Słowaka nazywanego Eisenberg), którzy wykonywali tatuaże, gdyż z uśmiechem na twarzy pytali, na której ręce mają mu wytatuować numer i czy ma on być w miejscu widocznym, czy bardziej ukryty. Wydawało się, że obaj mężczyźni nie dostrzegali całej tragedii, dziejącej się wokół nich. Oprócz tego Rudolf stwierdza, że obóz koncentracyjny jest miejscem, gdzie trzeba się pilnować na każdym kroku, by nie zostać pobitym prawie na śmierć przez obozowego kapo lub zastrzelonym przez esesmana – młodzieniec przytacza kilka tego typu historii, których doświadczył w czasie pobytu w obozie m. in.: tą dotyczącą pobicia Josefa Knappa przez esesmana Zwingli – powodem było znalezienie u Josefa fotografii, na której była jego dziewczyna; zastrzelenie kilku więźniów w czasie wykonywania pracy w komandzie Buna, gdyż robili to za wolno; tą mówiącą o jego pracy w Kanadzie, kiedy został przyłapany przez esesmana Wiglepa na przemycaniu luksusowych towarów i został przez niego pobity prawie na śmierć.

Rzeczywistość tego miejsca za każdym razem, kiedy Rudolf zmieniał komando, odsłaniała i uczyła czegoś nowego: w Bunie praca była najcięższa, nawet obozowi kapo byli bici przez esesmanów, w tym komandzie zawsze ktoś ginął, bo wykonywał swoją pracę za wolno, dlatego więźniowie byli podzieleni na szybkich i martwych; w Kanadzie młodzieniec dowiedział się o prawdziwej funkcji jaką spełniały obozy koncentracyjne, że były to miejsca nie tylko masowego ludobójstwa, ale przede wszystkim czerpania ogromnych zysków ze zrabowanego mienia, należącego do tych milionów niewinnych ludzi, którzy wkrótce po opuszczeniu bydłowych wagonów zakończyli swoje życie w komorach gazowych. Kanada spełniała najważniejszą funkcję, bo zasilala III Rzeszę we wszelkie dobra materialne, dlatego więźniowie pracujący

przy rozładunku kolejnych transportów i przy segregacji zrabowanego mienia byli zobowiązani do zachowania milczenia zarówno wobec współwięźniów z obozu, jak i przede wszystkim wobec ludzi z transportu, by nie wzbudzać w nich paniki, że przybyli do tego miejsca tylko na chwilę, bo wkrótce zakończą życie w ogromnych męczarniach, uduszeni przez trujący gaz. Nawet gdyby któryś z więźniów próbował ostrzec tych ludzi to i tak jego starania okazałyby się daremne, bo oni by mu nie uwierzyli, a on zostałby odprowadzony w ustronne miejsce i zastrzelony przez esesmanów, dlatego lepiej było zachować milczenie.

W swojej powieści Rudolf kilkakrotnie stwierdza, że obóz jest miejscem, w którym bez odpowiednich kontaktów u innych współwięźniów oraz wypracowania sobie pozycji w hierarchii obozowej nie można liczyć na przetrwanie. Młodzieniec wspomina o tym przy okazji historii dotyczącej jego pobicia przez esesmana Wiglepa, kiedy po całym zdarzeniu wylądował w szpitalu i gdyby nie pomoc kapo Brunona nie otrzymałby odpowiednich leków i nie mógłby liczyć na opiekę medyczną. Również podkreśla ten fakt, kiedy opowiada o kolejnej selekcji spowodowanej przez epidemię tyfusu – on i Josef uniknęli komory gazowej tylko dlatego, że jego przyjaciel znał jednego kapo, któremu wszystko wytłumaczył i on im pomógł. Kwestia posiadania odpowiednich kontaktów w obozie jest również ukazana w historii dotyczącej zachorowania przez Rudolfa na tyfus, wtedy tylko dzięki pomocy współwięźniów z Kanady, którzy podtrzymywali go w czasie chodzenia i puszczała w odpowiednim momencie przed esesmanem Friesem, by ten nie dostrzegł, że młodzieniec jest chory oraz znajomości z sanitariuszem Josefem Farberem, który podał mu zastrzyk w odpowiednim momencie Rudolf przetrwał tyfus.

Oprócz wszelkich aspektów zła, które pojawiają się w tej powieści Rudolf stara się również ukazać okruciny dobrych chwil, można je dostrzec wtedy, kiedy młodzieniec mówi jak w obozie koncentracyjnym na Majdanku zobaczył po raz ostatni swojego, o 10 lat starszego, brata Šamko oraz jak widział w Auschwitz swoją 17-letnią kuzynkę Evę. Dla niego jest to miejsce, w którym, mimo swojej makabryczności, można być świadkiem maleńkich cudów, dostrzegł je w historii Ipa Müllera, który po tygodniach poszukiwań znalazł i zdążył zobaczyć się z synem Filipem przed swoją śmiercią oraz w momencie, kiedy kapo Franz ofiarował więźniarkom wybranym do gazu puszkę z marmoladą, bo chciał im podarować chwilę szczęścia w tej okrutnej rzeczywistości za co stanął przed sądem i otrzymał karę spędzenia 14 dni w bunkrze¹⁵, a następnie został przeniesiony do karnego komando¹⁶.

15 Bunkier – przeważnie określano nim zamknięcie w ciasnej, pozbawionej okien celi przeznaczonej do stania. Takie miejsca znajdowały się w bloku 11. Zob. <http://auschwitz.org/historia/kary-i-egzekucje/blok-11> [03.12.2018].

16 Karne komando – więźniowie, którzy do niego trafiali wykonywali najcięższe prace fizyczne, które odbywały się w biegu. Dodatkowo byli ciągle narażeni na bicie ze strony esesmanów i więźniów funkcyjnych. Zob. <http://www.auschwitz.org/historia/kary-i-egzekucje/karna-kompania> [03.12.2018].

RZECZYWISTOŚĆ OBOZOWA – PODOBIENSTWA I RÓŻNICE UKAZANE W OBU DZIELACH LITERACKICH

Analiza i interpretacja, której dokonałam w obu tych dziełach pozwoliła mi na skonstruowanie następujących wniosków, że rzeczywistość obozowa przedstawiona przez obu mężczyzn ma wiele cech wspólnych. Owe podobieństwa wynikają jednak bardziej z przeprowadzonych przez nich obserwacji oraz z samej struktury obozu, niż z ich wewnętrznych przeżyć i postaw względem tej rzeczywistości oraz zmian dokonujących się w ich psychice, te powodują raczej możliwość przedstawienia elementów, dzięki którym oba dzieła literackie różnią się między sobą. Wśród podobieństw należy wymienić:

- relacje panujące między współwięźniami, które były oparte na usługach towarowo-wymiennych. Całe jestestwo więźnia było sprowadzane do życia chwilą w obozie koncentracyjnym i nigdzie indziej. Jeżeli chciał on przetrwać jak najdłużej to musiał umieć nawiązać kontakty z innymi więźniami, by na jakiś czas stworzyć niewielką grupę, której członkowie musieli wywiązywać się ze swoich zadań i organizować rzeczy, by w niewielkim stopniu polepszyć sobie życie w obozie.
- degradację człowieka do roli przedmiotu – dojrzały więzień obozu koncentracyjnego traci swoją tożsamość, bez zbędnych pytań wykonuje poszczególne zadania, wobec dziejącej się niesprawiedliwości milczy, spuszcza wzrok i jest bierny, bo tylko taka postawa może go uchronić przed natychmiastową śmiercią.
- masowość i anonimowość dokonywanej zbrodni ludobójstwa – obaj mężczyźni ukazują w swoich dziełach wiele takich momentów, o których dowiadawali się od innych współwięźniów lub sami byli świadkami takich sytuacji, kiedy widzieli tysiące niewinnych ludzi zmierzających w stronę komór gazowych, by po chwili zobaczyć stosy nagich trupów.
- hierarchię panującą w obozie zarówno między więźniami (funkcje blokowych i kapo), jak również między więźniami i ich nadzorcami (oficerowie SS).
- panujące zasady w obozie oraz kary stosowane zarówno przez blokowych i kapo, jak również przez oficerów SS, które groziły za ich złamanie – obaj mężczyźni wymieniają różne rodzaje stosowanych kar są to m. in.: bicie po twarzy i innych częściach ciała ręką lub przy użyciu innych przedmiotów, umieszczenie więźnia w bunkrze, poddawanie więźnia poniżającym ćwiczeniom, odesłanie go do karnego komando lub zastrzelenie więźnia. Rodzaj zastosowanej kary zależał nie tyle od złamanej zasady, co przede wszystkim od nastroju tego, który ją wymierzał.

Oprócz tych wyżej wymienionych podobieństw można również zauważyć zasadnicze różnice w obu dziełach literackich, wynikające z postaw tych mężczyzn względem rzeczywistości obozowej, do której zostali wtrąceni, jak również wobec innych współwięźniów. Tadeusz Borowski prawie całkowicie poddaje się zasadom i regułom rządzącym w obozie koncentracyjnym, natomiast Rudolf Vrba jest aktywny,

cały czas, mimo przeciwności losu, walczy o ocalenie swojego człowieczeństwa. Tadeusz na samym początku jest przerażony tym, co widzi, czego jest świadkiem. Jego wahanie widać chociażby w opowiadaniu *Proszę państwa do gazu*, kiedy bierze udział przy rozładunku transportu z ludźmi i doskonale wie, co się z nimi za chwilę stanie. On potrzebuje czasu by dojrzeć do bycia więźniem obozu, czyli stać się jednym z elementów tej rzeczywistości. Kiedy to następuje Tadeusz staje się obojętny względem ludzi, którzy na ciężarówkach jadą do komór gazowych, w pewnym momencie obwinia ich za swój pobyt w obozie koncentracyjnym. Śmierć postrzega jako niezaprzeczalny fakt i kolejny element obozu, dlatego przestaje ona wywoływać w nim silne emocje w postaci smutku, żalu, cierpienia lub przerażenia. Tadeusz stwierdza, że bez niej ta rzeczywistość, w której się znalazł nie mogłaby istnieć. Wszecchobecne zło, które również widać w opowiadaniach Tadeusza Borowskiego stanowi, według mężczyzny, tło tej makabrycznej rzeczywistości, jest kolejnym elementem składającym się na całość struktury obozowej, dlatego jest anonimowe, co przejawia się w braku podawania imion i nazwisk poszczególnych oficerów SS oraz więźniów pełniących funkcje obozowych kapo, którzy dopuścili się zbrodni ludobójstwa. Zupełnie inną postawę prezentuje młodzieniec w powieści Rudolfa Vrby, ponieważ przez cały czas stara się, by ta rzeczywistość go nie zmieniła do końca. Robi wszystko, by nie stać się jednym z jej elementów. Jego bierność jest tylko pozorna, bo on działa, co widać wtedy, kiedy postanawia, że będzie sporządzał listy dotyczące ilości transportów i osób zamordowanych (ryzykuje własnym życiem, ponieważ za tego typu działalność groziła śmierć), jak również wtedy, kiedy staje się członkiem obozowego podziemia i planuje ucieczkę z obozu koncentracyjnego. Ten młody człowiek postrzega tę rzeczywistość nieco inaczej niż Tadeusz z opowiadań Borowskiego – nie widzi w niej całości złożonej z poszczególnych składników takich jak: zło, śmierć, niemieccy nadzorcy, które stanowią o jej istnieniu i nie powinny budzić sprzeciwu oraz poczucia dziejącej się niesprawiedliwości, tylko jako niezaprzeczalny fakt tej obozowej rzeczywistości. Jednak Rudolf widzi obóz koncentracyjny jako miejsce, gdzie w okrutny sposób, w imię jakiejś wyższej idei zabija się tysiące niewinnych ludzi każdego dnia, a kolejne tysiące zmusza się do morderczej pracy, by jeden naród mógł czerpać z tego ogromne korzyści finansowe i materialne. Rudolf chce w jakimś stopniu powstrzymać i opowiedzieć o owym, dziejący się na jego oczach, procederze, stąd ten pomysł dotyczący ucieczki z obozu, by ostrzec inne społeczności żydowskie, czym naprawdę są obozy pracy w Polsce, że przybywający do nich Żydzi są od razu odwożeni na ciężarówkach do komór gazowych, a później ich ciała są palone w krematorium. Tylko nieliczni trafiają do obozu, gdzie nie czeka ich nic dobrego tylko praca ponad siły, głodowe racje żywnościowe i przemoc stosowana przez obozowych kapo oraz oficerów SS, to powoduje, że giną w wyniku wycieńczenia, głodu, licznych chorób oraz odniesionych ran. Ich życie w tym miejscu, będącym prawdziwym piekłem na ziemi, jest warte tyle, ile mają siły fizycznej i energii, którą państwo niemieckie spożytkuje w odpowiedni sposób, by osiągnąć jak największe korzyści. Wytrwałość w dążeniu do celu oraz aktywność, którą Rudolf od samego początku przejawiał, doprowadziły tego młodzieńca i jego przyjaciela Alfreda Wetzlera do szczęśliwej ucieczki z obozu koncentracyjnego Auschwitz-Birkenau, a później do powstania dokumentu *The Auschwitz Protocol*, który zawierał szczegółowe informacje o tym miejscu.

LITERATURA

VRBA, R. *Utekl jsem z Osvětimi*. Praha: Sefer. 2007. 438 s. ISBN 978-80-85924-50-3.

WERNER, A. *Tadeusz Borowski. Utwory wybrane*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich. 1997. 494 s.

<http://auschwitz.org/historia/kary-i-egzekucje/blok-11>. [data dostępu 03.12.2018].

<http://www.auschwitz.org/historia/kary-i-egzekucje/karna-kompania>. [data dostępu 03.12.2018].

<http://www.holocaustmemoirdigest.org/memoirs/rudolf.vrba.pdf>. [data dostępu 24.08.2018].

<http://www.holocaustresearchproject.org/othercamps/auschproto.html>. [data dostępu 02.12.2018].

http://www.info-pc.home.pl/whatfor/baza/stopnie_ss.htm. [data dostępu 03.12.2018].

<https://borowski-opowiadania.klp.pl/a-6523.html>. [data dostępu 23.08.2018].

https://en.wikipedia.org/wiki/Rudolf_Vrba. [data dostępu 24.08.2018].

<https://encyklopedia.pwn.pl/haslo/kolektywizacja-rolnictwa;3923925.html>. [data dostępu 05.12.2018].

<https://www.theguardian.com/news/2006/apr/13/guardianobituaries.secondworldwar>. [data dostępu 23.08.2018].

CONTACT

Mgr. Katarzyna Dąbrowska

Institute of Polish Philology, University of Zielona Góra

al. Wojska Polskiego 69, 65-762 Zielona Góra, Poland, slayers7.katarzyna@gmail.com

INŽINIER RIAVA OČAMI LITERÁRNYCH KRITIKOV

Kristína Krajanová

ABSTRACT

This paper is focused on the literary interpretation of the utopian novel *Inžinier Riava* (1929) written by Ervin Holéczy, the peripheral Slovak writer. In this paper there are represented the opinions of the literary critics based on their critiques and reviews that were published in periodicals of those times. In this contribution there are confronted individual opinions of the literary critics amongst each other. These opinions create the image of acknowledgement of this novel by both – the critics and the readers in those times. The author of this paper summarises the opinions of literal critics and contemplates about the novel in context of so called “Trivial Literature“. The author of this paper offers the evaluation of the novel’s aesthetics and contemplates about whether this novel is rightfully placed to literary periphery and to the edge of the literary history interest.

Key words: literary criticism; critical review; novel; trivial literature

ABSTRAKT

Príspevok sa zameriava na predstavenie utopického románu *Inžinier Riava* (1929) zabudnutého slovenského spisovateľa Ervina Holéczyho. V príspevku sú zachytené názory literárnych kritikov na tento román z ich dobových literárnych kritík a recenzií. Autorka príspevku konfrontuje názory kritikov navzájom, čím vytvára obraz čitateľského prijatia tohto diela v danej dobe. Autorka príspevku zhodnocuje, v čom sa kritici zhodli, a uvažuje o románe v súvislostiach tzv. poklesnutej literatúry. Pokúša sa zhodnotiť román z hľadiska jeho estetiky a zamýšľa sa, či je oprávnene vysunutý na literárnu perifériu a okraj záujmu literárnej histórie.

Kľúčové slová: literárna kritika; recenzia; román; poklesnutá literatúra

Román *Inženier Riava*¹ (1929) Ervina Holéczyho², periférne dielo, ktoré časom vypadlo z dejín slovenskej literatúry, nebolo v dobe svojho vzniku vnímané ako „periférne“. Malo svoj čitateľský ohlas, o čom svedčia literárne kritiky či kratšie recenzie, ktoré vyšli v dobových periodikách (literárne a kultúrne orientované, ale aj regionálne časopisy): *Slovenské pohľady*, *Národné noviny*, *Prúdy*, *Vesna*, *Rozpravy Aventina*, *Slovenské denník*, *Slovenské dielo*, *Trenčan*. Dve recenzie sú z pera Ladislava Narcisa Zvěřinu (uverejnené pod iniciálami L. N. Z.) a Andreja Mráza (jedna pod iniciálami A. M.), jedna od Štefana Janšáka, Františka Rojku (pod pseudonymom Rja) a zvyšné sú nepodpísané. V príspevku sa pokúsim v krátkosti predstaviť tento utopický román a svoje čítanie konfrontovať s recenziami kritikov, ako aj dať do dialógu názory kritikov navzájom. Nad všetkým visí otázka, či toto dielo opodstatnene prešlo do literárnohistorického zabudnutia vzhľadom na jeho kvalitu a vydarenosť, a či sa tak vzdaluje od toho, čomu sa v literatúre hovorí umelecká hodnota, a zároveň približuje k málo prebádanej oblasti tzv. poklesnutej literatúry.

Z POHLADU DNEŠNÉHO KRITIKA

Román *Inženier Riava* začína in medias res scénou, ako po mladého inžiniera príde automobil. Šofér ho zavezie za záhadnou miss Incognito, ženou s tvárou zahalenou maskou. Tá predstaví Riavovi svoj plán: chce vymyslieť „ideálne národného hospodárstvo“ a zrovnoprávniť robotníkov a inteligenciu. Od Riavu žiada spoluprácu. Psychologicky sploštená postava inžiniera Riavu sa nechá uniesť jej víziami – Riava s miss hneď súhlasí a ponúkanú zmluvu chce podpísať. Príbeh od začiatku obsahuje dramatické a mysteriózne prvky – záhadný automobil, na ktorého značku ani Riava nedovídi, ho odvezie naspäť do kontúrovito naznačeného prostredia Bratislavy. Príbeh má ďalej detektívny nádych, ktorý sa prejavuje napríklad v pasáži s „tajomným“ listom, v ktorom dostal Riava ďalšie pokyny od miss a ktorý napokon spáli.

Riava, očarený víziami záhadnej miss (i ňou samotnou) dostáva podľa dohody šesťstotisíc korún a púšťa sa do práce: ide poslovenčiť bankovú pobočku, pretože chce hospodársky pozdvihnúť slovenský ľud. Riava plní inštrukcie miss a keď aj pociťuje obavy zo svojej práce, chlácholí sa detinskou predstavou „anjela strážneho“, ktorý mu stojí za chrbtom, čo vyznieva sentimentálne. Riava zakladá časopis *Vestník národa* s „objektívnymi čerstvými správami“, pretože miss chce dosiahnuť pokrok národa. Tieto jeho aktivity vzbudzujú pozornosť agentov, ktorí ho preto vypočúvajú.

Detektívna postava inšpektora je prítomná aj na večierku, kde sa bohatý maďarský žid-vel'kostatkár Rottenstein pýta slečny Derryovej (neskôr odhalená

-
- 1 V originálnom znení (v súvislosti s dobovou normou slovenčiny) je názov románu *Inženier Riava*. Akceptujúc v tomto prípade súčasnú normu spisovnej slovenčiny budem pracovať s pravopisnou podobou „inžinier“.
 - 2 Holéczy bol vlastným menom Ervín, v dobovej slovenčine písaný Ervin. Používal tri pseudonymy, z toho najznámejší je Peter Zván. Pod týmto pseudonymom je evidovaný aj v literárnych a biografických slovníkoch. Používanie nielen jeho pseudonymu, ale aj prvého mena v príspevku odôvodňujem faktom, že *Inženiera Riavu* (prvé vydanie 1929) vydal pod svojím skutočným menom.

miss Incognito), prečo vôbec pomáha ľudu, ktorému popierajú, že je národom. Motivácia hrdej cudzinky, ako aj jej identita zostáva zahalená. Derryová odmieta tanec s Rottensteinom. Následne ju príde požiadať o tanec Riava – pričom pohľady všetkých účastníkov sú upreté na túto dvojicu – a vzápätí už tancuje s Riavom, výborným tanečníkom, ktorý je zobrazený romantizujúco kontrastne s Rottensteinom: „*dostala sa do rúk, ktoré bez námahy, ľahko ohýbaly jej telom. Zdalo sa jej, že jej pohyby s pohybami tanečníkovými splyývajú v tajomné, harmonické, sladké vlnenie. Unášalo ju niečo ako pierko vo vánku, ohýbala sa sta lalia pod bozkami vetra.*“³ Čitateľovi je už z prvých strán príbehu zrejmé, že títo protagonisti sa do seba zamilujú. V príbehu je aj druhá telenovelová láska, ktorú predstavuje vzťah Márie a Rottensteina – Mária sa doňho zamilovala, ale svoje city tají až do konca knihy.

Akúsi žánrovú šablónu vytvára pokračovanie príbehu epizódou s pánom Derrym a jeho manželkou. Derry sa jej priznáva, že jej celý život tajil, že je Slovákom. Z domoviny utiekol z nehrdinského dôvodu: v šarvátke revolverom zastrelil dozorcú školy, ktorý vyhodil jeho otca, učiteľa v Trenčianskej stolici, z práce, pretože ho zažalovali zo spolku F. M. K. E. za zanedbávanie vyučovania maďarčiny. Tak sa retrospektívne odhaľuje prvopočiatková „detektívna“ zápleтка. Derry opisuje svoj útek do hôr (rozprávač pasáže o slovenských horách, ako inak, lyrizuje). Následne sa Derrymu podarilo utiecť do Nemecka a Ameriky, kde si zamenil totožnosť s mužom, ktorého zrazil vlak. Takto sa zo slovenského mena Ján Dúbrava stal americký „ekvivalent“ John Derry. Derry sa však nejaví hrdinsky – možno si položiť otázku, v čom je iný ako taký Rottenstein. Derry sa totiž správal ako špekulant, ako bankovému úradníkovi sa mu podarilo nahonobiť kapitál. Derryho prirovnanie k červenému smreku, ktorý všetko vydrží, vyznieva problematicky, keďže Derry je ten, kto utiekol od rodičov a celého problému, ktorý zavinil. Preto sa teraz prostredníctvom svojej dcéry miss Myrny Derry snaží ekonomicky pozdvihnúť Slovákov. V tejto nerealistickosti spočíva atribút románu Ervina Holéczyho: utopický. Utopickosť však spôsobujú aj iné momenty knihy, napríklad zjednodušujúce riešenia, ktoré akoby boli ľahko a hneď dosiahnuteľné (napr. keďže je ťažko dostupná ťažba na Slovensku, treba jednoducho vybudovať cesty).

Istú šablónu v diele vytvára aj romantická, sentimentálna línia. Jej predstaviteľov, Riavu a miss, čitateľ opakovane vidí spolu – v romantickej scenérii v parku aj v romantickej mesačnej scéne pri mori. Keď sú Riava a Derryová spolu, miss je akoby v transcendentálnej pozícii oproti nízkemu hriešnikovi Riavovi. Romantická scéna má aj jemný, intímny charakter, a napokon sa intimita aj verbalizuje (ale k žiadnej erotike nedôjde): „*Kedysi myslel som si, že ukojenie sexuálnych pudov má za následok zvýšenie práceschopnosti invenčnej, duševnej a myšlienkovitej. Bol to omyl. [...] Vtedy prišla ona, môj anjel. Dala mi do rúk možnosť aktivity a ja počal som sa vzývať ženu, ktorá pomohla mi rozvinúť svoje schopnosti.*“⁴ Riava a Derryová sa iba rozprávajú, pričom z ich rozhovoru vyplynie, že inžinier si myslel, že sa slečna Derryová spochľuje

3 HOLÉCZY, E. *Inžinier Riava*. S. 52.

4 *Ibidem*. S. 118.

s Maďarmi, keďže je do nej Rottenstein zamilovaný – až tak, že sa začal učiť po slovensky. Derryová mu vyzradí, že vie všetko o jeho tajnej práci a o miss Incognito. Inžinier následne odhalí jej identitu a napokon sa pobožkajú. Vyrozprávajú si svoje životné príbehy a miss mu objasní, že sa jej zapáčil už dávnejšie cestou vlakom.

Riava a miss sa napokon vezmú. Nereálne sa javí postava Rottensteina, keďže aj po svadbe miss Derry stále počúva. Rottenstein sa stáva mecénom slovenskej literárnej tvorby. V tejto postave nastáva akoby prerod osobnosti, a aj s Máriou si k sebe nájdu cestu.

Hlavné „tajomstvo“ zostáva zahalené až do konca knihy: Derry sa napokon pred početným obecnstvom priznáva k svojej minulosti. O zabití dozorca školy sa hovorí ako o úkladnej vražde – je to hlavný detektívny prvok knihy. Čitatelia sa napokon retrospektívne z rozprávania Derryho dozvedia, čo sa stalo pred rokmi. Detektívny charakter má však celá záležitosť s Derrym, aj keď detektívnosť je tu hyperbolizovaná. Z nezámerného zabitia, ako sa spočiatku zdá, sa stane „lúpežná vražda“, pričom Derry je napokon aj tak nevinný a jeho meno je očistené. Koniec je nereálny a priveľmi idealizovaný; aj polícia dala Riavovi pokoj a prestala ho vyšetrovať – a všetko sa na dobré obrátilo... V závere príbehu všetky postavy thieskajú, akoby išlo o nejaké predstavenie, v ktorom doteraz hrali divadelné figúrky, zjednodušené charaktery postáv.

Z POHĽADOV DOBOVÝCH KRITIKOV

Literárne kritiky a recenzie, ktoré vyšli na *Inžiniera Riavu*, neboli z hľadiska hodnotenia a názorov recenzentov jednotné. Nepodpísaná recenzia v *Trenčanovi* hodnotí dielo kladne. Holéczy sa vraj ukázal ako „nadobýčajne inteligentný analytik a zručný koštruktör⁵ pôsobivých dramatických konfliktov, ale i ako dobrý znalec moderných národnohospodárskych teórií. Sloh Holéczyho je sýty, prirodzene elegantný, reč čistá, sympatická ako ľudsky sympatické sú i dobre charakterizované postavy jeho diela“⁶. Autor minirecenzie oceňuje dramatickosť scén. Vo vtedajšej dobe sa mohli Holéczyho predstavy vnímať ako moderné národnohospodárske teórie, aj keď išlo o utópiu. Pod „sympatickou“ čistou rečou môže autor textu myslieť Holéczyho denotačnosť. Holéczy však zámerne používa aj iné jazyky (napr. latinský citát, maďarské, nemecké a anglické výrazy), navyše v texte badať rozkolísanosť normy dobovej slovenčiny (a občasnú českú prvkú, napríklad predpony), čo však nie je nezvyčajným javom v textoch daného obdobia. Táto minirecenzia prakticky nemá relevantný hodnotiaci charakter, je len upútavkou.

Druhú nepodpísanú recenziu z *Národných novín* začína autor slovami o spisovateľoch-lekároch (Kukučín, Nádaši Jégé, Vámoš, Stodola), teda o ľuďoch, ktorí sú intelektuálmi a majú široký obzor. Aj Holéczy je povoláním lekár. Autor recenzie

5 V citovaných ukážkach z dobových recenzií som sa rozhodla zámerne ponechať dobovú patinu jazyka a neupravovať jazykové javy do normy súčasnej slovenčiny.

6 *Nové knihy*. In: *Trenčan*. S. 4.

píše, že za svoj knižný debut získal na súbehu *Slováka* cenu.⁷ Holéczyho román nazýva civilizačnou prózou, čo napovedá už samotný názov knihy – inžinier ako človek techniky, priemyslu – a predstavuje jeho hlavnú tematickú líniu. „*Táto niť obchodnej podnikavosti pretkávaná je však veľmi zručne i zlatou niťou lásky, ktorú tahajú celým príbehom nežné i energické prsty, Miss Incognito' [...], ktorá je vábená na Slovensko spomienkou na mladého inžiniera Riavu*“⁸. Jedna formulácia⁹ z recenzie je identická s formuláciou z predošlej minirecenzie – zdá sa, že tieto texty môžu mať spoločného autora. Aj ďalšia pasáž je podobná: „*Sloh Holéczyho je nejakým „l'art pour l'art“-izmom, lebo autor tu hlboko siaha do praktického života a bude iste vedieť vzbudiť zdravé ambície najmä v mladých čitateľoch, a to najviac z radov študentstva*“¹⁰. Texty oboch recenzií majú spoločné prijatie diela a k žiadnemu kritickému zhodnoteniu v nich nedošlo.

Recenzia Františka Rojku začína konštatovaním, že Holéczy „*vnáša do slovenského románu zápletky romanticko vykombinované, ovzdušie plné tajomnosti a detektívnych záhad. Dielo rozpadá sa v rad obrazov a scén, ktoré však autor uhádol obratne spojiť v pevný celok*“¹¹. Následne predstavuje dejovú charakteristiku diela (kompozične je táto recenzia podobná predošlej nepodpísanej): miss Derry prišla hospodársky zveladiť otcovu vlasť, pričom „*poslušným vykonávateľom jej vôle stáva sa mladý inžinier Riava*“¹². Slečnu Derryovú opisuje ako uvedomelú Slovenku i dokonalú dámu z Nového sveta. Rojka poukazuje na neustále zauzľovanie sa deja s konečným rozriešením. Ďalšie formulácie v texte pôsobia ako parafrázy rovnakej formulácie z predošlých dvoch nepodpísaných recenzií.¹³ Všetky tri doteraz zmienené recenzie¹⁴ majú spoločnú pasáž, v ktorej recenzent kladne hodnotí spisovateľa ako dobrého analytika konfliktov a znalca moderných hospodárskych teórií a v ktorej tiež pripája ocenenie jeho štýlu, „slohu“, a dodáva aj prívlastok „sympatický“, ktorý je z hľadiska

7 Časopis *Slovák* (Čo príde v najbližšom čase na slovenský knižný trh? In: *Slovák*. S. 7) uvádza Holéczyho román slovami: „v blízkom čase vyjde [...] román Ervina Holéczyho „Inžinier Riava“, ktorý bol na románovom súbehu „Slovák“-a odmenený prvou cenou.“

8 *Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Národné noviny*. S. 2.

9 „Holéczy, povoláním lékař, dokázal sa v tomto svojom diele nielen ako neobyčajne inteligentný analytik a zručný konštruktér pôsobivých dramatických konfliktov, ale i ako dobrý znalec moderných národnohospodárskych teórií“ Ibidem. S. 2.

10 Ibidem.

11 Rja. *Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Slovenské pohľady*. S. 782.

12 Ibidem.

13 „Autor ukázal sa v tomto diele ako bystrý analytik pôsobivých konfliktov i dobrý znalec moderných hospodárskych teórií. [...] Román je písaný živo, s vášnivým zaujatím za vec, osoby sú sympaticky vykreslené, dialogy majú prudký spád, do deja je vložené hodne prudkého rytmu modernej doby“ Ibidem. S. 782.

14 Pre rekapituláciu spomeniem poradie vydania týchto troch recenzií: rozšírená recenzia v *Národných novinách* vyšla ako prvá (18. 5. 1929), minirecenzia v *Trenčanovi* vyšla ako druhá (22. 6. 1929) a Rojkova recenzia v *Slovenských pohľadoch* vyšla ako tretia (12. číslo ročníka XLV/1929). Či všetky texty napísal Rojka, zostáva otáznne. Faktom je, že František Rojka pravidelne zaplňal recenziú rubriku *Slovenských pohľadov*.

hodnotenia umenia vágny. Rojka navyše píše o „prudkom spáde a rytme“ – deja, dialógov, románu celkovo, a pripisuje to modernej dobe. V tejto pasáži je recenzia myšlienkovu príbuzná predošlej recenzii, v ktorej jej autor interpretoval postavu inžiniera v spätosti s priemyslom a technikou, a teda tiež akýmsi rýchlym progresom doby. Doposiaľ zmienene recenzie môžu mať teda spoločného autora. V tejto je však prítomný (možno prehodnocujúci) Rojkov názor: *„Nechceme sa, pravda, domnievať, že základná myšlienka diela bude svádzať k falošnej ilúzii: veriť v pomoc bohatého amerického ujka a čakať na dolárové princezny.“*¹⁵ Ide o najkritickejší moment recenzie, v ktorom Rojka naráža na utopickosť takéhoto riešenia, čím sa myšlienkovu od predošlých odlišuje.

Dve recenzie z pera jedného kritika predstavujú aj texty Ladislava Narcisa Zvěřinu. V prvej recenzii nazýva Holéczyho dielo pozoruhodným „románom bez nadsádzky“ a „nie malých ambícií“, románom detektívnym i národnohospodárskym, mondénnym i dokumentárnym.¹⁶ Avšak *„všetko rozhybat, dat' všetkému plne sa rozžiť, zákonne skĺbiť v románovú skladbu, je trocha primneho na jeden román genru Holéczyho.“*¹⁷ Podľa Zvěřinu iba slečna Derryová by bola dostatočnou románovou látkou. Derryová *„verí a inžiniera Riavu o tom niekoľkokrát poučuje, že Slováci len pomocou materializmu (!), obchodovania vyvihnú sa na vyššiu úroveň umenia a kultúry.“*¹⁸ Ešte postava inžiniera Riavu je podľa neho postavou pre celý román, ale ten *„je len lútkou v rukách bohatej Američanky. Jeho inteligencia, sebavedomie, energia sú len papierové a odvodené.“*¹⁹ Zvěřina píše o „dejovom pásme“ príbehu a pána Derryho označuje za dirigenta všetkého, ktorý chce aspoň niečím odčiniť utrpenie spôsobené rodičom. Ako však ironicky dodáva, príbeh sa končí šťastne, Derry sa dozvie o svojej nevine a *„inžinier Riava dosiahne rúčky krásnej Američanky a národ má o niekoľko maecenov (aspoň na papieri) viac.“*²⁰ Zvěřina je pri celkovom zhodnotení kritický: *„Román Holéczyho má tedy svoju fabuláciu, má dobre aranžované zápletky, má scény s primeraným spádom, má dobre rozostavené figúry, má lyricky pôsobivé pasáže (intermezzo v Nizze), len jedno mu chýba: to, čo román robí románom. Románové sklbenie, románová stavba. Holéczy v tomto diele nadsadil, šiel nad svoje sily. Dobre vykombinovaný príbeh rozpadol sa mu na koniec v rad obrazov a scien.“*²¹ Poslednou vetou sa Zvěřina myšlienkovu odlišuje od Rojku. Pripúšťa však, že ide o pozoruhodný debut a *„pre literárneho historika bude nad to dokumentom, ako slovenská literárna moderna uvádzala do románu svetovosť a mondénnosť, ako reagovala na to, čo vrelo a hýbalo svetom.“*²² Súhlasím, že v tomto texte stojí nad estetickou funkciou jeho hodnota výpovede o dobových túžbach.

15 Ibidem.

16 L. N. Z. *Nový románový debut*. In: *Slovenský denník*. S. 4.

17 Ibidem.

18 Ibidem.

19 Ibidem.

20 Ibidem.

21 Ibidem.

22 Ibidem.

Druhá Zvěřinova recenzia sa veľmi nelíši od predošlej. Autor iba dodáva, že dielo bude dokumentom, ako slovenská literatúra „*chcela zachytiť a umelecky ztvárniť široké tempo moderného života*“, pretože román chcel byť aj „*širokou freskou našich rozchvátaných, poprevratových dní*“, no svojimi mnohými „*ašpiráciami*“ sa rozpadol na voľné a samostatné scény bez románového skĺbenia, a tak „*každá románová kapitola je takmer svet pre seba*“²³. V závere recenzie konštatuje nezvládnutie románu: „*Príhoda dobre vykombinovaná, zápletky priamo detektívne aranžované, jednotlivé figúry realisticky zachytené, dej podmaľovaný lyricky pôsobivými scénami – len škoda, že autor išiel nad svoje sily*“²⁴.

Slovenské pohľady zachytili odozvu kritikov na román v rôznych časopisoch a reflektovali o nej v svojej rubrike.²⁵ Z prehľadu je zrejmé, že *Inžinier Riava* vzbudzoval ohlas počas celého roka²⁶, keďže „*kritiky vracajú sa ešte stále k starším veciam*“²⁷. Autor rubriky²⁸ konštatuje, v čom sa recenzie zhodujú: „*Autor románu chcel riešiť sociálny, kultúrny a hospodársky problém Slovenska; jeho román chcel byť románom práce a boja, v ktorom by Slovensko zvíťazilo mravne i hmotne nad Maďarmi a odňalo im z rúk zbrane a prostriedky hmotného blahobytu. Kritikovia zazlievajú, že nevykreslil muža, ktorý by vlastnou silou duševnou, telesnou i mravnou podmaňoval, ale bez námahy, zázrakom postaví mu k dispozícii ohromné sumy a spraví ho iba vykonávateľom cudzej vôle, hračkou bohatej Američanky*“²⁹. Dodáva, že najviac výhrad mal Štefan Janšák.

Janšák v *Prúdoch* nazýva Holéczyho knihu románom mladej slovenskej inteligencie, keďže ho vydal mladý spisovateľ v edícii mladých slovenských autorov a je určený mladým ľuďom. Janšáka zaujalo, že aj postava inžiniera – on sám je inžinier – sa stala hrdinom slovenského románu. Avšak píše, že Riavovu úlohu by mohol vykonať aj agent, šéf ústrednej kancelárie s umelými hnojivami či burzový „senzál“, lebo nie je na ňom nič „*ani ľudské ani inžinierske, že mu Holéczy vlastne žiadny úkol nesveril*“³⁰. Janšák je z kritikov k postave Riavu najkritickejší, má však pravdu, že knižka vôbec netematizuje inžinierstvo, ani neprikladá váhu povolaniu tejto postavy. Názov knihy znie exkluzívne, ale zavádza čitateľa.

23 ZVĚŘINA, L. N. *Z literárnych noviniek*. In: *Vesna*. S. 179.

24 *Ibidem*. S. 180.

25 Ide o rubriku *Časopisecký prehľad v Slovenských pohľadoch*, ktorá mapovala polemiky a ohlasy kritikov literatúry. V tomto prehľade sa spomínajú tri recenzie – od Mráza, Janšáka aj Zvěřinu, pričom pisateľ prehľadu konštatuje zhodnutie sa Janšáka a Mráza a Zvěřinu pripája až na záver.

26 Podľa dátumov vydania časopisov vyšla po tejto rubrike ešte druhá Mrázova recenzia a Rojkova recenzia, teda kritici sa k Holéczyho dielu neustále vracali – aj opakovane, čo možno vidieť na duplicitnosti ich textov.

27 *Časopisecký prehľad*. In: *Slovenské pohľady*. S. 656.

28 Autor rubriky nie je podpísaný. V danom ročníku *Slovenských pohľadov* je pri niektorých časopiseckých prehľadoch podpísaný Ž. G.

29 *Časopisecký prehľad*. In: *Slovenské pohľady*. S. 656.

30 JANŠÁK, Š. *Román mladej slovenskej inteligencie*. In: *Prúdy*. S. 357.

Janšák píše, že dielo chce byť románom práce a boja, ale Riavovi musí prísť na pomoc *nadprirodzená sila* v podobe bohatej Američanky: „*Neviem ako druhých, ale mňa osobne tento moment zázračnosti ponizuje, zahaňuje a uráža. Holéczy nás nepovažuje za rovnocenných ľudí s našimi konkurentmi, ľudí, ktorí si svojou vlastnou silou, hodnotou vlastnej osobnosti vybojujú rešpekt a uznanie protivníkov*“³¹. Prostriedkom na rozmach Slovenska sa stávajú iba peniaze. A keď už Riava má majetok, „*autor ho spraví iba vykonávateľom cudzej vôle, hračkou slečny Neznámej, bezkrvným panákom z papiermaché, táhaným na špagáte, lútkou, [...] hovoriacou a jednajúcou mašinou*“³². Janšák sa sám seba pýta, kde je mravná súvislosť a rovnováha medzi Riavovým výkonom a jeho odmenou, zamýšľala sa nad tým, či si zaslúži svoj post: „*Vidieť, že sme otročili celé storočia a nevieme ani v románe stvoriť postavu muža, ktorá by bola vyzbrojená všetko podmaňujúcimi vlastnosťami [...], ale iba verného „služobníka svojho pána*“³³. Podľa Janšáka dielo nevzbudzuje v mladých čitateľoch zanietenie, ako si myslí Rojka.

Ďalej Janšák prenáša svoju iróniu k postave miss Incognito, ktorej profil sa kryje s „*romantickými rusovláskami i brunetami slovenského pôvodu, ktoré po prevrate prišli k nám z Ameriky hľadať vhodných ženíchov*“³⁴. Píše, že zázračnosť je pre spisovateľa výhodná a pohodlná licencia, no „*Holéczy zostal i so zázračnosťou na pol ceste stát*“³⁵, lebo „*mohol vyzbrojiť svoje postavy takou silou i mocou, že by i Perunovi vedeli poručiť, nielen Rottenšteinovi*“³⁶. Janšák navrhuje zo slovenskej literatúry vypustiť zázračnosť aspoň pri riešení hospodárskych otázok, zásah amerických Slovákov do nášho hospodárskeho života by zniesol viac realizmu. Pripúšťa však, že „*myšlienkami o presune hospodárskej moci do slovenských rúk ukázal Holéczy, že tento odsek nášho života čaká na svojho autora*“³⁷.

Ako už bolo písané v Časopiseckom prehľade, Janšák nie je spokojný ani s Holéczyho riešením pomeru k Židom a šľachte. Zmieňuje sa aj o aspektoch, ktoré predošli recenzenti obišli. Kritizuje napríklad postavu Rottenšteina, ktorý mal reprezentovať pracovité a vyspelé židovstvo, ten je však typom prekršteného Žida, ktorý sa ľahko stane Slovákom za pár korún. Pokračuje s vyratúvaním zázrakov, ktorým je aj vznik lásky Derryovej k Riavovi, pretože muž musí žene niečím imponovať: „*Dúfam, že dnešné dievky slovenské nepoklesly na toľko, aby im stačil bezvadný tanečný krok Riavov a jeho príjemne, až omamne kolísavé tempo*“³⁸. Janšák spochybňuje samotnú psychologizáciu a motiváciu správania postáv, ktorú iní recenzenti prijali bez väčších výhrad. Má výhrady aj voči stavbe románu a opakovane sa vracia k postave miss Incognito, ktorú považuje za staromódnu.

31 Ibidem. S. 357–358.

32 Ibidem. S. 358.

33 Ibidem.

34 Ibidem. S. 359.

35 Ibidem.

36 Ibidem.

37 Ibidem. S. 360.

38 Ibidem. S. 361.

V závere recenzie sa Janšák pozrel na gramatickú a lexikálnu stránku slovenčiny Holéczyho textu a vyratúva problematické jazykové javy. Knihe uznáva jedno pozitívum popri všetkých nedostatkoch – že nastolila rad problémov, o ktorých mládež nevedela či nechcela vedieť.

Popredný kritik Andrej Mráz začína svoju prvú recenziu slovami, že naša mladá slovenská literatúra vyrastá z nášho prostredia a viaže sa k jeho problémom a starostiam, pričom nad všetkým visí želanie, aby sa nám žilo kultúrnejšie. Píše, že ani Holéczy „nevedel v tejto bezradnosti nájsť nejaký domáci liek a oporu v tunajších životaschopných podmienkach. Malosťou, chudobou a pasivitou je tu všetko zavalené. [...] Len ružové sny tu bujnejú.“³⁹ Aj Mráz vyčíta Holéczyemu nereálnosť a rovnako ako Janšák zázračnosť jeho riešení: „Fantázia si spríada pohádky o zázračných princoch, ktorí prídu, vložia nám do rúk začarovaný prútik a ním vzkriesime k životu všetky pozitívne schopnosti našej rasy“⁴⁰. Takisto ako predošlí recenzenti považuje idealistu Riavu za vykonávateľa vôle záchrancu Derryho a jeho dcéry, ktorých si autor vykonštruoval. Kritizuje, že „nakoniec sa všetko sleje v harmonickú idylu.“⁴¹ Oceňuje, že Holéczyho dielo je „sympatické svojím ideovým podkladom. Starosťou o Slovensko, o jeho dobro, zbohatnutie a zkulturnenie. Ovšem Holéczyho úvahy vznášajú sa príliš vo vzdušných výškach, sú fatalisticky vypointované a dôverujú nahodilosti v bohatých amerických strýkoch. [...] Svojou fantastikou román pôsobí skoro depresívne.“⁴² Kým Janšáka Holéczyho román urážal, Mráza skoro až deprimuje, že „nepodnecuje aktivizmus, chuť k drobnej, vytrvalej a húževnatej práci, skôr omamuje snivé duše pasívnym vyčkávaním zázrakov. A to je slabosť dnešného Slovenska. Lebo ono len jedno potrebuje: vlastnú prácu, vlastnú schopnosť a tvorivosť“⁴³. Mráz akoby pochopil, že toto dielo je skôr sťažnosťou o slovenskej neschopnosti či pasívnosti, aj keď v tomto kóde ho Holéczy zrejme úmyselne nepísal. Napokon sa Mráz hodnotí umeleckú stránku diela: „Tie rysy senzačnosti, ktoré autor natrúsil do fabuly, dráždia zvedavosť, ale nepresvedčujú. Nenachádzate tu hlbších psychologických poryvov do vnútra osôb, ani emotívnejšieho zobrazenia situácií a náhod. Mechanický rozvrh jednotlivých dejových štádií rozprávaných dosť sucho, bez výraznejších vyjadrovacích prostriedkov. Nerozburácal sa v románe tomto spoločenský dynamizmus nášho dneška v svojej vypuklejšej složitosti a pravdivosti“⁴⁴. Tiež teda vyčíta autorovi zjednodušenosť či plochosť románu a nevýraznosť jeho jazyka. Jazykovú stránku však na rozdiel od Janšáka hodnotí priaznivo: Mazáč vydal tento román starostlivo, lebo „ani tlačových chýb nie je v ňom mnoho.“⁴⁵

Osobitou zaujímavosťou je Mrázovo aj Janšákovu hodnotenie obálky knihy, ktorú ilustroval Martin Benka. Podľa Mráza „Benkova obálka neni vari dosť priliehavá.

39 MRÁZ, A. *Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Slovenské dielo*. S. 321.

40 Ibidem.

41 Ibidem. S. 322.

42 Ibidem.

43 Ibidem.

44 Ibidem.

45 Ibidem.

*Benko sa pri kreslení svojich obálok nieraz príliš úzkostlivo pridrižiava názvu knihy*⁴⁶. Mráz Benkovi odporúča odpútať sa od tejto závislosti, lebo práca by sa mu potom isto podarila. (Benka v rozhovore pre *Elán* priznal, že na ilustrovanie kníh sa nechal prehovorit.⁴⁷) Janšák, naopak, Benkovu ilustráciu pochválil, opäť však ironizujúco voči Holéczyemu: Riava „v nonchalantnom svrchníku, s pohodlne zastrčeným rukama vo vrecku, s umele sukovitou palicou, zavesenou nebdale na rameni, s perom sviatočného strelca za hlavúkom a s tvárou od nás odvrátenou opiera sa všetkým právom o kudrnatú a krehkú hlavu mladej dámy. Symbol sa ilustrátorovi podaril viac, než si toho sám žiadal. Až na zbytočne silnú palicu, tak málo vhodnú do jemných rúk. Ostatne nemá ňou do čoho búšiť. Domino sa už o všetko postaralo.“⁴⁸

Vo svojej druhej minirecenzii Mráz konštatuje, že po prevrate sú na prozaikov kladené požiadavky čerpať námety z mestského prostredia, no tieto pokusy uviazli v neistote. Podľa Mráza „*ideove tento román je veľmi aktuálny. [...] Ale Holéczyho dielo v základnej koncepcii je absolútne pomýleným.*“⁴⁹ Dôvodí zásahom amerického zbohatlíka do slovenskej ekonomiky a opakuje sklamanie z predošlej recenzie, že „*i v tomto diele sa výrazne prejavuje mentalita určitej čiastky našej spoločnosti, ktorá fatalisticky verí na záchranu z vonka, ktorá sníva o vykupiteľskom geste, niekoho neznámeho*“⁵⁰. Mráz opakuje, že dielo nezachytáva skutočnosť. Jeho postavy nazýva ako „*bezkrvné schematá presiaknuté romantickou vynímateľnosťou*“ a kritiku postáv zostruje, že tieto „*bezkrvné figúrky vyvádzajú svoju ťažkopádnu hru*“, pričom „*dej je preplnený naivnym avanturizmom*“⁵¹ a podnikanie s dolármi sa až dojemne darí. Aj keď táto minirecenzia plnila funkciu knižného „prehľadu“, upútavkou nebola, skôr naopak – malú plochu Mráz zaplnil veľkou kritikou.

Na záver zostáva zhrnúť, v čom sa recenzenti Holéczyho románu zhodujú. Opakovane sa vyskytla kritika pasívnej postavy inžiniera Riavu, ktorý je iba „strojom“ a vykonávateľom vôle Derryovcov. Kritiku utržila nielen táto papierová postava, ale aj miss Incognito. Postavy sú podľa kritikov psychologicky sploštené. Holéczyemu bol vyčítaný happyend a ideálne zakončenie problémov, pričom k šťastnému vyústeniu príbehu si dopomohol pochybnou kategóriou zázračnosti, po ktorej siahol

46 Ibidem.

47 V dobe vzniku rozhovoru s Jánom Smrekom (zverejneným pod iniciálami js.) bol Martin Benka autorom ilustrovaných obálok väčšiny kníh vydaných v Mazáčovom nakladateľstve. V rozhovore priznáva, že ilustrovanie obálok ho nikdy nezaujímalo a že v tom nevidel žiadne umenie, že nemá rád obrázky na knihách, ale má rád prázdne obálky: „*najelegantnejšia kniha je tá, ktorá nemá obrázku, ale iba meno autora a názov a to mi môžeš veriť, že taká obálka dá viacej starostí, ako obrázok*“ (SMREK, J. *Martin Benka o svojich obálkach na naše knihy*. In: *Elán*. S. 13). Podľa Benku si totiž čitatelia veľmi obálky nevšímajú, skôr si niekto rád oddýchne pri čítaní ilustrovaných kníh. „*Obrázkové obálky by som robil iba deťom, lebo tie čítajú asi tak ako maliari*“ (Ibidem. S. 13). Benka priznáva, že zväčša rukopisy kníh nečíta, obrázkov nakreslí podľa obsahu knihy priloženého autorom.

48 JANŠÁK, Š. *Román mladej slovenskej intelligencie*. In: *Prúdy*. S. 358.

49 A. M. Ervin Holéczy: *Inženieer Riava*. In: *Rozpravy Aventina*. S. 228.

50 Ibidem.

51 Ibidem.

len v momentoch, keď sa mu to hodilo. Holéczyho riešenie pozdvihnutia Slovákov „zvonku“ prostredníctvom amerického kapitálu je nereálne, zjednodušené a kritikov tým pobúrila až urazil či dokonca uviedol do skepsy. Holéczymu bola vyčítaná rozpadnutá stavba „románu“, ktorý ani nie je románom, ale skôr radom epizód a scén. Kompozičnému rozpadnutiu napomohli mnohé ciele od jedného textu, ktorý je preto nezvládnutý a hybridný (detektívnosť, romantika, národné idey...). „Rýchlosť“ plynutia deja môže na jednej strane pôsobiť pre čitateľa príťažlivo a dynamicky (dynamika je daná do súvisu s tematizovanou dobou a priemyslom), smeruje však k zmienenému zjednodušovaniu a nedotiahnutiu komponentov diela. Čitateľom môže byť kniha blízka aj vďaka jazyku a štýlu, akým je napísaná, pretože ten je z hľadiska estetiky nekomplikovaný, s nevýraznými vyjadrovacími prostriedkami.

Otvára sa otázka, či zostal utopický „román“ Ervina Holéczyho odôvodnene na literárnohistorickej periférii. Doposiaľ zmienené hodnotenia by túto skutočnosť vysvetľovali – literárni kritici ako indikátori kvality vytvárajú istú selekciu už keď diela vyjdú, a ďalšia selekcia vzniká vytváraním dejín. Román Holéczyho sa vo svetle dnešného výskumu javí skôr ako žánrová či triviálna literatúra (detektívny a romantický rozmer, šablónovitosť, happyend, denotačnosť, neumeleckosť textu, prvky senzačnosti na získavanie priazne čitateľa), teda niečo ako menej hodnotná, tá „poklesnutá“ literatúra. Holéczy však zrejme zvolenou tematikou a ideami mal ambíciu napísať dobrú knihu, ale sa mu to jednoducho nepodarilo (či už hľadať vysvetlenie v talente, alebo sa držať faktov: nezvládnutá kompozícia, postavy, absentujúce humanizujúce posolstvo, ktoré by mala obsahovať kvalitná literatúra). To „menej hodnotné“ by v tomto prípade predstavovala aj nevydarenosť diela. Tiež je otázne, či nespôsobilo odsunutie diela do zabudnutia jeho utopickosť – téma knihy by síce podľa niektorých recenzentov mohla osloviť vtedajšiu mládež, ale podľa najväčších kritikov mala skôr opačný vplyv. Možno aj preto zostal *Inžinier Riava* na okraji, pretože dejinný vývin nešiel podľa Holéczyho papierovej predlohy. Na druhej strane možno jeho hodnotu hľadať práve v tom, lebo napriek utopickosti je aj toto dielo istým dokladom svojej doby.⁵²

LITERATÚRA

A. M. Ervin Holéczy: *Inžinier Riava*. In: *Rozpravy Aventina*. Praha: Aventinum (Otakar Štorch-Marien). 1930. Roč. V. Č. 19. S. 228.

Časopisecký prehľad. In: *Slovenské pohľady*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská. 1929. Roč. XLV. Č. 10. S. 656.

Čo príde v najbližšom čase na slovenský knižný trh? In: *Slovák*. Bratislava: Účastinná spoločnosť Slováka. 1929. Roč. XI. Č. 48. S. 7.

HOLÉCZY, E. *Inžinier Riava*. Bratislava: Sväz slovenského študentstva. 1929. 167 s.

52 Štúdia vyšla v rámci riešenia grantu VEGA 1/0647/17 Poetika slovenskej prózy 18.–20. storočia.

- JANŠÁK, Š. *Román mladej slovenskej intelligencie*. In: *Prúdy*. Bratislava: Fedor Houdek. 1929. Roč. XIII. Č. 7. S. 356–363.
- MRÁZ, A. *Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Slovenské dielo*. Bratislava: František Votruba (Slovenská grafia). 1929. Roč. I. Č. 5. S. 321–322.
- Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Národné noviny*. Turčiansky sv. Martin: Kníhtlačiarsky účastinársky spolok. 1929. Roč. LX. Č. 59. S. 2.
- Nové knihy*. In: *Trenčan*. Trenčín: Leopold Gansel. 1929. Roč. VI. Č. 26. S. 4.
- Rja. *Ervin Holéczy: Inžinier Riava*. In: *Slovenské pohľady*. Turčiansky sv. Martin: Matica slovenská. 1929. Roč. XLV. Č. 12. S. 782.
- SMREK, J. *Martin Benka o svojich obáľkach na naše knihy*. In: *Elán*. Praha: Leopold Mazáč. 1930. Roč. I. Č. 1. S. 13.
- VOPRAVIL, J. *Slovník pseudonymů v české a slovenské literatuře*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství. 1973. 1540 s.
- ZVĚŘINA, L. N. *Z literárnych novinek*. In: *Vesna*. Košice: Ján Grünwald. 1929. Roč. III. Č. 9. S. 179–180.
- L. N. Z. *Nový románový debut*. In: *Slovenský denník*. Bratislava: František Votruba. 1929. Roč. XII. Č. 179. S. 4.

KONTAKT

Mgr. Kristína Krajanová

Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta Univerzity Komenského, Gondova 2, 814 99 Bratislava, Slovenská republika, krajanova4@uniba.sk

RODINA A POSTAVY OTCE, MATKY A SOUROZENCŮ V DÍLE JANA BALABÁNA OPTIKOU ANTROPOLOGIE LITERATURY

Martin Markoš

ABSTRACT

The aim of this conference paper is the interpretation of Jan Balabán's literary work through the lens of literary anthropology using sociological theories focused on the evolution of the society in postmodern period (A. Giddens, Z. Bauman). The attention is focused on the family as a value and metaphor of (broken) order, its members and relationships between them. Characters of fathers, mothers and siblings are studied based on their symbolical meanings and based on how Balabán's literary work supports them or on the contrary, calls into question. To this sincere communication and (self)-reflection of one's own life or family history which would lead to possible reconciliation.

Key words: Balabán; literary anthropology; family; family relationships; Iser; Derdowska

ABSTRAKT

Cílem příspěvku je interpretace děl Jana Balabána optikou antropologie literatury, s využitím sociologických teorií zaměřených na proměnu společnosti v postmoderní době (A. Giddens, Z. Bauman). Pozornost se zaměřuje na rodinu jako hodnotu a metaforu (narušeného) řádu, na její členy a na vztahy mezi nimi. Postavy otce, matky a sourozenců jsou sledovány z hlediska svých esenciálních symbolických významů a toho, jak je Balabánova tvorba podporuje, nebo zpochybňuje. V souvislosti s tím je důležitá také vzájemná upřímná komunikace a (sebe)reflexe, případně převyprávění (rekonstrukce) vlastního života nebo rodinné historie, jež by umožňovalo smíření.

Klíčová slova: Balabán; antropologie literatury; rodina; rodinné vztahy; Iser; Derdowska

1. ANTROPOLOGIE LITERATURY WOLFGANGA ISERA

Tento příspěvek analyzuje nedramatickou prozaickou tvorbu J. Balabána (povídkové soubory *Středověk*, *Prázdniny*, *Možná, že odcházíme* a *Jsme tady*, novely a romány *Boží lano*, *Černý beran*, *Kudy šel anděl* a *Zeptej se táty* a komiks *Srdce draka*), přičemž je využito také literárních příruček, recenzí a autorovy nebeletristické tvorby. Zvoleným metodologickým přístupem je antropologie literatury.

Antropologie literatury je v českém prostředí pořád téměř neznámý, nebo jen okrajově využívaný obor. Různé instituce v různých zemích tímto pojmem často označují zcela rozdílné přístupy k literatuře, kolísají mezi pojmy antropologie literatury a literární antropologie nebo inklinují k etnografii. Stručný vhled do problematiky, stejně jako přehled základních přístupů a prací, poskytuje ve své knize *Kmitavá mozaika* J. Derdowska, přičemž upřednostňuje pojetí W. Isera „literatura jako médium“, jehož je použito i pro analýzu mnou sledovaných děl.

Podle Isera zprostředkuje literatura poznání, které není jinak dosažitelné. Jejím zkoumáním se osvětluje postavení člověka ve světě. Takto nazíráno „...je literární dílo považováno za možný prostor ‚antropologické epifanie‘ a zjevení důležitých rozměrů kultury. Literatura je zde ‚prostředkem artikulace lidské subjektivitě‘, dynamickou relací s lidským, aktuálním světem, skrze níž by subjekt nahlížel do smyslu své existence.“¹ Jak tomu rozumět?

Iser činí antropologickým základem podvojnost fikce, která odhaluje podvojnost člověka i světa.² Tj. jednotlivé manifestace a role člověka se navzájem osvětlují, přičemž základem není ani jedna z nich. Člověk (stejně jako svět) existuje, ale jeho podstata mu není dostupná. Nelze se jí dobrat ani neustálým vrstvením dalších rolí, i když toto vrstvení umožňuje neustálou otevřenost, neustálé přesahování. Touha po jednotě, tedy jen po jediné roli (antropologický mýtus), v sobě pak skrývá nebezpečí uzavření do jediné verze reality, která se jako taková stane pro člověka neprůhlednou (totalita).³ Fikce je tak užitečnou teprve tehdy, když zároveň upozorňuje na to, že fikcí je, a právě tím se stává dvojlomnou.⁴

V Iserově pojetí tak literární text nezrcadlí reálný svět, nýbrž je dekompozicí a na tuto dekompozici samu poutá pozornost. Z referenčního pole (jež je subjekty obvykle považováno za realitu) vybírá pouze některé prvky, ale tím podtrhuje i to, co je zamlčeno, a obojí pořádá do nových vztahů.⁵ „...fikce není míněna jako klam, ani nefunguje jako klam. [...] Protože se literární diskurz vztahuje k jiným diskurzům, proto způsob, jakým signalizuje svou fikčnost, získává z vymezení, která sice mají určitou stabilitu, avšak potřebuje, aby tu stále nějak byly po ruce ty diskurzy, od nichž se odlišuje tím, že do nich přesahuje.“⁶ Fikce tak nelze chápat ani epistemologicky,

1 DERDOWSKA, J. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. S. 24.

2 ISER, W. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. S. 104.

3 Ibidem. S. 106–107.

4 Ibidem. S. 116.

5 Ibidem. S. 32.

6 Ibidem. S. 169.

ani transcendentálně, poukazují na antropologický základ poznávání, kdy mnohost významů musí prokázat svou užitečnost v dané situaci.⁷ V případě umění však pragmatičnost ustupuje do pozadí. „Čím menší je pragmatický tlak, tím volněji se může rozehrávat interakce difference ‚dekompozice‘ a ‚rekompozice‘; verze se stává uměním právě tam, kde se tato hra sama zpřítomňuje. [...] A kde se tak děje, tam začíná umění, resp. tam určitá verze světa získává ráz umění.“⁸

V knize *Jak se dělá teorie* zároveň Iser předestírá generativní antropologii E. Ganse, podle níž je kultura založena na reprezentaci a odkladu.⁹ Literatura je pak způsob jako dosáhnout toho, co by jinak dosažitelné nebylo. Literární dílo zpřítomňuje objekt touhy, ale zároveň demaskuje fungování kultury – ukazuje, jak toužíme po něčem nedosažitelném. Toto demaskování iracionality našich tužeb ve výsledku přináší uvolnění. Také toto pojetí se pro analýzu sledovaných děl jeví jako užitečné, ačkoli ho Iser v díle *Fiktivní a imaginární* již považuje za nedostatečné.¹⁰

2. RODINNÉ VZTAHY V BALABÁNOVĚ DÍLE – OBECNÁ CHARAKTERISTIKA

Pokud bychom takto pojímanou touhu po ideálu propojili s námi sledovanými motivy na konkrétních příkladech Balabánových děl, pak se ukazuje, že rodina Balabánovi často slouží jako metafora řádu, což souvisí také s protestantskou vírou, která se do děl v různé míře promítá, ať už v tematické rovině, nebo přímo v promluvách postav.¹¹ Především v rané (*Středověk*) a v komiksově tvorbě (*Srdce draka*) je pak abstrahována až do schematického mýtu či podobenství. Zacházení s motivem rodiny či jejích členů jako s archetypálními symboly však u Balabána nacházíme také v jeho nebeletristické tvorbě, v předmluvách a doslovecích: „*Vyslechně paní, která dokončuje kotlové těleso a mluví o něm jako o svém ocelovém děťátku a promítne tento cit do studené oceli.*“¹²

S těmito tradičními a idealizovanými představami pak kontrastuje to, že v díle zachycená rodina je většinou nekompletní, nějak narušená, rekonstruovaná, poznamenaná neschopností komunikovat. Postavami je tato skutečnost vnímána jako přespříliš složitá, prakticky nerozřešitelná trauma, které si neustále vláčeji s sebou a vzpomínkami a promluvami je neustále zpřítomňují, stejně jako vzdálené nebo mrtvé příbuzné. Obecně lze konstatovat, že osudy členů rodiny, často i vzdálených, případně jejich smrt, jsou spontánní příčinou bilancování a sebereflexe. „*Černý beran také může být aktualizací frazeologického spojení ‚černá ovce rodiny‘, a pak je to něco nechtěného, spíše vydržovaného, rozhodně však nikoli hýčkaného. [...]* Přítomnost se

7 Ibidem. S. 182–183.

8 ISER, W. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. S. 195.

9 ISER, W. *Jak se dělá teorie*. S. 155 a n.

10 ISER, W. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. S. 12.

11 KOSTŘICOVÁ, B. *Sestupy a naděje Jana Balabána*. S. 16–17.

12 ŠTREIT, J. *Vítkovice*. S. 10.

prolíná s minulostí, mrtví jsou mezi živými přítomni alespoň v paměti a v řeči, stejně tak se střídají dějiště, časy vyprávění či postavy reflektující skutečnost.¹³

Pokud rodina nekompletní není, i tak vnímáme její křehkost, nespolehlivost, nesrozumitelnost, vzájemné odcizení jednotlivých členů. Rodina neexistuje jednou pro vždy, je nesamozřejmá, neustále ji něco ohrožuje nebo může ohrozit z jakkoli vzdálené minulosti. U Balabána je také velmi výrazný destruktivní vliv drog, alkoholu, ale především nedostatečné či špatné komunikace.¹⁴ Narušení je často znázorněno také incestem, což lze vnímat jako literární stereotyp rozvráceného řádu (např. také K. Tučková).

Tyto motivy jsou úzce propojeny s dalšími, kdy prostor působí bezútešně, postavy jím bloudí odnikud nikam a prožívají permanentní strach a úzkost, a odpovídá jim také struktura próz, která je útržkovitá, nevysvětlující a nechronologická. Balabánovu tvorbu tak lze charakterizovat jako existenciální. V příručce *V souřadnicích volnosti* je povídkový soubor *Prázdniny* charakterizován následovně: „Na rozdíl od tradiční podoby vyprávění, kdy dialog slouží jako dějový prvek, jíž se příběh či situace drammatizují a posouvají kupředu, má Balabánův dialog opačnou vlastnost. Čas se jeho prostřednictvím zastavuje a podrobuje zkoumání. Rozhovory se stávají spíše vyhriznutými vnitřními monology, prozrazujícími cykličnost a bezvýchodnost prožívané situace.“¹⁵ Prakticky totožně popisuje příručka *V souřadnicích mnohosti* Balabánovo dílo *Ještě jednou se vrátíme*¹⁶ a recenzent P. Janoušek povídky souboru *Jsme tady*.¹⁷

Jelikož rodina (ani jiné mezilidské vztahy) nepůsobí jako jistota, neodpovídá proklamovanému řádu a podléhá času, může se touha po ideálu, stejně jako touha po ztraceném dětství, jevit jako nedosažitelná iluze, způsobující – ve shodě s Gansovou generativní antropologií – bolest, úzkost a zlobu. Například v próze *Kudy šel anděl* proces neustálého uklízení (který je míněn jednak doslovně, jednak metaforicky) vůbec nevede ke kýženým výsledkům: „Možná to ani žádné běh nebyla, jen touha po ní, nedostižná až na pomezí mdlob a bezvědomí [...] a když to domyješ, už je to zase špinavé.“¹⁸ Nejisté jsou u Balabána všechny mezilidské vztahy, ale i vztah jednotlivých postav k okolnímu světu, potažmo k Bohu. B. Kostřicová ve své studii *Sestupy a naděje Jana Balabána* píše: „Jedním ze základních vnitřních (případně i vnějších) prožitků většiny Balabánových hlavních postav je mnohovrstevnatý, v mnoha aspektech, variacích a situacích zachycený pocit ‚ztraceného ráje‘ či ‚Vyhnání z ráje‘...“¹⁹ Nostalgickým vzpomínkám na minulost a dětství, které jsou opakovány jako mýtus (někdy sdílený

13 GILK, E. *Prozaická zastavení: první dekáda recenzentova*. S. 25.

14 PILAŘ, M. *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. S. 130.

15 HRUŠKA, P. et al. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. S. 473–4.

16 FIALOVÁ, A. et al. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. S. 458.

17 JUŘÍKOVÁ, E. F. *Sugestivní mistr povídky aneb Proboha, pane, ve vaší kůži bych být nechtěla*. In: JANOUŠEK, P. *Hravě i dravě. Kritikova abeceda*. S. 26.

18 BALABÁN, J. *Romány a novely*. S. 373.

19 KOSTŘICOVÁ, B. *Sestupy a naděje Jana Balabána*. S. 15.

nebo vnímaný jako rodinný), je přičítána velká váha (pokud jde např. o sourozenecké vazby či rozepře) a osudový vliv na přítomnost.

Ačkoliv Balabán podle vlastních slov neměl rád jakékoli mlčení a usiloval o čisté, pravdivé vyjádření,²⁰ vnitřní monolog jeho postav vyvolané zmatkem a neustálými pochybnostmi jako by s Iserovou antropologií literatury vnitřně souvisely: „*Najednou pochopil, jaký je to nesmysl chtít sám sebe uvidět vlastníma očima. Sám člověk snad ani není. Je hrozným omylem domnívat se, že když jsem sám, a já jsem sám skoro pořád, že jsem sám sebou.*“²¹ Tato dvě hlediska (snaha o ideál a s ním kontrastující pochybnosti) ostatně nemusí být v rozporu, což může pomoci osvětlit právě antropologie literatury.

3. OTEC

Jako model vztahů v rámci rodiny může posloužit vztah mezi otcem a jeho dětmi, který je v Balabánově díle tematizován velmi často (především vztah otec-syn), přičemž se – minimálně v touhách postav – upřednostňuje tzv. „čistý vztah“, tj. takový vztah, který podle A. Giddense umožňuje volnost a svobodu obou, je rovnocenný a založený na otevřenosti a upřímnosti (což platí i pro jiné typy vztahů v sledovaných dílech). „*Dalším podstatným momentem jsou návraty do dětského světa a snaha zachytit tresť otcovství a znovu zvážit jeho význam v době, kdy udržet mezilidské vazby pevné se jeví téměř nemožné.*“²²

Ideální otec je popisován velmi tradičně: zodpovědně plní svou roli jak v rodinné, tak ve veřejné sféře (zaměstnání/církví). Tento ideál je však neustále v ohrožení, realita, kterou postavy prožívají, mu zcela neodpovídá (nedaří se naplňovat proklamovanou otcovskou roli beze zbytku) a objevují se i soukromé myšlenky, které jsou s „ideálem“ v rozporu: „*Kdybych byl dítě, cítil bych takovou ruku nad sebou. Kdybych byl matka, takto bych hladil dítě. Muž nemůže být matka. Muž nesmí do červeného a růžového pokoje. Může jen viset na zábradlí, nahlížet zvenčí. Schovat si ruce za záda, zarýt nehty do dlaní, zadržet slzy v očích.*“²³

Také vztah otec-dítě je nesamozřejmý a může být kdykoli narušen, třebaž i zpětně. Zklamané dítě se pak od otce může odvrátit. Například v díle *Zeptej se táty* je obraz otce majícího doposud přirozenou autoritu a úctu (i když ne vždy přímo porozumění) svých synů a dcery ohrožen nejen postupným chátráním a stále větší dezorientací vlivem choroby, ale i po smrti – udavačskými dopisy, které se snaží zpochybnit a rozložit i minulost a vzpomínky pozůstalých na ni.

V takových případech narušeného řádu se dospělí potomci snaží najít k otci cestu a smíření jsou často ritualizovaná. Postava ovšem musí chtít se o svém otci něco dozvědět, musí být ochotna podstoupit hledání. V tomto ohledu je nutný návrat v čase (rekonstrukce minulosti), ale mnohdy i v prostoru, do míst, která nějak souvisejí

20 Ibidem. S. 39.

21 BALABÁN, J. *Romány a novely*. S. 383.

22 FIALOVÁ, A. et al. *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. S. 458.

23 BALABÁN, J. *Povídky*. S. 246.

s dětstvím nebo hlubší minulostí rodiny, což souvisí s touhou po „ztraceném ráji“, jež byla zmíněna výše.

Někdy naopak hledá otec syna, který propadl alkoholu, po různých barech a lokálech, což je motiv, který se u Balabána vrací. Podobně jako se potomek zklame v otci, tak se často zklame i otec ve svém dítěti. I on musí projít smířením, jinak je stejně infantilní. V díle *Zeptej se táty* můžeme to lze spatřit v Hansově vztahu k synovi: „*Ty jsi nejhorší člověk na světě! Ty na vlastního syna voláš policajty. Ty chceš, aby mě zavřeli, aby ses měl dobře sám, že? Aby sis užil ty svoje prachy sám, žééééé?*“

To snad ani můj kluk nemůže být, říká si Hans, který si musel půjčit od kamaráda, aby zaplatil nájem... [...] Chtěl kluka uhodit a vyhodit ho z domu. Toho svého milovaného syna, co se před ním schovává za neprůstřelnou clonu lži. Chtěl do té clony udeřit, rozbít ji, aby tady zase byla řeč. Dát mu přes hubu, aby konečně začal mluvit jako člověk. A tehdy uviděl v klukových očích strach, nejen z té rány, ale strach z konce světa. [...] A tak Hans v rozpoutaném hněvu udeřil sám sebe. Dal si do huby, až mu tekla krev. Krev se mu hrnula do hlavy a on se hrnul ven.“²⁴

Hans syna sice neodvrhne, ale ani se s ním neusmíří a téma se – jak je pro Balabánovu fragmentární kompozici příznačné – během románu již neobjeví, pouze je můžeme tušit jako neustále přítomné v Hansově mysli. Syn se chová dětinsky, ale otec ho také za dítě pokládá, což je patrné i na označení „kluk“, jméno se nedozvíme.

Všechny tyto motivy pak souvisejí s často tematizovanou krizí středního věku, zejména právě otců: „...*přesto lze z povídek zrekonstruovat dva téměř paralelní příběhy mužů středního věku, kteří odešli od rodiny, milují své děti, nezůstali sami, ale žijí samotářsky a jen velmi těžko překonávají pocit všeobjímající prázdnoty a marnosti snažení.“²⁵*

4. MATKA A SOUROZENCI

Podobný rozpor mezi ideálem a realitou najdeme i v tematizaci postavy matky. Jednak v prózách nalézáme postavu matky, která je chápavá a obětavá vůči dětem, jak by vyžadoval „mýtus“: „*Zejména ty ženy, které nesou mateřský úkol, se Balabánovi stávají mučednicemi a sveticemi, jejichž něha ,září jako jediná možná svatozář! [...] Takovéto ženy jsou a jejich vztah k dětem jsou Balabánovi jedinou jiskřičkou v temnotě, ojedinelým náznakem – ale pouze náznakem – možného plnohodnotnějšího lidského citu.“²⁶* Toto tvrzení P. Janouška není tak docela pravdivé, neboť Balabánovy povídky naznačují lidskost a vzájemnou empatii mnoha jinými způsoby, je však pravda, že se vždy jedná o krátký okamžik, o záblesk, který je vzápětí pohřben všednodenním marasmem. Jiné povídky nebo kapitoly delších próz navíc tento mýtus matky či světičky nabourávají. Také matku ohrožují drogy, také ona může mít despotické sklony nebo se podílet na incestu, případně může zpětně vnímat negativně, že se místo pro kariéru

24 BALABÁN, J. *Zeptej se táty*. S. 68–69.

25 PILAŘ, M. *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. S. 129.

26 JUŘÍKOVÁ, E. F. *Sugestivní mistr povídky aneb Proboha, pane, ve vaší kůži bych být nechtěla*. In: JANOŠEK, P. *Hravě i dravě. Kritikova abeceda*. S. 28.

rozhodla pro rodinu, nebo se od svého mateřství (vědomě i nevědomě) distancovat: „Mám dvě děti a pořád si připadám jako bezdětná po potratu. Jako by mi z celého života měl zbyť jen ten pocit brutálního ukončení, jen to hnusné zabrzdění krve, mléka srdce, jen to vyvrácené mateřství.“²⁷

Sourozenci jsou často bráni, a to i v dospělém věku, jako důvod k žárlivosti, protože požívali různých (domnělých) výhod. Také si však jsou při pozdějším smíření navzájem zrcadlem, přičemž Balabán se nevyhýbá ani patosu: „Hleděli na sebe. Ve tmě se leskly jen jejich oči. Kateřina se opatrně dotkla svými prsty bratrovy tváře. Ty a já jsme jedné krve, zašeptala.“²⁸ Právě sourozenci překonávají vzájemné dávné rozepře a antipatie, podnikají cestu proti proudu času na nostalgii zatížená místa, kdo hledají vysvětlení nebo ztracené idylické dětství, a nacházejí v sobě navzájem oporu v těžkých životních situacích. Ani takto znovunalezené jistoty však nejsou dané jednou pro vždy a působí křehce.

5. MOŽNOSTI DIFERENCE

Příklad možného rozehrávání diferenciací nyní ukáží na ukázce z románu *Zepťej se táty*, konkrétně na pasáži, kdy se Emil loučí s umírajícím otcem: „Já vím, že jsem v pokoji, že nikam nejedu, a přece to podvečerní slunce za oknem ujíždí, jako bych byl ve vlaku. Jako bych se v kousavé kopřivové uniformě vracel domů. Na chvíli, na opuštěák, podívat se na právě narozeného syna. [...] Já už teď potřebuji jenom se těšit, jenom narážet spánkem do skla okna, za kterým na nízkém obzoru červené slunce běží u pat hubených stromů a brzy bude tma a brzy budeme doma.“²⁹

„Táto, neumírej! Jak to zní nepatřičně. Sálové sestry, ti andělé v zelených stejnokrojích, se po něm poohlížejí pohledy káravými i konejšivými zároveň. Jako by ty přesné, dokonalé, znalé, se smrtí obcující ženy říkaly, že takto se tady nemluví. Stokrát by ses chtěl přivinout, schovat se v náručí zeleně oděných žen, přitisknout hlavu na hrud' anděla, který napichuje infuzi, zastavit ten čas, zůstat tady s těmi lidmi, kteří bojují o život, a s nimi o něj bojovat až na věky jako na obraze ze špitálu. Jenže ty ženy ti svými pohledy říkají: Takhle se tady nemluví, tady se neříká Táto neumírej! Tady se umírá. [...]

Když Emil odešel a předtím se omluvil sestřám za své citové projevy, Jan Nedoma se vymanil z polovědomí způsobeného nedostatkem kyslíku, podíval se na ty přístroje kolem sebe očima lékaře internisty, kterým nikdy nepřestal být, a s autoritou, kterou náhle opět nabyt, přivolal k sobě ošetřující personál. [...] A potom Jana odvezli tam, kde nejsou žádné přístroje k udržování života.“³⁰

Na tomto a předchozím úryvku lze ukázat hned několik věcí: a) Emilova touha je sublimována do idealizovaného obrazu smíření, který má atributy ráje, b) toto

27 BALABÁN, J. *Zepťej se táty*. S. 47.

28 Ibidem. S. 113.

29 Ibidem. S. 38–39.

30 BALABÁN, J. *Zepťej se táty*. S. 40–41.

smíření je se týká jiného syna než Emila a zpřítomňuje tak zároveň negativní emoce vůči sourozenci, c) nejprve má vzniknout u čtenáře dojem, že jde o smířování otcovo, tedy mnohem bezprostřednější, esenciálnější a patetičtější, vzápětí je ale tento dojem rozmělněn – jde o smířování Emilovo, které si poskládal z otcem mumlaných slov, smířování projektované, bdělé, jednostranné, kterému by rád věřil, d) esencialita okamžiku je dále rozmělnována tematizací prostřední nemocnice, kde dochází k interferencím (sestry jsou označované jako andělé, což ale v bezprostřední blízkosti detailních popisů jejich úkonů působí ironicky), e) za své projevy na veřejnosti se Emil stydí, nedokáže se smířit a najít klid, f) otec, působící jako silná osobnost, projevívá naopak rozhodnost a hrdinství, ale až ve chvíli, kdy je syn nepřítomen, takže ke skutečnému kontaktu nedojde.

6. SHRNUTÍ – BALABÁNOVA TVORBA JAKO VYJEVOVÁNÍ PODVOJNOSTI SVĚTA

Vidíme tedy, že Balabán nechává z všudypřítomné úzkosti a marasmu vystupovat zákmity naděje a často tak činí prostřednictvím rituálu, okamžiku smíření, náhlého osvětlení nebo prozření. *„Za monology postav se před čtenářem neotevírá jen zmarněný svět jejich iluzí, jejich přežívání a narušená stereotypnost, do níž se uchýlily jejich životy, ale i zvláštní touha po světě, který má vyšší smysl. Po světě s kostrou řádu, v němž věci i lidé mají své místo, a tím také smysl.“*³¹ Rovněž lze konstatovat, že vztahy mezi členy rodiny jsou někdy brány velmi esenciálně, idealizovaně. Odvolávají se na něco transcendentního, ačkoli žitá realita tomu neodpovídá.

Iser v knize *Fiktivní a imaginární* o literatuře mluví jako o kulturní praxi, která upozorňuje na fungování nejen sebe samé, ale i kultury jako takové, a to neustálým zpochybňováním a dekonstrukcí již řečeného. Zatímco jiné kulturní praktiky vrství fiktivní konstrukce, které se tváří jako realita, literatura přitahuje pozornost přímo k tomuto procesu a tím ho demaskuje. Se smířováním a ideály a jejich opětovným narušováním se tedy nesetkáváme jen v tematicko-motivické rovině sledovaných děl (kdy toto dilema řeší jednotlivé postavy), ale lze tak brát také díla samotná, vzhledem k referenčním soustavám (kdy se v podobné situaci ocitají čtenáři).

Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že Balabánova díla nám jakožto čtenářům (ve shodě s Gansovou generativní antropologií) předestírají ideály, například ideální rodinu, ideál usmíření, jenž má vyvolat katarzi, ideál porozumění mezi sourozenci, ideál dobré smrti nebo ideál umění. Ideály, po kterých toužíme (nebo toužit máme), ale které jsou nedostižné. Jako by zde přes veškerá osobní traumata a všudypřítomnou beznaděj existovaly rituály a okamžiky osvětlení, které pomáhají a které pramení z transcendentna. Při bližším ohledání však můžeme konstatovat (i na základě příkladů z předchozí kapitoly), že Balabán nikde není zcela jednoznačný

31 HRUŠKA, P. et al. *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. S. 476.

a všechny nabízené cesty ke smíření ihned zpochybňuje, převrstvuje dalšími a dalšími významy. Tento princip poznávání sám nejlépe vystihuje, když v předmluvě k souboru fotografií Viktora Koláře mluví o Ostravě: „*Abych tě poznal, nesmím si myslet, že tě znám. Abych tě uviděl, musím zapomenout, jak vypadáš.*“³² Okamžiky osvětlení lze brát jako subjektivní iluzi jednotlivých postav, ať už vědomou (Emil v románu *Zeptej se táty*), nebo nevědomou (umírající komunistka Saša v povídce *Oblak* ze souboru *J sme tady*). To například nebylo P. Janouškem zcela pochopeno: „*Povídka je ovšem nejslabší částí celku, neboť v ní autorova touha po odsudku převážila nad interpretací života a stvořila moralistní konstrukt, v němž tato závěrečná iluminace má proti bezbožné a nemravné víře komunistické postavit skutečné setkání s pravým Bohem.*“³³ Ideály jsou navíc v řeči postav často přímo zesměšňovány, protože jsou příliš jednoduché: „*Vidíš, Emile, já jsem chtěla mít děti právě s normálním člověkem, s takovým, co myslí na rodinu a na majetek, abychom se měli dobře, když já jsem taková ohrožená. Tak blbá jsem byla!*“³⁴ Pokud okamžiky smíření iluzí nejsou a dojde ke skutečnému kontaktu a porozumění mezi dvěma lidmi, i tak je pocit pohody a štěstí zasazen v čase, a tedy pomíjivý.

Napětí mezi bolestí, strachem a fragmentárností na jedné straně a ideálem (existujícím jen v mysli) na straně druhé, jež je v tomto příspěvku rozebíráno, tak lze vztáhnout i na fungování textů samotných vzhledem k referenčním polím. Nejmarkantněji je to patrné v případě užití motivu jiného textu, který je do textu povídky či románu vložen a funguje jako kontrast vůči realitě prožívané postavami. Balabán jako by zde přímo poukazoval na to, jak mohou být ideální světy klamné, že takové světy neexistují. Tak je tomu např. v próze Černý beran v idealizovaných komunistických povídkách nebo severské pohádce. Komunistický sci-fi ideál emotivně působí na francouzské překladatelky a nutí ji rekapitulovat svůj vlastní život, který ideální není.

Touto podvojností postavami prožívané reality Balabán demaskuje fungování svých próz: nenabízí se nám ideál jako iluze, ale právě vztah ideálního a neideálního, na který poukazují také neustálá sebereflexe a tázání postav. Jejich návraty do minulosti tak nepropagují únik od reality a smíření s ostatními členy rodiny nemají naznačovat, že je zde jednoduchý způsob, jak dosáhnout katarze, nýbrž ukazují fungování takové iluze, ba dokonce odhalují touhu po kompletnosti, dokonalosti, ideálu a idylickém bezčase jako antropologickou dispozici. Potvrzuje se nám tedy Iserovo pojetí literatury jako hry, která neustálým tematizováním dynamiky mezi jednotlivými rovinami a rozehráváním ironie umožňuje jinak nepřístupný způsob sebepoznávání člověka.

32 KOLÁŘ, V. *Ostrava* S. 9.

33 JURÍKOVÁ, E. F. *Suggestivní mistr povídky aneb Proboha, pane, ve vaší kůži bych být nechtěla*. In: JANOUŠEK, P. *Hravě i dravě. Kritikova abeceda*. S. 28.

34 BALABÁN, J. *Zeptej se táty*. S. 28.

LITERATURA

- BALABÁN, J. *Povídky*. Brno: Host. 2010. 507, vii s. ISBN 978-80-7294-396-8.
- BALABÁN, J. *Romány a novely*. Brno: Host. 2011. 561, xv s. ISBN 978-80-7294-477-4.
- BALABÁN, J. *Srdce Draka: gotický western*. Olomouc: Aluze. 2001. 42 s. ISBN 80-238-7898-0.
- BALABÁN, J. *Zeptej se táty*. Brno: Host. 2010. 184 s. ISBN 978-80-7294-379-1.
- BAUMAN, Z. *Tekutá láska: O křehkosti lidských pout*. Praha: Academia. 2013. 155 s. ISBN 978-80-200-2270-7.
- DERDOWSKA, J. *Kmitavá mozaika: městský prostor a literární dílo*. Příbram: Pistorius & Olšanská. 2011. 171 s., [8] s. obr. příl. ISBN 978-80-87053-57-7.
- FIALOVÁ, A. (ed). *V souřadnicích mnohosti: česká literatura první dekády jednadvacátého století v souvislostech a interpretacích*. Praha: Academia. 2014. 817 s. ISBN 978-80-200-2410-7.
- GIDDENS, A. *Proměna intimity. Sexualita, láska a erotika v moderních společnostech*. Praha: Portál. 216 s. ISBN 978-80-262-0175-5.
- GILK, E. *Prozaická zastavení: první dekáda recenzentova*. Praha: Protis. 2010. 200 s. ISBN 978-80-7386-070-7.
- HRUŠKA, P. (ed). *V souřadnicích volnosti: česká literatura devadesátých let dvacátého století v interpretacích*. Praha: Academia. 2008. 738 s. ISBN 978-80-200-1630-0.
- ISER, W. *Fiktivní a imaginární: perspektivy literární antropologie*. Praha: Karolinum. 2017. 377 s. ISBN 978-80-246-2781-6.
- ISER, W. *Jak se dělá teorie*. Praha: Karolinum. 2009. 245 s. ISBN 978-80-246-1672-8.
- JANOUSEK, P. *Hravě i dravě: kritikova abeceda*. Praha: Academia. 2009. 365 s. ISBN 978-80-200-1777-2.
- KOLÁŘ, V. *Ostrava*. Praha: KANT. 2010. 202 s. ISBN 978-80-7437-030-4.
- KOSTŘICOVÁ, B. *Sestupy a naděje Jana Balabána*. Olomouc: Civipolis. 2013. 139 s. ISBN 978-80-905527-0-8.
- ŠIMSA, J. *Navzdory*. Benešov: EMAN. 2005. 135 s. ISBN 80-86211-42-8.
- ŠTREIT, J. *Vítkovice*. Praha: KANT. 2008. 174 s. ISBN 978-80-86970-82-0.
- PILAŘ, M. *Podoby českého povídkového cyklu ve XX. století*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Filozofická fakulta. 2008. 163 s. ISBN 978-80-7368-134-0.

KONTAKT

Mgr. Martin Markoš

Katedra českého jazyka a literatury, Pedagogická fakulta, Univerzita Hradec Králové
Rokitanského 62, 50003 Hradec Králové III, Česká republika, martin.markos@uhk.cz

ОБРАЗ САНКТ-ПЕТЕРБУРГА В ТВОРЧЕСТВЕ А. АСТВАЦАТУРОВА

Světlana Michálková

ABSTRACT

This report focuses on the works of the modern writer Andrei Astvatsaturov, namely, on the image of Saint Petersburg in his novels. Despite of the fact that Petersburg in literature is well studied topic, there are only few critical works on modern authors' Petersburg and Astvatsaturov is not an exception. We often see the city with the atmosphere of fear and mystery through the frightened child's eyes. The most suitable season for Astvatsaturov's Petersburg is autumn; the insane gaiety is not typical for the city, it is more gloomy than joyful. Its frown can be seen in the feeling of fear, moisture and enclosed spaces. In the whole, Astvatsaturov's works supplement our vision of Petersburg and Leningrad and make this city even more mysterious.

Key words: Saint-Petersburg; Leningrad; A. Astvatsaturov; *People in the Nude*; *Skunskamera*; *Autumn in Pockets*; urban literature; city text

АННОТАЦИЯ

Статья посвящается творчеству современного петербургского писателя Андрея Аствацатурова, а именно образу Петербурга в его романах. Несмотря на то, что существует большое количество критических статей и книг об этом городе, о Петербурге современных писателей, в том числе Аствацатурова, написано совсем мало. Его город мы часто видим глазами ребенка, здесь царит атмосфера страха и призрачности. Для его Петербурга самым естественным временем года является осень, ему не присуща сумасшедшая веселость и красочность, он скорее мрачен, чем радостен. Произведения Аствацатурова дополняют наше представление о Петербурге и Ленинграде и делают этот город еще более загадочным.

Ключевые слова: Санкт-Петербург; Ленинград; А. Аствацатуров; образ города; *Люди в голом*; *Скунскамера*; *Осень в карманах*; урбанистическая литература; городской текст

В настоящее время существует большое количество подходов к изучению текста о Санкт-Петербурге. Достаточно подробно они описаны в статье «*Современные подходы к изучению проблемы Петербургского текста русской литературы*» Е. Н. Жадновой. Исследовательница пишет, что Петербург в литературоведении рассматривается не только как текст, но и как механизм, порождающий тексты¹. Это значит, что Петербургский текст является параллельно и текстом, и реальностью (городом), будучи «мистическим двойником Петербурга», который превосходит оригинал². Понятие «Петербургский текст русской литературы» впервые использовал В. Топоров, который сделал большой вклад в изучение данной проблемы. По его словам, Петербургский текст – это «<...> некий синтетический сверхтекст, с которым связываются высшие смыслы и цели. Только через этот текст Петербург совершает прорыв в сферу символического и провиденциального»³. Несмотря на то, что он очень подробно разработал теорию Петербургского текста, вопросы и споры о ней не затихают и в XXI веке. До сих пор исследователи не пришли к единому решению вопроса о том, где начинается и заканчивается Петербургский текст. Сам В. Топоров считал, что Петербургский текст заканчивается в начале XX века. Чаще всего его считают все еще открытым и пишутся разнообразные научные труды на эту тему, причисляя к Петербургскому тексту очень разные явления, в том числе и творчество современного писателя, филолога, доцента кафедры зарубежной литературы СПбГУ Андрея Аствацатурова, родившегося в 1969 году в Ленинграде. Дед писателя – Виктор Максимович Жирмунский – является одним из основателей русской кмпаративистики, родители тоже филологи. Поэтому тот факт, что Андрей Аствацатуров поступает учиться на отделение английской филологии ЛГУ неудивителен. в Петербурге он является довольно известной личностью, а в других русских городах только начинает набирать популярность благодаря трем романам: «*Осень в карманах*», «*Люди в голом*» и «*Скунскамера*», которые сам объединяет в т. наз. «петербургскую трилогию». Главное действующее лицо всех трех романов «петербургской трилогии» – альтер эго Андрея Аствацатурова, тоже филолог, «очковое существо», которое относится к «вымирающей очковой породе людей», как он сам себя называет, не особо

1 ЖАДНОВА, Е. Н. *Современные подходы к изучению проблемы петербургского текста русской литературы*. In: *Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика*. С. 70.

2 КАЛИНИН, И. *Петербургский текст как продукт теоретической мифологизации*. In: *Существует ли Петербургский текст?* С. 26.

3 ТОПОРОВ, В. Н. *Петербургский текст: его генезис, его структура, его мастера*. In: *Петербургский текст (Памятники отечественной науки XX век)*. С. 659.

удачливый человек. Кроме альтер эго Аствацатурова здесь есть и другие сквозные персонажи из его детства, студенчества и взрослой жизни.

Во всех романах нет одной временной линии, события скачут из прошлого в настоящее, при чем это настоящее тоже разное, поэтому трудно понять, где герой-рассказчик находится в момент повествования. На мир мы смотрим через детский взгляд и слушаем мы короткие мысли ребенка, потому что думать длинные мысли ему трудно. Поэтому и жанр романа такой – записки, сделанные на ходу. Сам автор называет этот жанр роман в рассказах.

Объединяет все три романа и стиль повествования. Рассказчик – сам Андрей Аствацатуров-персонаж – может играть разные роли в рассказах, будучи или его непосредственным участником, или наблюдателем происходящего.

Итак, разберем подробнее образ города на Неве в романах А. Аствацатурова, и начнем мы с первых двух романов – это «Люди в голом» и «Скунскамера». Петербург здесь не является главной темой, но нельзя, однако, сказать, что город не играет здесь важной роли. Он описан с разных точек зрения и сравнивается с другими российскими и зарубежными городами. Прежде всего, с Москвой, с ее правилами, негодными для жизни в Петербурге.

Приведем пример: Андрей приходит на встречу с московским редактором, и получает следующий ответ: «Людей, дружочек мой, соединяют едва уловимые нити, и писатель <...> обязан идти, двигаться, так сказать, в фарватере времени, должен мыслить сюжетно. Почитайте нынешних авторов... **наших московских**. Поищите. а потом приходите К нам. Талант у вас ведь есть... Придумайте что-нибудь. Словом, держайте»⁴. Он садится читать и «поучиться уму-разуму» у «недавних» **«московских авторов»**⁵ и приходит к выводу о том, что **«наши питерские авторы <...> явно уступали им в изобретательности, словоохотливости и были более сдержаны, словно что-то скрывали. Поэтому он (читатель) и предпочитает московских писателей, которые не скрывают ничего»**⁶. Здесь Санкт-Петербург выступает как сдержанный город, даже петербургские писатели чего-то не договаривают, а Москва, наоборот, «готова постоянно вас удивлять»⁷, она «небрежно размахиста. Словно кто-то, очень славный и добрый, не на шутку расщедрился и сбросил дорожную шубу с плеч»⁸. Однако, «Москва <...> недовольна своими коренными жителями. Она, как девушка, не терпит безразличия»⁹. а москвичи «нисколько не ценят этой свободы»¹⁰, **«Москвичам надоедает их московская работа, московские газеты, столичная суета, шум, гам. Они все чаще норовят вырваться из своей московской**

4 АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Люди в голом*. С. 147.

5 Ibidem.

6 Ibidem. С. 147.

7 Ibidem. С. 148.

8 Ibidem. С. 147.

9 Ibidem. С. 149.

10 Ibidem. С. 148

жизни, хоть ненадолго. Поехать в Питер, погулять по набережным Невы, посидеть в театре среди интеллигентных сдержанных людей». Рассказчик, будучи петербуржцем, как будто смеется над москвичами, которые свободе Москвы предпочитают сдержанность Петербурга, и ему при этом советуют писать, как московские авторы, чтобы было увлекательно, но не таинственно, чтобы московский читатель мог оценить. Такое противопоставление двух столиц характерно для Петербургского текста в целом. Москва часто выступает как душевный, естественный, русский город, а нерусский Петербург – слишком регулярный и официален. Бывает и другое противопоставление цивилизованного и гармоничного Петербурга хаотичной и беспорядочной Москве¹¹.

Кроме Москвы Петербург, точнее Ленинград, сравнивается с городами Крыма: *«Крымские городки, как и Ленинград, были расположены у моря. Но Ленинград возвышался над морем, над грязной, мутной лужей залива. Мне казалось, он стоял, обозревая окрестности, как мужчина, как хозяин, как страж, бдительно мигая по ночам огнями. Он стоял, а эти лежали, развалиясь, как продажные девки, лениво и равнодушно зевающие в ожидании клиентов»*¹². Ленинград здесь выступает как гордый город, при чем живой, пренебрежительно относящийся к побежденной водной стихии, в отличие от ленивого, равнодушного Крыма, который никого даже не собирался побеждать.

После прочтения рассматриваемых романов складывается впечатление, что для рассказчика Ленинград/Санкт-Петербург лучше других городов, он примечателен, также как его жители. Сюда едут из других городов и стран в поисках лучшей жизни.

Что касается самих петербуржцев, в этих романах иногда описаны случайные прохожие, например, в публичной библиотеке. Здесь встречается много странных людей, при чем поначалу рассказчик видит в них «серьезных ученых», он *«даже стеснялся ходить в буфет, полагая, что на эту вольность имеют право только НАСТОЯЩИЕ читатели библиотеки»*¹³. Но постепенно «обитатели» Публичной библиотеки утратили «всякую ауру» для студента и оказалось, что *«среди читателей очень много странных людей», «Некоторые вели себя агрессивно. То и дело вскрикивали над книгами или начинали громко разговаривать сами с собой»,* другие были *«убеленные сединами старые ловеласы»,* которые читальным залам предпочитали столовую и курилки и ходили *«поглазеть на ученых девиц»*¹⁴. Тут петербуржцы, их на первый взгляд ученая часть, описаны скорее, как совершенно обычные люди, ничем не отличающиеся в своей странности от остальных, ведь в любом городе можно встретить странных людей и «старых ловеласов».

11 ТОПОРОВ В. *Петербургский текст. Природно-культурный синтез. Сфера Смыслов*. In: *Петербургский текст (Памятники отечественной науки XX век)*. С. 652, 656–658.

12 Ibidem. С. 253–254.

13 Ibidem. С. 61.

14 Ibidem. С. 61–62.

Похожим образом Андрей смотрит и на людей в метро: «*Напротив меня – две молодые женщины, трое мужчин неопределенного возраста и подросток. Одна женщина, повернувшись к другой, уже давно что-то кричит ей в ухо, стараясь пробиться сквозь шум поезда. Двое мужчин смотрят прямо перед собой, третий читает газету и жует. Подросток слушает плеер и, закрыв глаза, рассказывает всем туловищем из стороны в сторону <...> Люди эти, судя по одежде и манерам, явно наши, местные, не какие-нибудь... Родились и выросли в Ленинграде – Петербурге. Они вполне безобидны. Просто лица у них скучные*»¹⁵. То есть, с одной стороны, эти люди обычные, но каким-то образом, они все же отличаются от других, манера их поведения подсказывает герою, что они из Питера. В час пик эти люди из метро сравниваются с «огромной кучей», а человек, захотевший выбраться из этой кучи похож на «навозного жука»¹⁶. Петербургское метро в романе встречается несколько раз, причем по описанию – это обычное метро, такое как в любом русском городе. Рассказчик уделяет внимания не красивым станциям, а «типовому вагону»: «*Раннее утро. Типовой вагон метро. Сверху круглые лампы светятся и мигают на остановках. Сбоку – двери, то открываются, то закрываются. За стеклом вагона – стены туннеля, по которым синхронно с поездом змеями вьются толстые кабели. На стеклах дверей – дежурная надпись «НЕ ПРИСЛОНЯТЬСЯ». Сверху доносится магнитофонный голос, объявляющий остановки и что «двери закрываются»*»¹⁷. Необычным является то, что петербургское метро «глубокое, так что подниматься приходится минут пять»¹⁸.

Одно из главных мест действия в трилогии – ЛГУ/СПбГУ, место учебы, а потом работы главного героя. Много раз этот университет встречается в романе, но упоминается просто вскользь, просто как место, здание, в котором происходит то или иное событие, например: «*В итоге я оказался на филологическом факультете Ленинградского университета*»¹⁹, «*Я много работаю. Много читаю лекций на филологическом факультете*»²⁰, «*Мне пора в университет. Я опаздываю*»²¹, и т. д.

Помимо СПбГУ в романе описываются и другие места, играющие роль декорации. Улицы города, как часто здесь бывает, холодные, поэтому Андрей «*часто простужался*»²². Кроме встречающихся в романе классических «культурных» мест Петербурга, таких как, например, Эрмитаж, музыкальный колледж им. Мусорского или филармония, здесь описаны и неизвестные

15 Ibidem. С. 155–156.

16 Ibidem. С. 217.

17 Ibidem. С. 154–155.

18 Ibidem. С. 158.

19 Ibidem. С. 56.

20 Ibidem. С. 112.

21 Ibidem. С. 113.

22 Ibidem. С. 120.

не петербургскому читателю места, например, бассейн Политехнического университета – «серое уродливое здание»²³ или Василеостровский молодежный центр, нетипичные для Петербургского пейзажа места. Иногда в романе неважно, где именно происходит действие, нам ясно, что это Петербург, но не уточняется, какая его часть: «Мы оказались у входа в **темную подворотню**. Арчи огляделся по сторонам. Я невольно сделал то же самое. Вокруг – ни единого человека. **Улица казалась совершенно пустынной**»²⁴. Эти описания объединяет то, что они не солнечные, а, наоборот, они довольно мрачны: либо дует **ветер**, либо здание **серое**, либо улица **безлюдна** – все, что так характерно для мрачного и дождливого Петербурга.

Больше всего, особенно в романе «Скунскамера», Аствацатуров описывает площадь Мужества и район, где он вырос и жил, здесь эти места – главные, все остальные – второстепенные: «Окна на восток! Великолепный вид! с утра солнце! Свежий воздух! Зеленый район!»²⁵ Мало описаний исторического, красивого центра города. Еще будучи мальчиком, рассказчик заявляет, что это его не интересует: «Это – Зимний дворец. Здесь жили цари. Ничего интересного. Теперь-то их там нет! Тогда зачем о них вообще говорить? Мало ли, кто где жил...»²⁶.

Перед нами предстает классический образ пасмурного и нерадостного Петербурга, города противоречий, противопоставленного Москве и другим городам, где ключевое слово – питерский, ну или ленинградский, придающее всему здесь находящемуся особенный оттенок загадочности, того, что нельзя познать другим, и, хотя здесь есть типовое метро, обычные кафе и нормальный государственный университет, город все равно особенный.

Атмосферу города в первых двух романах хорошо описывает слово «скунскамера». С одной стороны, этот город необычен, как знаменитая кунсткамера, созданная Петром Великим, но необычен тем, что «экспонаты» тут могут быть ужасающими, нагоняющими страх. Андрей все время чего-то боится: «Его голос был таким **страшным**, что я очень **испугался**. Я стоял и **боялся**. <...>»²⁷, «А меня, **страшного труса**, **боявшегося** даже кошек, почему-то наградили. Большой медалью об окончании детского сада»²⁸.

Образ Петербурга здесь мрачен: «В Петербурге всегда **сыро и холодно**»²⁹, «В дремлющем притихшем Петербурге никогда ничего не меняется. Над головой всегда одни и те же **мохнатые тучи и низкое небо**. Даже уплотнительная

23 Ibidem. С. 18.

24 Ibidem. С. 241.

25 АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Скунскамера*. Москва: Ад Маргинем Пресс. 2010. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<https://www.e-reading.club/book.php?book=1005045>> [дата обращения: 21.11.2018].

26 Ibidem.

27 Ibidem.

28 Ibidem.

29 Ibidem.

застройка нового тысячелетия не внесла особого оживления»³⁰, «<...> утро встретит тебя злым урчанием в желудке, холодом **неуютных улиц**, отсиженными лицами редких прохожих и **бессмысленным гулом машин** в пустой голове»³¹. Однако, не всегда город бывает такой недружелюбный: «Дело было **теплым летним вечером**, какие часто случаются в конце июля в Петербурге»³². Тепло и хорошо в Питере только потому, что летом Петербург сам не свой. Об этом и о других особенностях Петербурга разных времен года Аствацатуров пишет в последнем романе трилогии – *«Осень в карманах»*.

С художественной точки зрения этот роман самый выразительный. Образ города в романе *«Осень в карманах»*, как было отмечено, отличается от предыдущих двух. Также, как и в *«Людях...»*, и в *«Скунскамере»* город мрачен, но здесь он мрачен не от различных запахов, ощущений страха, маленьких замкнутых пространств, а мрачен по-другому, здесь как будто ничего нет, здесь город уже как обреченный и почти мертвый. Осени в Санкт-Петербурге мрачность подходит, является сущностью, единственной истиной этого города.

Роман состоит из двух частей: *«Комарово»* и *«Времена года»*. Первая часть состоит в основном из детских воспоминаний Аствацатурова-персонажа. Большой интерес для нас представляет вторая часть, которая носит название *«Времена года»* и соответственно делится на четыре главы. Примечательным является то, что название этих глав расположены не в привычном нам порядке. Каждая часть *«Времен года»* состоит из нескольких рассказов, которые являются в рамках каждой данной части одним целым со своей сюжетной линией.

Все начинается осенью, потому что осень, с точки зрения города, самое необычное время года или, наоборот, самое характерное для Петербурга: *«Осень в Петербурге имеет странное свойство – напоминать душе о самом главном. Кстати, зима, весна, лето такого свойства не имеют. <...> Их обычно переживают, пересаживают где-нибудь в экзотических широтах <...> Зимой-весной-летом мы и работаем как-то вполсилы, и думаем вполмозга <...> Но вот наступает осень. Даже не наступает, а скорее – **проступает** во всем <...>»*³³. Сам Аствацатуров на презентации книги сказал, что осень – *«это состояние, когда мир готов уснуть. <...> время усталости, пост-эсхатологии. Время, когда смыслы закончились, и от этого всё очень смешно. У тебя ничего не получается потому, что мир устроен не так как ты хотел, чтобы он был устроен»*³⁴. То есть осень это уже то, что случилось с Петербургом. Он уже почти перестал бороться, он уже смирился, но все еще это пытается спрятать свое состояние в карманы.

30 Ibidem.

31 Ibidem.

32 Ibidem.

33 АСТВАЦАТУРОВ, А. А. Осень в карманах. С. 71.

34 ДРОЗДОВА, Н. Презентация книги *«Осень в карманах»* А. Аствацатурова. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<https://sub-cult.ru/photo/4129-prezentacija-knigi-osen-v-karmanah-andreja-astvacaturovaspb-bukvoed-na-nevskom-pr-46-park-kultury-i-chtenija-23-06-2015>>. [дата обращения: 17.11.2018].

Страх теперь не на первом месте, в отличие от предыдущих романов, наступило состояние смирения. Все описания мрачны, потому что городу осенью нечему радоваться, ему почти все равно. На самих петербуржцах тоже отражается состояние города: они *«тоже остывают»* их лица *«наливаются холодом»*, *«линяют»* и они становятся похожи на призраков³⁵, как и город, в котором они обитают. Осень – *«по-петербургски сумеречная и бессмысленная»*³⁶. Сам писатель выразил это состояние так: *«Осень – состояние, когда мир готов уснуть. Он умер, но еще не знает об этом»*, это *«постэсхатологическое время»*, *«карманный постапокалипсис»*³⁷. Город уже не в состоянии бороться, природа уже одержала победу и город вяло стоит и наблюдает за тем, что происходит вокруг, не желая далее ничему противостоять.

Если осени в Петербурге посвящены целые страницы книги, то зима встречается только мимолетно, либо в сравнении с осенью, либо при описании той или иной ситуации, например в описании блокадного города во время Великой Отечественной войны. Зимой все в Петербурге мертво, потому что осенью в Петербурге все прячется *«<...> люди – в теплую одежду, памятники – в фанерные коробки, зоопарковые животные – в теплые вольеры. И всю зиму тихо сидят себе и не высовываются»*³⁸. Зимой Петербург еще более пустынный, чем обычно, неслучайно главные события главы «Зима». *<...>* происходят не в Петербурге, а в Париже.

Весна в романе неоднозначна: с одной стороны, *«противный, сопливый, застилавший глаза мутной пеленой»*³⁹ апрель, с другой, этот *«Влажный апрель, растревоживший сонные корни, беспощадно возвращал <...>»* герою и городу его жизнь⁴⁰. Весной все в Петербурге оживает после мертвой зимы: *«<...> в Петербурге поздней весной из серых и желтых зданий на тротуары выползают рестораны»*. Но как только все ожило, и наступило лето, *«мы, жители Петербурга, перевозим наше лето в другие города и страны»*⁴¹, потому что лето начинается жарким и душным июнем, *«какой каждое лето случается в Петербурге»*⁴², а июнь и вообще лето – явление непетербургское. Рассказчик не любит лето, потому что *«Улицы то самодовольно разбухают от наплыва людской массы, то вдруг обиженно опадают, лишаются своей*

35 АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Осень в карманах*. С. 71.

36 Ibidem. С. 72.

37 ДРОЗДОВА, Н. Презентация книги «Осень в карманах» А. Аствацатурова.

[Электронный ресурс]. Режим доступа: <<https://sub-cult.ru/photo/4129-prezentacija-knigi-osen-v-karmanah-andreja-astvacaturovaspb-bukvoed-na-nevskom-pr-46-park-kultury-i-chtenija-23-06-2015>>. [дата обращения: 17.11.2018].

38 АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Осень в карманах*. С. 210.

39 Ibidem. С. 133.

40 Ibidem. С. 140.

41 Ibidem. С. 266.

42 Ibidem.

живой человеческой материи»⁴³, «Первым делом **июнь приподнимает наши декорации** – густые свинцовые тучи»⁴⁴ и открывает небо, в результате чего «<...> некогда единый **город трещит по швам**, уступая хаосу, теряя приятную пепельность и свой обычный порядок.<...> **Горожане** <...> **сбиваются с обычного ритма** – в июне им все приходится делать быстрее <...>. **Все раскаляется**, даже гранит набережных. <...> Словно жар до поры до времени приталяется в этих навсегда холодных камнях, памятниках, деревьях, а в июне какая-то древняя сила выволокла его наружу»⁴⁵. Однако, город борется, пытаясь спастись или, наоборот, опять вернуть себе это состояние забвения и забытья: «Он энергично сопротивляется дождями, пытаясь остудить жар, охвативший все его тело»⁴⁶. Но обоим, городу и Андрею, хочется «**спокойствия**, европейской размеренности. <...> чтобы **все оставалось на своем месте**, не высовывалось и не вываливалось. <...> чтобы над городом висели **привычные облака**, чтобы день был днем, а ночь была ночью. Чтобы рестораны вернулись обратно, в помещения, и чтобы везде были закрыты окна. И чтобы, наконец, кто-нибудь раз и навсегда заткнул эти дурацкие фонтаны!»⁴⁷ Именно поэтому только осень – самое подходящее время года для Санкт-Петербурга, осенью все идет своим чередом.

Образ города в романе «Осень в карманах», как было отмечено, отличается от предыдущих двух. Также, как и в «Людях...», и в «Скунсамере» город мрачен, но здесь он мрачен не от различных запахов, ощущений страха, маленьких замкнутых пространств, а мрачен по-другому, здесь как будто ничего нет, здесь город уже как обреченный и почти мертвый. Осени в Санкт-Петербурге мрачность подходит, является сущностью, единственной истиной этого города. Именно Осень отличает этот город от других: «Если и есть на свете **город-призрак**, то это не Лондон, не Вена, не – тем более – Париж. Это Петербург в октябре. Тучам, висящим над городом, он, наверное, кажется привидением в кошмарных лохмотьях. Могильным расплывшимся телом, едва прикрытым бледными фасадами, которые сверху похожи на линялые тряпки, сшитые как-то наспех, не по фигуре»⁴⁸. Знакомый нам образ призрачного, мифологического Петербурга на границах реальностей.

В предыдущих романах центр города не притягивает героя, описание почти всегда касается спальных районов. В третьем романе действия часто перемещено в центр, где перед нами «**типовая открытка с видом Петербурга**»⁴⁹: «За спиной – шум автомобилей и клюквенное здание

43 Ibidem. С. 260.

44 Ibidem. С. 255.

45 Ibidem. С. 256–257.

46 Ibidem. С. 257.

47 Ibidem. С. 260.

48 Ibidem. С. 71.

49 Ibidem. С. 60.

Двенадцати коллегий, а перед глазами – главные достопримечательности европейской столицы. Причем все сразу: Нева, Зимний дворец, Дворцовый мост, Адмиралтейство, а затем – бесконечно тянущаяся вдоль набережной линия фасадов с короткими разрывами и выглядывающий из-за нее купол Исаакия»⁵⁰.

В «Осени в карманах» встречается много красочных описаний Петербурга, главное, центра. То, чего так мало в двух предшествующих романах, компенсируется здесь. Рассказчик размышляет о могуществе Невы, по сравнению с которой Петербург «<...> выглядит нелепым, карликовым, табакерочным. Он сгниет, рассыплется, истлеет»⁵¹, потому что невозможно существовать вопреки природе вечно, о горгульях, которые «<...> здесь навсегда, навечно. <...> в их водосточных глотках всегда будет булькать вечная, проливающаяся с неба жизнь»⁵². Эти существа в символике петербургского текста выражают, вместе со сфинксами, состояние бессмертия. о том «<...> как непомерно велики у Исаакия купол с барабаном. Ведь это черт знает что такое! Совершенно в обход всех европейских правил»⁵³, И, конечно, о Медном всаднике, духе-хранителе города, который выглядит как «Шемякинский кузнецик с длинными пальцами и крошечной металлической головой. Чудотворный строитель, главный всадник всех российских народов и времен, правнуку – прадед»⁵⁴. Петербург очень правильный город, он не хаотичный, а размеренный: «<...> с вами редко случается непредвиденное. <...> со своего пути вы никогда не собьетесь и ни за что не потеряетесь на здешних улицах. <...> Приятно ходить по улицам, которым можно верить. Где каждый поворот, каждый перекресток продуман и организован так, чтобы город мог работать в едином ритме»⁵⁵. Петербург своим постоянством сравнивается с Европой, «<...> где всё чисто, прибрано, подметено и дышит покоем»⁵⁶, которое нарушается только летом, но к осени все приходит в порядок.

Романы «Люди в голом», «Скунскамера» и «Осень в карманах» можно объединить в петербургскую трилогию – это не официальное название, но сам автор так ее называет в одном интервью еще до написания всех трех романов.⁵⁷ Рассказчик в первых двух романах акцентирует внимание на описании не привычной картины и атмосферы Санкт-Петербурга, а на те места, где он провел свое детство и молодость, т. е. не на историческую часть города, а скорее

50 Ibidem.

51 Ibidem. С. 73.

52 Ibidem. С. 212.

53 Ibidem. С. 252.

54 Ibidem. С. 62.

55 Ibidem. С. 251–254.

56 Ibidem. С. 253.

57 ТАЛАНЦЕВА Т. Барнаульская пресса о «Скунскамере». [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<http://admarginem.ru/etc/2032/>>. [дата обращения: 18.11.2018].

на спальные районы. Компенсируется это в третьем романе, где целые пассажи посвящены улицам и зданиям в центре города, Неве и Медному всаднику. Иными словами, автор, с одной стороны, пишет о «традиционном Петербурге», величественном городе, основанном Петром Великим, который Аствацатуров-ребенок и Аствацатуров-взрослый видят по-разному, но вместе с тем иногда обращает внимание читателя на нехарактерные для Петербургского текста моменты: не на магический, таинственный и гордый Петербург, а на обыкновенный спальный район, какие есть не только в Петербурге/Ленинграде, но и в других русских городах, но это его город, который необычен тем, что видим мы его глазами ребенка.

LITERATURA

- АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Люди в голом*. Москва: Ад Марнигем Пресс. 2009. 304 с. ISBN 978-5-91103-080-3.
- АСТВАЦАТУРОВ, А. А. *Осень в карманах*. Москва: Издательство АСТ. 2015. 267 с. ISBN 978-5-17-091452-4.
- АСТВАЦАТУРОВ, А. А.: *Скунскамера*. Москва: Ад Маргинем Пресс. 2010. ISBN 978-5-91103-110-7. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<https://www.e-reading.club/book.php?book=1005045>>. [дата обращения: 21.11.2018].
- ДРОЗДОВА, Н. *Презентация книги «Осень в карманах» А. Аствацатурова*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<https://sub-cult.ru/photo/4129-prezentacija-knigi-osen-v-karmanah-andreja-astvacaturova-spb-bukvoed-na-nevskom-pr-46-park-kulturny-i-htenija-23-06-2015>>. [дата обращения: 17.11.2018].
- ЖАДНОВА, Е. Н. *Современные подходы к изучению проблемы петербургского текста русской литературы*. In: *Известия Саратовского университета. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика*. 2013. Т.13, вып. 4. С. 70.
- КАЛИНИН, И. *Петербургский текст как продукт теоретической мифологизации*. In: *Существует ли Петербургский текст?* Санкт-Петербург: Издательство СПбГУ. 2005. С. 26.
- ТАЛАНЦЕВА, Т. *Барнаульская пресса о «Скунскамере»*. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <<http://admarginem.ru/etc/2032/>>. [дата обращения: 18.11.2018].
- ТОПОРОВ, В. Н. *Петербургский текст (Памятники отечественной науки XX век)*. Москва: Наука. 2009. 659 с. ISBN 978-5-02-036015-0.

KONTAKT

Mgr. Světlana Michálková
 Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,
 Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, 439878@mail.muni.cz

SOLOVJOVŮV IDEÁLNÍ DIALOG NAHLÍŽENÝ Z HLEDISKA GENOLOGICKÉHO

Markéta Poledníková

ABSTRACT

The paper will briefly introduce the dialogical work *Three Conversations* by V. S. Solovyov as regards its content, idea and genre. The *Three Conversations* will be analysed as regards their sources of inspiration (Plato's dialogues, *The Grand Inquisitor* by Dostoyevsky) and compared with other selected dialogical works, for example *The Conversations with Socrates* by Radzinsky.

Keywords: genre perspective; dialogue; V. S. Solovyov; *Three Conversations*; comparison

ABSTRAKT

V příspěvku bude krátce představeno dialogické dílo V. S. Solovjova *Tři rozhovory*, a to po stránce obsahové, ideové a také z hlediska žánrového. Dále budou *Tři rozhovory* analyzovány v souvislostech s jejich inspiračními zdroji (dialogy Platóna, *Legenda o Velkém inkvizitorovi* Dostojevského) a srovnány s jinými vybranými dialogickými díly, např. s Radzinského *Rozhovory se Sókratem*.

Klíčová slova: žánrové hledisko; dialog; V. S. Solovjov; *Tři rozhovory*; srovnání

ÚVOD¹

Tato stať má dva hlavní cíle: (1) prostřednictvím analýzy vybraného dialogu ukázat některé charakteristické znaky tohoto žánru a (2) s pomocí vymezení žánru coby rodinné podobnosti ukázat, na základě čeho můžeme vybraný text skutečně nazývat dialogem. Textem, který jsme pro analýzu zvolili, budou *Tři rozhovory*² ruského filosofa V. S. Solovjova (1853–1900). Často se budeme odvolávat také na dialogy Platóna, protože tyto dialogy představují cosi jako prototyp svého žánru a patří mezi nejzdařilejší dialogická díla vůbec, podobně jako Solovjovův dialog je přímo učebnicovým příkladem svého žánru.

Postupovat budeme v této stati od obecného ke konkrétnímu, začneme tedy způsobem, jakým vymezujeme žánr či jakým řadíme díla k určitému žánru, dále zmíníme, co v případě přijetí takové definice znamená „typický“ nebo „normální“ znak žánru a poté budeme pokračovat představením několika typických znaků žánru dialogu. Na konci ještě zmíníme v souvislosti se *Třemi rozhovory* určité typy dialogu – ideální dialog a sókratovský dialog. Namísto závěru vysvětlíme souvislosti Solovjovova díla s dílem Platónovým, které budou v průběhu vyplývat napovrch.

Vymezení žánru pomocí principu „rodinné podobnosti“ (family resemblance)

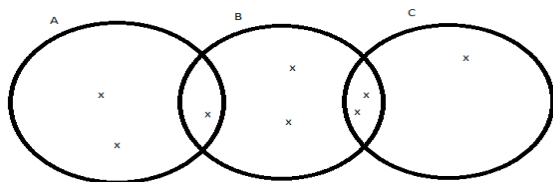
Pojem rodinné podobnosti (family resemblance, Familienähnlichkeit) se objevuje už před Wittgensteinem, ovšem byl to právě rakouský filosof, kdo jej zpopularizoval a kdo je s termínem nejčastěji spojován. Wittgenstein užívá pojmu mimo jiné k vysvětlení příbuznosti jazyků a samotný tento princip, na kterém „rodinná podobnost“ funguje, vysvětluje na hrách. Později byl tento způsob vymezení uplatněn i v jiných oborech, mimo jiné – a to nás nyní zajímá především – v teorii žánru či v geneologii.

V případě hry, jak nás ujišťuje Wittgenstein ve svých *Filosofických zkoumáních*,³ záleží na tom, zda to, co chceme nazývat hrou, má společné rysy s ostatními hrami, ovšem ne nutně *všechny* rysy a ne nutně se *všemi* ostatními hrami – některé rysy může zkoumaný jev postrádat a naopak může nabývat i takových charakteristik, které ostatní hry postrádají. Každá hra je definována množinou rysů, ale neexistuje žádný rys, který by byl společný všem hrám. Těžko bychom určili jednotný výčet charakteristik pro fotbal, šachy, poker a Člověče, nezlob se!, přesto všechny spadají do množiny her. Kromě her aplikuje Wittgenstein pojem rodinné podobnosti také například na koncept čísel.

1 Vybrané pasáže jsou založeny či doslovně převzaty z bakalářské diplomové práce autorky. (POLEDNÍKOVÁ, M. *Solovjov na pomezí. Tři rozhovory*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lenka Paučová. Brno. 2017. [online]. [cit. 2018–11-08]. Dostupné z: [https://is.muni.cz/th/mcvpe/.](https://is.muni.cz/th/mcvpe/))

2 SOLOVJOV, V. S. *Tři rozhovory: o válce, pokroku a konci světových dějin obsahující krátkou legendu o Antikristu a několik menších přiložených statí*. Praha: Zvon. 1997.

3 WITTGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. S. 65–71.



Obrázek schematicky znázorňuje vztah mezi jednotlivými hrami (čísly, jazyky, díly určitého žánru), které jsou navzájem „příbuzné“. Vidíme, že hra A a hra C nemají ani jeden společný prvek, obě však mají společné některé znaky s hrou B, jsou tedy příbuzné skrze B.

V oblasti genologie se pojem „family resemblance“ používá v rámci tzv. participačního modelu,⁴ který řadí díla k jednotlivým žánrům podle toho, zda nesou vlastnosti pro daný žánr typické; dané dílo však nemusí být nositelem všech vlastností a rovněž může být nositelem jiných vlastností, a to do té míry, že může být přiřazeno k více žánrům, respektive může být označeno za žánr hybridní. Tento přístup, navazující na taxonomii užívanou v biologii nebo právě na koncepci „rodinné podobnosti“, si neosobuje objektivitu. Neznamená to však, že by v rozdělení žánrů měl nastat chaos. Ivo Pospíšil zdůrazňuje, že ačkoliv jsou hranice žánrů pohyblivé, je potřeba je stále vytyčovat.⁵ To máme na paměti i my, přijetím participačního modelu nerozumíme svévoli, pouze flexibilitu, ne nepodobnou pojmu „rozpětí žánru“, který podle Iva Pospíšila řeší problémy stability, lability, inertnosti, slučitelnosti a transformací žánrů.⁶

Tím, že participační model neudává ostrou hranici žánrů a ponechává subjektu (čtenáři⁷) prostor pro rozhodování, dokáže dobře popsat právě dialog, který má jednak velké rozpětí a jednak často vykazuje mnoho znaků, kvůli nimž mohou být jednotlivé dialogy často řazeny k jiným žánrům. Příkladem může být tvrzení o dílech řeckého autora: „Podle nálady Lúkiana a podle okolností se dialog stává pod jeho perem přednáškou, pamfletem, fejetonem či komickou scénkou.“⁸

4 WILD, R. *Teorie a poetika druhů/žánrů*. In: NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. S. 773–774.

5 POSPÍŠIL, I. *Genologie a proměny literatury*. S. 18.

6 *Ibidem*. S. 27.

7 O čtenáři, „pocitování žánru“ a jisté míře subjektivity píše také Ivo Pospíšil. (POSPÍŠIL, I. *Rozpětí žánru*. S. 113–136.)

8 „Zależnie od nastroju Lukiana i od okoliczności dialog staje się pod jego piórem wykładem, paszkwilem, felietonem lub scenką komediową.“ (KOMORNICKA, A. M. *Dialog*. In: GAZDA, G. (ed.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. S. 212.)

ŽÁNŘ DIALOGU

Prubířským kamenem nejen výše uvedeného, ale vlastně každého vymezení žánru jsou díla nacházející se na okraji, respektive díla, ohledně kterých se čtenáři nejvíce liší ve svých intuicích. V případě žánru dialogu to mohou být typicky ta díla, která budou balancovat mezi dialogem a *dramatem*, dialogem a rozhovorem vedeným *epistolární formou*,⁹ dialogem a *absurdním dramatem* nebo dialogem a *interview*.

Například drama se bude od dialogu lišit především svým určením – zatímco dialog je obvykle určen k četbě, což souvisí s jeho nedějovostí a filosofickou (či didaktickou, populárně-vědeckou apod.) náplní, drama je určeno k předvedení, k dramatizaci. Adresátem je tedy v prvním případě čtenář, v druhém divák či – máme-li na mysli rozhlasové drama – posluchač. Blízkost mezi dramatem a dialogem je dána jejich grafickou podobou i tím, že v základu obou je dialog (ve smyslu střídání promluv). O to překvapivější může být například Bachtinovo tvrzení, že absolutní dialogičnosti je dosaženo v rámci zcela jiného žánru – v rámci románu, či přesně v rámci subžánru tzv. polyfonického (polyfonního) románu.¹⁰

Absurdní drama ukazuje na důležitou podmínku, kterou obvykle (ne však nutně) očekáváme od dialogu, ale která právě v absurdním dramatu nebývá naplněna – je to návaznost střídajících se replik, jakási smysluplnost v tom, jak po sobě tyto repliky následují. Jedná se tedy o znak, který spadá do oblasti řečové pragmatiky, jednotliví účastníci nesplňují podmínky potřebné ke zdárné realizaci komunikace. Mohli bychom říct, že v základu absurdního dramatu (na rozdíl od dramatu obecně) nestojí dialog (ve smyslu střídání promluv), ale navzájem prostoupené monologické promluvy. Na poněkud obecnější úrovni můžeme tvrdit, že zatímco absurdní drama dosahuje uměleckého účinku záměrným porušováním určitých pravidel zdárné komunikace, žánr dialogu se naopak těchto pravidel velmi důsledně přidrzuje, protože jeho cílem je nebo by mělo být porozumění, poznání, efektivní komunikace.

Interview zase poukazuje na roli jednotlivých účastníků dialogu (popř. polylogu nebo obecněji rozhovoru) a na váhu jejich slova. Zatímco v interview mají někteří zúčastnění za úkol pouze pokládat otázky a navozovat témata, v případě (ideálního) dialogu by měli mít všichni stejný status. Podstata interview tedy spočívá ve zjišťování názorů a preferencí dotazovaných, kdežto podstata dialogu tkví ve vzájemné výměně názorů a případně také k přehodnocení názoru. (Na druhou stranu některé dialogy jsou moderovány moderátorem, jeho role se však od role interviewera liší.)

Epistolární žánr je dialogu velmi blízký, hovoříme-li o dvousměrné (a nejen jednosměrné) komunikaci prostřednictvím dopisů. Rozdíl je většinou v délce a promyšlenosti odpovědí, ale také v tom, že dopisy bývají často dílem dvou autorů a často se jedná o skutečnou korespondenci (byť někdy může být fiktivní a z pera jediného autora), kdežto dialogy zaznamenává nebo častěji přímo „vytváří“ většinou jediný autor.

9 KOMORNICKA, A. M. *Dialog*. In: GAZDA, G. (ed.) *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 2012.

10 BACHTIN, M. M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1973.

Typické a netypické prvky v Solovjovově dialozích

Už z výše řečeného vyplývají některé typické znaky dialogu – i když hovořit o typických znacích a zároveň se odvolávat na rodinnou podobnost může působit poněkud rušivě, proto dodáváme, že typickými znaky myslíme takové znaky, které se vyskytují s vyšší četností, nikoliv tedy znaky, které by se musely vyskytovat nutně.

Mezi takové znaky můžeme v případě dialogu zařadit (1) střídání na sebe smysluplně navazujících promluv, které (2) jsou pronášeny více než jedním účastníkem, (3) přičemž tito účastníci se podílí nebo mohou podílet na komunikaci rovným dílem. Také jsme zmínili, že dialog je často (4) nedějový nebo má jen minimální děj,¹¹ což souvisí s jeho tematickým zaměřením; (5) většina dialogů je věnována tématům z oblasti filosofie (zde uveďme Platónovy dialogy, které započaly řetězec filosofických dialogů, jež trval několik dalších staletí) nebo dále z oblasti politiky či vědy (např. v 18. století ve Francii se žánr dialogu stal nástrojem popularizace vědy¹²).

Solovjovovo dílo *Tři rozhovory* je učebnicovým příkladem žánru dialogu. Nejenže obsahuje minimální množství pro tento žánr netypických prvků, ale zároveň se zdá, že vyčerpává všechny možné pro dialog typické rysy.

Jako příklad netypického rysu můžeme uvést například přítomnost vypravěče, který stojí mimo dialog, je jeho pozorovatelem a zapisuje jej, a jehož promluvy nejsou zaznamenány jako promluvy ostatních, tedy v přímé řeči, nýbrž způsobem velmi podobným vypravěči, který počíná vypravovat román, jehož obsah je však podán formou dialogu.

Naopak jedním z typických rysů v *Třech rozhovorech* je už zmiňovaná rovnost řečníků či snaha o dosažení této rovnosti (podpořená přítomností moderátora). O té budeme hovořit dále v následující části *Tři rozhovory jako ideální dialog*.

Dalším typickým prvkem je přítomnost „textu uvnitř textu“, respektive výskyt útvarů jiného žánru uvnitř dialogu. Dialog totiž může snadno pojímat prvky jiných žánrů či rovnou celé texty jiného žánrového zařazení, a to především v rámci promluv jednotlivých účastníků, kteří mohou pronášet oslavné řeči, jako je tomu v Platónově dialogu *Symposion*, pohřební řeči, jako v Platónově *Menexenovi*, mohou své spolubesedníky bavit recitací poesie či vyprávěním příběhů, mýtů a legend, jako tomu je v mnohých Platónových dialozích, ale také v *Rozhovorech* Solovjova. Solovjov do tří na sebe navazujících rozhovorů zakomponoval hned několik textů jiného žánru – a je nesporně zajímavé, že je do svého díla včlenil různými způsoby, s různou mírou samostatnosti včleněného textu.

Bezesporu nejzajímavějším z těchto „textů uvnitř textu“ je Krátká legenda o Antikristu, která je ze všech vložených textů nejrozsáhlejší a také nejsamostatnější. Solovjov ji zmiňuje i v názvu svého díla,¹³ kde ji označuje jako pověst' (повесть), do

11 Jako děj bychom také mohli chápat samotné promluvy, protože – jak ukazuje J. L. Austin – každý konstativ je nakonec pouze jedním z mnoha druhů performativu. (AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. S. 20–25, 102.)

12 PICHOVÁ, D. *Popularizace vědy v 18. století* (přednáška). In: *Jednota filosofická*. Brno. 2017.

13 SOLOVJOV, V. S. *Tři rozhovory: o válce, pokroku a konci světových dějin obsahující krátkou legendu o Antikristu a několik menších přiložených statí*. Praha: Zvon. 1997.

češtiny bývá přeložena jako legenda, případně jako povídka. Rámcem této legendy je promluva jedné z postav, konkrétně postavy Pana Z. Ten ji vypráví ostatním účastníkům rozhovorů v závěru třetího dialogu. Legenda je však záhy z promluvy Pana Z. graficky vyčleněna, a tak může fungovat jako samostatný a plnohodnotný text, o čemž svědčí i četná samostatná vydání tohoto textu jak v originále, tak i v překladech. Legendou však *Tři rozhovory* zcela uzavřeny nejsou, čtenář se po dočtení příběhu ještě na chvíli vrací mezi diskutující postavy, které legendu stručně komentují, hodnotí a vysvětlují, čímž se stává legenda pro dialogy nepostradatelnou součástí (zatímco ona bez samotných dialogů představuje plně funkční jednotku) a tímto je také v textu ukotvena. V rámci dialogů funguje legenda jako upozornění, varování, ale také jako umělecky zpracovaná ilustrace vybraných témat, která diskutující postavy posuzují. V legendě vlastně všechna tato témata kulminují a jsou i zodpovězena. Aby Pan Z. (a také Solovjov) dodal legendě na věrohodnosti, uvádí jako jejího (fiktivního) autora otce Pansofije, který má představovat autoritu (jeho jméno je složeno z výrazů pro „všechno“ a pro „moudrost“).

V rozhovorech se objevuje ještě několik dalších textů jiných žánrů, které jsou do svého rámce (tedy do promluv postav) včleněny více či méně pevně. Mezi samostatná dílka patří básně, nejméně samostatná jsou pak vyprávění kratších příběhů jednotlivými postavami, najdeme zde však také jakési popisy hypotetických situací či myšlenkové experimenty.

TŘI ROZHOVORY JAKO IDEÁLNÍ DIALOG

Zdá se, že *Tři rozhovory* nám mohou posloužit jako ideální příklad dialogu, protože s jejich pomocí můžeme analyzovat typické znaky tohoto žánru (například výše zmíněnou schopnost integrovat texty jiných žánrů aj.). *Tři rozhovory* jsou však ideálním dialogem také v jiném smyslu slova – máme zde na mysli především to, že splňují požadavky konceptu tzv. *ideálního dialogu*, což je pojem zavedený H.-G. Gadamerem. Ideální dialog je takový dialog, v němž je všem umožněno vyslovit svůj názor a v němž se všichni snaží porozumět ostatním a zároveň se vyjadřovat tak, aby jim ostatní mohli rozumět. Do značné míry tedy tato definice vychází opět z řečové pragmatiky.

Jak už bylo výše řečeno, *Tři rozhovory* vykazují známky snahy o rovnost zúčastněných osob. Značnou měrou k tomu přispívá role moderátora, kterou v dialozích zastává postava Dámy. Ta svůj názor nevyjadřuje, ale spíše dbá o to, aby všichni vysvětlovali svá stanoviska, uváděli platné argumenty, zpřesňovali své teze, ale také o to, aby se vůbec drželi daného tématu apod. Takto vedený dialog může zúčastněně dovést k vzájemnému porozumění, ale také k empatii, soucitu a k akceptaci názoru druhého, i přesto, že tento názor nesdílíme. Zajímavé je, že ideální dialog sám o sobě představuje hodnoty, které byly pro Solovjova důležité i v jeho morální filosofii – např. soucit nebo právě toto sjednocení individuálních názorů, které bychom mohli chápat jako podmínku všejednoty.

TŘI ROZHOVORY A TZV. SÓKRATOVSKÉ DIALOGY

Nabízí se také otázka, zda můžeme Solovjovův dialog zařadit k tzv. Sókratovským dialogům (Sokratikoi logoi). Ty dostaly název podle postavy Sókrata, která v nich vystupuje. Nejsou to však pouze dialogy Platóna, v nichž byla často hlavní role obsazena právě Sókratem. Platón měl mnoho následovníků, kteří také tvořili dialogy s postavou Sókrata – někteří novátorsky, jiní jako epigoni slavného antického filosofa. Dialogy tohoto typu se v módních vlnách vrací v podstatě až do moderní doby. Příkladem epigonství může posloužit dialog nazvaný *Rozhovory se Sókratem*¹⁴ (Беседы с Сократом, 1973), které napsal E. Radzinskij v rámci svých návratů k antice a které jsou zamýšleny jako drama. Zde vystupuje Sókratés, ovšem text je jakousi kompilací Platonových dialogů *Symposion, Obrana Sókratova* a dalších, a to jak tematicky, tak i formálně. Přesto si tróufáme tvrdit, že tento dialog sókratovský není.

Nabízí se totiž jiné vymezení sokratovského dialogu, přičemž i tato se týkáji charakteru postavy a také způsobu jejího vystupování. Například by mohl být sokratovským nazván ten dialog, v němž vystupuje postava sokratovského typu (tedy ne nutně Sókratés), tj. postava, která dokáže uvažovat na nejvyšším stupni obecnosti, která hledá pravdu a usiluje o ni, která je představitelem morálních kvalit neboli má vysoký morální kredit. V takovém případě bychom zřejmě mohli považovat také Solovjovův dialog za sókratovský, přičemž postavou sókratovského typu by byl Pan Z., ne náhodou vyjadřující v dialogu názory samotného Solovjova.

Další možné vymezení je založeno na sókratovské maieutické metodě vedení rozhovoru, tedy na metodě, při níž jsou „ukázány známé věci v nových souvislostech“¹⁵ a při níž Sókratés či jiná postava vede spolubesedníka vybranými otázkami k tomu, aby sám dosáhl pravdivého poznání. Při takové definici by zřejmě *Tři rozhovory* neuspěly mezi kandidáty na pozici sokratovského dialogu, nicméně je třeba dodat, že by neuspěly ani některé z dialogů samotného Platóna.

NA ZÁVĚR JEŠTĚ PÁR SLOV O SOLOVJOVOVI A PLATÓNOVI

Platónovy dialogy i Solovjovovo dílo *Tři rozhovory* jsou typickými příklady svého žánru. Souvislosti a podobnosti, které se mezi nimi objevují, nejsou náhodné. Solovjov napsal *Tři rozhovory* v posledních letech svého života jako jedno z mála beletristických či beletristicko-filosofických děl vedle značného množství děl filosofických a publicistických. V téže době Solovjov také překládal Platónovo dílo do ruštiny a opatroval je komentáři, i když tento cíl, který si vytyčil, se mu podařilo naplnit jen z části. Před svou smrtí stihl přeložit jen několik málo dialogů. Je tedy zřejmé, že ve výběru žánru byl Solovjov ovlivněn intenzivním kontaktem s dílem antického filosofa.

14 RADZINSKI, E. S. *Rozhovory se Sókratem: hra o 3 dějstvích*. Praha: Dilia. 1976.

15 PETRŽELKA, J. *Pedagogické aspekty sókratovského dialogu*. In: *Pro-Fil* 2000. Vol. 1. No. 3.

Solovjov však měl k Platónovi dvojaký vztah, který dobře osvětluje jiné Solovjovo dílo nazvané *Drama Platónova života*¹⁶ (Жизненная драма Платона, 1898). Solovjov si zde klade výzkumnou otázku, kterou si položilo mnoho badatelů před ním a kterou si budou ještě dlouho pokládat i badatelé po něm. Otázku, která se může zdát banální, ale na kterou, jak se ukázalo, není lehké najít odpověď. Je to otázka po pořadí Platónových dialogů, která zároveň vyžaduje objasnění nekonzistentních míst a proměn v Platónově myšlení. Podle Solovjova je to dramatická Platónova života – určená osobou Sókrata, jejími osudy a jejím mravním statutem –, která nejlépe osvětluje tuto problematiku. Solovjov zde odhaluje vlastní pohled na Platóna, který opustil hodnoty svého učitele, Rus tak odmítá Platónovo pozdní dílo. Přesto je jasné, že Platóna považuje za významného filosofa, byť s ním v mnohém polemizuje – pokud by mu nepřikládal takový význam, jistě by neusiloval o přeložení celého jeho díla; tento projekt Solovjov dokonce započal dříve než svůj plánovaný, ale nikdy nerealizovaný překlad *Bible*.

Tyto souvislosti velmi dobře osvětlují nejen inspirační zdroj Solovjova při výběru dialogu jako žánru, ale také osvětlují hlubší souvislosti a podobnosti mezi díly obou myslitelů, především usilování o ideální dialog nebo přiblížení se dialogu sokratovského typu.

LITERATURA

- AUSTIN, J. L. *Jak udělat něco slovy*. Praha: Filosofia. 2000. 172 s. ISBN 80-7007-133-8.
- BACHTIN, M. M. *Problémy poetiky románu*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1973. 301 s.
- KOMORNICKA, A. M. *Dialog*. In: GAZDA, G. (ed.). *Słownik rodzajów i gatunków literackich*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 2012. S. 206–214.
- KOSTALEVSKY, M. *Dostoevsky and Soloviev. The Art of Integral Vision*. New Haven: Yale University. 1997. 224 p. ISBN 978-0300-060-96-6.
- NIGHTINGALE, A. W. *Genres in Dialogue: Plato and the Construct of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press. 2000. 238 p. ISBN 978-0521-774-33-8.
- PETRŽELKA, J. *Pedagogické aspekty sókratovského dialogu*. In: *Pro-Fil* 2000. Vol. 1. No. 3.
- PICHOVÁ, D. *Popularizace vědy v 18. století (přednáška)*. In: *Jednota filosofická*. Brno. 2017.
- PLATÓN. *Euthyfrón; Obrana Sókratova; Kritón; Faidón; Kratylos; Theaitétos; Sofisté; Politikos*. Praha: Oikoymenh. 2003. 558 s. ISBN 80-7298-062-9.
- PLATÓN. *Kleitofón; Ústava; Timaios; Kritias*. Praha: Oikoymenh. 2003. 524 s. ISBN 80-72-980-67-X.
- PLATÓN. *Parmenidés; Filébos; Symposion; Faidros; Alkibiadés I, II; Hipparchos; Milovníci*. Praha: Oikoymenh. 2003. 430 s. ISBN 80-72-980-63-7.
- POLEDNÍKOVÁ, M. *Solovjov na pomezí. Tři rozhovory*. Bakalářská práce. Masarykova univerzita. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Lenka Paučová. Brno. 2017. [online]. [cit. 2018–11-08]. Dostupné z: <https://is.muni.cz/th/mcvpe/>.

16 SOLOVJOV, V. S. *Drama Platónova života*. Samotišky: Spolek moravských nakladatelů. 1997.

- POSPÍŠIL, I. *Genologie a proměny literatury*. Brno: Masarykova univerzita. 1998. 154 s. ISBN 80-21-018-72-0.
- POSPÍŠIL, I. *Literární genologie*. Brno: Masarykova univerzita. 2014. 118 s. ISBN 978-80-210-6894-0.
- POSPÍŠIL, I. *Rozpětí žánru*. Brno: SPRINT PRINT. 1992. 170 s.
- RADZINSKIJ, E. S. *Rozhovory se Sókratem: hra o 3 dějstvích*. Praha: Dilia. 1976. 74 s.
- SIMONIS, L. *Dialektika*. In: NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host. 2006. S. 145.
- SOLOVJOV, V. S. *Drama Platónova života*. Samotišky: Spolek moravských nakladatelů. 1997. 124 s.
- SOLOVJOV, V. S. *Tři rozhovory: o válce, pokroku a konci světových dějin obsahující krátkou legendu o Antikristu a několik menších přiložených statí*. Praha: Zvon. 1997. 231 s. ISBN 80-7113-188-1.
- ŠVANDOVÁ, B. *Dramatická interpretace Platónova díla*. In: HAVLÍČEK, A. (ed.). *Platónův dialog Lysis: sborník příspěvků z platónského symposia konaného v Praze ve dnech 20.–21. října 2000*. Praha: Oikoymenh. 2003. S. 21–33.
- VOLKMANN, L. *Dialogičnost*. In: NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host. 2006. S. 146.
- WILD, R. *Teorie a poetika druhů/žánrů*. In: NÜNNING, A. – TRÁVNÍČEK, J. – HOLÝ, J. (eds). *Lexikon teorie literatury a kultury: koncepce – osobnosti – základní pojmy*. Brno: Host. 2006. S. 770–775.
- WITGENSTEIN, L. *Filosofická zkoumání*. Praha: Filozofický ústav AV ČR. 1993. 294 s. ISBN 80-7007-040-4.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Братья Карамазовы*. Т. I, II. Москва: Современник. 1981.
- КУСЦЕ, Х. *Диалог как метод диалогики и роль дамы: штрихи Клингвофилософскому анализу Трех разговоров Вл. Соловьева*. In: ТАХО-ГОДИ, А. А. (ed.) *Владимир Соловьев и культура Серебряного века*. Москва: Наука. 2005. С. 201–208.
- СОЛОВЬЕВ, В. С. *Оправдание добра: нравственная философия*. Москва: Академический проект. 2010. 468 с. ISBN 978-5-534-06106-2.
- СОЛОВЬЕВ, В. С. *Письмо К Л. Толстому о воскресении Христа*. In: *Путь: Орган русской религиозной мысли*. 1926. Париж. Но. 5. С. 97–99.
- СОЛОВЬЕВ, В. С. *Собрание сочинений Владимира Сергеевича Соловьева*. Т. 1–8. С.-Петербург: Общественная польза. 1901–1903.

KONTAKT

Mgr. Markéta Poledníková
 Ústav slavistiky, Filozofická fakulta, Masarykova univerzita,
 Arna Nováka 1, 602 00 Brno, Česká republika, polednikova@phil.muni.cz

KONTRASTNÉ A PARALELNÉ VYUŽITIE PRÍRODNÝCH OPISOV V ROMÁNOCH *RUDIN*, *ZLOČIN A TREST A VZKRIESENIE*

Kristína Radimáková

ABSTRACT

Paper deals with comparison of the use of nature depictions in the novels *Rudin*, *Crime and Punishment* and *Resurrection*. All the three novels focus on inner life of characters, especially feelings of a character, his nature and situation in which he occurs. This is done by means of parallelism, contrast or by using the symbolic function of the nature depictions in the text. All the three novels are a part of the psychological realism in Russian literature. Nevertheless, the use of nature depictions differs among them.

Key words: nature depictions; novel; I. S. Turgenev; F. M. Dostoevsky; L. N. Tolstoy

ABSTRAKT

Príspevok sa zameriava na porovnanie využitia prírodných opisov v románoch *Rudin*, *Zločin a trest a Vzkriesenie*. Vo všetkých troch románoch je pozornosť sústredená na vnútorné prežívanie postáv, opisy teda bližšie charakterizujú pocity, charakter postavy, prípadne situáciu, v ktorej sa postava nachádza; a to buď formou paralely, kontrastu, prípadne symbolickým využitím prírodných scenérií v texte. I napriek tomu, že všetky tri romány patria spadajú do vetvy psychologického realizmu, autori využívajú prírodné opisy inak.

Kľúčové slová: prírodné opisy; psychologický román; I. S. Turgenev; F. M. Dostojevskij; L. N. Tolstoj

I. S. Turgenev, F. M. Dostojevskij a L. N. Tolstoj patria k predstaviteľom psychologického realizmu v ruskej literatúre 19. storočia. Ich romány skúmajú vnútro človeka a zobrazujú ho s využitím rôznych prostriedkov, ako napríklad portrét postavy, charakteristika prostredníctvom slov, skutkov a vlastného premýšľania hrdinov, špecifickým využitím kompozičnej stavby diela, rozprávača a vyjadrením autorskej pozície, ako aj opismi prírody.

Prírodné scenérie v literárnom diele vo všeobecnosti predstavujú jeden z mnohých jeho elementov, ich funkcia závisí od mnohých faktorov, spomedzi ktorých by sa dalo spomenúť individuálny štýl písania autora, literárne obdobie, v ktorom bolo dielo napísané, cieľ autora v súvislosti s konkrétnym textom, ako aj typ a žáner diela. Opisy prírody sa vo všeobecnosti využívajú na uvedenie miesta deja. V psychologicky zameraných literárnych dielach prírodné scenérie môžu získať ďalšiu úlohu, ktorou je schopnosť odrážať duševný stav, vnútorné prežívanie postavy. Môžu aj dopĺňať (konkretizovať) jej charakter, prípadne približovať situáciu, v akej sa aktuálne postava nachádza. Spôsob, akým sa toto vo väčšine prípadov deje je uvedenie prírodnej scenérie, ktorá je akoby paralelou toho, čo sa odohráva vo vnútri postavy. V niektorých prípadoch prírodné zobrazenie s prežívaním kontrastuje. Príroda niekedy môže byť aj symbolom zastupujúcim určitý pocit, stav, či napr. charakterovú vlastnosť.

Spisovatelia Turgenev, Dostojevskij a Tolstoj využívajú prírodné scenérie v súvislosti so psychologizáciou tvorby, je možné pozorovať odlišnú dĺžku jednotlivých opisov, ich výskyt, detailnosť, množstvo kontrastných, paralelných, symbolických scenérií.

A. ROMÁN RUDIN

Text románu začína takto: *„Было тихое летнее утро. Солнце уже довольно высоко стояло на чистом небе; но поля еще блестели росой, из недавно проснувшихся долин веяло душистой свежестью, и в лесу, еще сыром и не шумном, весело распевали ранние птички. На вершине пологого холма, сверху донизу покрытого только что зацветшею рожью, виднелась небольшая деревенька. К этой деревеньке, по узкой проселочной дорожке, шла молодая женщина, в белом кисейном платье, круглой соломенной шляпе и с зонтиком в руке.“*¹ Úvodný opis prostredia vykresľuje situáciu, miesto a čas deja, zdôrazňuje pokojnú, príjemnú atmosféru a malebnosť prostredia (slnko, rosa, ticho, len ranný spev vtákov, rozkvitnuté pole). V úvodnom opise ide viac-menej priblíženie miesta a času deja.

Prírodné scenérie v románe vo všeobecnosti umocňujú prežívanie príjemných chvíľ i nepríjemných (aj spomienok). Paralelné využitie prírodných opisov pozorujem v celom rade situácií: autor napríklad zobrazuje pekný, slnečný, teplý deň po osviežujúcom daždi, príjemný pre zvieratá, stromy, ľudí, krásnu vôňu, spev vtákov v parku. *„День был жаркий, светлый, лучезарный день, несмотря на перепадавшие*

1 ТУРГЕНЕВ, И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. S. 199.

дождики. По ясному небу плавно неслись, не закрывая солнца, низкие, дымчатые тучи и по временам роняли на поля обильные потоки внезапного и мгновенного ливня. Крупные, сверкающие капли сыпались быстро, с каким-то сухим шумом, точно алмазы; солнце играло сквозь их мелькающую сетку; трава, еще недавно взволнованная ветром, не шевелилась, жадно поглощая влагу; орошенные деревья томно трепетали всеми своими листочками; птицы не переставали петь, и отраднo было слушать их болтливое щебетанье при свежем гуле и ропоте пробежавшего дождя. Пыльные дорожки дымылись и слегка пестрели под резкими ударами частых брызг. Но вот тучка пронеслась, запорхал ветерок, изумрудом и золотом начала переливать трава... Прилипая друг к дружке, засквозили листья деревьев... Сильный запах поднялся отовсюду...²

Paralelne znejúci opis nepríjemných situácií v texte románu sa vyskytuje tiež: je spojený s nadchádzajúcim stretnutím pri rybníku: dve obrovské borovice vo vetre – ako dve samostatné osoby, v nepriaznivej situácii, nezdieľajúce rovnaký názor, vidiac pravdu nešťastné („Солнце уже давно встало, когда Рудин пришел К Авдюхины пруду; но не веселое было утро. Сплошные тучи молочного цвета покрывали всё небо; ветер быстро гнал их, свистя и взвизгивая. Рудин начал ходить взад и вперед по плотине, покрытой цепким лопушником и почернелой крапивой.“³). Nebo posiate oblakmi je akoby obrazom nepríjemných myšlienok ženúcich sa v mysliach Rudina a Natálie, resp. Rudina, ktorý nemal „jasno“ v tom, čo urobí.

Aj epilóg je paralelou ku stavu hlavnej postavy a poukazuje skôr na nešťastnú stránku života hrdinu: chladný jesenný deň je predzvesťou nešťastného ukončenia života hrdinu: „А на дворе поднялся ветер и завыл зловещим завываньем, тяжело и злобно ударяясь в звенящие стекла. Наступила долгая осенняя ночь. Хорошо тому, кто в такие ночи сидит под кровом дома, у кого есть теплый уголок... и да поможет господь всем бесприютным скитальцам!“⁴

Prvky z prírody sú prítomné aj v prirovnaniach, ktoré Rudin využíva v rozhovoroch s Natáliou. Pozorovania prírody tu nadobúdajú podobu **symbolov**. Jedným z nich je prirovnanie o jabloni, ktorú videl cez okno – „она сломилась от тяжести и множества своих собственных плодов. Верная эмблема гения...“⁵, ďalej o dube, „– Заметили ли вы, – заговорил он, круто повернувшись на каблуках, – что на дубе – а дуб крепкое дерево – старые листья только тогда отпадают, когда молодые начнут пробиваться?“⁶. Obe približujú osobnosť Rudina: jeho šikovnosť, priam geniálnosť, ale takú, ktorá ho neskôr „zlomí“, znemožní mu realizovať sa. Prirovnanie o dube a nových listoch by mohlo symbolizovať Rudinove nadšenie pre nové veci (ako každú jar nové listy), ale aj zaľúbenie. Prírodné opisy fungujúce ako prirovnania teda majú funkciu charakterizujúcu.

2 ТУРГЕНЕВ, И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. S. 262–263.

3 Ibidem. S. 278.

4 Ibidem. S. 322.

5 ТУРГЕНЕВ, И. С. Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. S. 249.

6 Ibidem. S. 251.

V súvislosti s tým, že značnú časť textu románu tvoria dialógy (t.j. priama reč postáv) a autorská reč zaberá len malé percento objemu textu, opisy v ňom sú farbisté, pomerne dlhé (rozvité), teda autor im prikladá dôležitosť. Väčšina opisov uvádza situáciu, no okrem toho charakterizujú aj postavu (Lipinová v úvodnom opise, Rudinova mladosť pri počúvaní hudby a opise parku), povahu a špecifickosť Rudina prostredníctvom prirovnaní, prežívanie príjemných i nepríjemných chvíľ.

B. ROMÁN ZLOČIN A TREST

V tomto románe je prírodných scenérií v texte minimum, pretože sa dej odohráva v meste a autor teda opisy obmedzuje na mestské prostredie: na rieku, mosty, ulice, domy schodiská, vnútorné priestory.

V úvode situačné umiestnenie príbehu (júl, páľava), a opis izby (malá, úzka, tesná) evokujú pocity hlavného hrdinu – nebol vo veľmi príjemnej situácii.

Po uvedení do príbehu a sprostredkovaní myšlienok hrdinu cestou k starene sa vracia k opisu, v ktorom pokračuje takto: „*На улице жара стояла страшная, К тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу, – всё это разом неприятно потрясло и без того уже расстроенные нервы юноши. Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины.*“⁷ Opis funguje ako **paralela** k prežívaniu hrdinu: Veľká páľava vonku – bolo mu nepríjemne, dusno. Spomínané „lešenie“ vyjadruje niečo začínajúce alebo nedokončené, „letný prach“ a informácia o tom, že v Petrohrade zostali v lete len tí, ktorí nemali prostriedky na odcestovanie zdôrazňujú Raskolnikovovu chudobu. Celý opis je ukončený spomenutím neznesiteľného zápachu z výčapov, umocňujúcim nepríjemné pocity.

Opis horúceho dňa, páľavy, suchého a smradľavého vzduchu sa v texte románu vyskytuje viackrát. Vždy je vyjadrením aktuálnych nepríjemných pocitov hlavného hrdinu, je paralelou k nemu. V 1. kapitole druhej časti tento opis sprítomňuje neznesiteľnosť životnej situácie Raskolnikovova (strach cestou na políciu po predvolaní). Neznesiteľnosť dokumentuje aj spomenuté schodisko, ktoré páchlo, bolo úzke, strmé, pooblievané pomyjami, a akoby ukazovalo na cestu/výstup k vyšetrovateľovi, ktorý bol preňho nepríjemný, no nemal možnosť odísť. v inej kapitole je tiež zobrazený horúci deň, resp. už večer, stále dusno, nepríjemne. Autor však uvádza odlišnú reakciu hlavného hrdinu: Raskolnikov sa žiadostivo nadýchol toho smradľavého vzduchu. Akoby tým zvýraznil fakt, že hrdina sa cítil ešte horšie ako predtým (predtým mu prekážal vzduch mesta, teraz, keď bol niekoľko dní len v izbe, tešil sa akémukolvek vzduchu).

V románe sa viackrát vyskytuje autorovo upozornenie na schodisko. Opis schodiska by mohol byť paralelou k Raskolnikovovej mysli, symbolizuje tmavé,

7 ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. S. 32.

temné myšlienky, nápady. „Лестница была темная и узкая, «черная», но он всё уже это знал и изучил, и ему вся эта обстановка нравилась: в такой темноте даже и любопытный взгляд был неопасен.“⁸ Na niektorých miestach Dostojevskij pripomína, že Raskol'nikovovi sa tma na schodisku páčila a vyhovovala mu, nakoľko sa snažil byť nenápadným (aj každodenne pri odchode z vlastnej prenajatej izby). Zároveň akoby tma „zakryla“ ostatné a zdôraznila to podstatné – Raskol'nikovove priznanie, strach. (U Soni pri svetle sviečky sa priznal, a pod.).

V 5. kapitole autor uvádza, kadial' presne po Petrohrade Raskol'nikov kráčal (*Васильевский остров, Малая Нева, Острова* – text pôsobí autentickejšie), následne píše: „Зелень и свежесть понравилась сначала его усталым глазам, привыклим К городской пыли, К известке и к громадным, теснящим и давящим домам. Тут не было ни духоты, ни вони, ни распивочных“⁹. Text pokračuje: „Иногда он останавливался перед какою-нибудь изукрашенной в зелени дачей, смотрел в ограду, видел вдали, на балконах и на террасах, разряженных женщин и бегающих в саду детей. Особенно занимали его цветы; он на них всего дольше смотрел.“¹⁰ Opis na tomto mieste je paralelou k pocitom Raskol'nikova, vyjadruje jeho túžbu po kráse, dobre, harmónii.

Za **symbolické** využitie prírodných scenérií v románe považujem text v 6. kapitole tretej časti, kde autor uvádza nasledovné pozorovania prírodných procesov: „Был уже поздний вечер. Сумерки сгущались, полная луна светлела всё ярче и ярче; но как-то особенно душно было в воздухе. Люди толпой шли по улицам; ремесленники и занятые люди расходились по домам, другие гуляли; пахло известью, пылью, стоячею водой.“¹¹ symbolické priblíženie prežívania hlavného hrdinu predstavuje súmrak (bol čoraz nešťastnejší, viac a viac videl svoju vinu), ako aj množstvo ľudí idúcich po uliciach (predstavujúci množstvo myšlienok blúdiacich mu hlavou).

V epilógu sa autor obmedzil len na niekoľkoslovné zaradenie rozprávania do prostredia: „Сибирь. На берегу широкой, пустынной реки...“¹², ktoré už ale samo o sebe vyjadruje pokoj v duši hlavného hrdinu, prijatie situácie, prijatie trestu.

Z uvedeného pozorujem, že prírodné opisy zväčša plnia tieto dve hlavné funkcie: priblíženie situácie a prežívania hlavného hrdinu, Neplnia úlohu pri vykreslení charakteru postavy ako takej (až na jeden opis – opis izby). Často sú k prežívaniu hlavného hrdinu (neznesiteľnosť situácie – dusno, páľava, zápach, zeleň – túžba po rozptýlení, svetlo mesiaca v splne – poznanie pravdy, množstvo ľudí – množstvo myšlienok). Tieto opisy sa viackrát opakujú a striedajú, paralelne s prežívaním Raskol'nikova.

8 Ibidem. S. 34.

9 Ibidem. S. 89.

10 Ibidem.

11 Ibidem. S. 332.

12 Ibidem. S. 619.

C. ROMÁN VZKRIESENIE

Hneď v úvode knihy Tolstoj opisuje jarné prebudenie prírody v meste. Píše: *„Солнце грело, трава, оживая, росла и зеленела везде, где только не соскребли ее, не только на газонах бульваров, но и между плитами камней, и березы, тополи, черемуха распускали свои клейкие и пахучие листья, липы надували лопавшиеся почки; галки, воробьи и голуби по-весеннему радостно готовили уже гнезда, и мухи жужжали у стен, пригретые солнцем. Веселы были и растения, и птицы, и насекомые, и дети.“*¹³ Jeho opis je živý, plný farieb a zvukov. Podčiarkuje radosť, krásu, život, šťastie. Opis začína slnkom – zdrojom svetla, tepla i samotného života. Z opisu cítiť autorov úžas nad prebúdajúcou sa prírodou. Vzápätí však pokračuje **kontrastným** konštatovaním o ľuďoch, v ktorých, naopak, akoby sa ľudskosť vytrácala, a nie prebúdza. Následne zobrazuje podmienky vo väznici, vytvorenej ľudskou spoločnosťou a pokračuje opisom trestanky. Tolstoj životné podmienky trestancov stavia do kontrastu s predchádzajúcim vyobrazením prírody. Píše o dozorkyni vo väznici (o jej utrápenej tvári, jej vlasoch a pracovnom oblečení), o väzenských chodbách a celách, a typickým, všadeprítomným zápachom. Spája opis prostredia s jeho vplyvom na prítomných: *„[...] удручающий тифозный воздух, пропитанный запахом испражнений, дегтя и гнили, который тотчас же приводил в уныние и грусть всякого вновь приходившего человека.“*¹⁴

Podobný princíp uplatňuje Tolstoj aj v ďalšej, nami vybranej pasáži. Opisuje tu príjemné jarné nedeľné ráno v meste (paralela k prežívaniu dňa deťmi i ľuďmi takpovediac bez starostí) týmito slovami: *„Накануне был первый теплый весенний дождь. Везде, где не было мостовой, вдруг зазеленела трава; березы в садах осыпались зеленым пухом, и черемуха и тополя расправляли свои длинные пахучие листья, а в домах и магазинах выставляли и вытирали рамы.“*¹⁵ Pokračuje pozorovaním ľudí v meste: vidí plno ľudí, pri stánkoch na trhu i pred krčmami. *„По дорожкам бульваров и по зеленому, только что окрасившемуся газону бегали, играя, дети и собаки, и веселые нянюшки переговаривались между собой, сидя на скамейках.“*¹⁶ Po uliciach hrkotali vozy a bričky, bolo počuť vyzváňanie zvonov zvolávajúcich na nedeľné bohoslužby. Celý tento obraz vytvára kontrast s predchádzajúcim i nasledujúcim textom: s predchádzajúcim opisom nedeľného rána a s ním súvisiacimi bohoslužbami pre väzňov a napokon s neľudskými podmienkami pri rozhovoroch počas návštevných hodín vo väznici. Nechľudov, ktorý do väznice v ten deň prišiel za Kaťušou, bol zaskočený podmienkami, v akých sa väzni stretávali s návštevami. Tolstoj píše: *„Первое, что поразило его, когда он, отворив дверь, вошел в это помещение, был оглушающий, сливающийся в один гул крик сотни голосов. [...] Комната с окнами на задней стене была разделена надвое не*

13 ТОЛСТОЙ, Л. Н. Полное собрание сочинений. Том 32. Воскресение. С. 3.

14 Ibidem. С. 4.

15 Ibidem. С. 140.

16 Ibidem. С. 140.

одной, а двумя проволочными сетками, шедшими от потолка до земли. Между сетками ходили надзиратели. На той стороне сеток были заключенные, на этой стороне – посетители. Между теми и другими были две сетки и аршина три расстояния, так что не только передать что-нибудь, но и рассмотреть лицо, особенно близорукому человеку, было невозможно. Трудно было и говорить, надо было кричать из всех сил, чтобы быть услышанным.¹⁷ Pokračuje: „Ему удивительно было, что такое ужасное положение, такое издевательство над чувствами людей никого не оскорбляло. и солдаты, и смотритель, и посетители, и заключенные делали все это так, как будто признавая, что это так и должно быть.“¹⁸ Znovu pozorujeme kontrast harmonickej prírody a nepochopiteľného ľudského sveta plného príkazov a zákazov. Tolstého opis teplého jarného rána, spokojného života ľudí v meste, detí v sviežom zelenom parku, stelesnenie toho prirodzeného, príjemného a dobrého nie je možné zlúčiť s pravidlami a poriadkom v spomínanej väznici. Takéto a mnohé ďalšie kontrasty v diele umocňujú negatívny pocit, ktorý zanechal v čitateľovi pohľad na väznicu, súd a ľudskú spoločnosť.

K danému typu opisov je možné zaradiť ešte jeden, a to Nechludovovu návštevu na statku, kde kedysi navštívil tety. V rámci tejto návštevy plánoval zmeniť deľbu pôdy (výhodne pre roľníkov, zrieknutie sa časti príjmu), ako aj zistiť osud jeho mŕtveho dieťaťa. Po príchode na statok teda prichádza do dediny, navštevuje miestnych dedičanov, spoznáva ich biedu, ktorú sčasti on spôsobil, ťažké životné podmienky ho prekvapujú. Autor uvádza tento opis: „Был ясный жаркий день, и в десять часов уже парило, собиравшиеся облака изредка закрывали солнце. По всей улице стоял резкий, едкий и не приятный запах навоза, шедший и от тянувшихся в гору по глянцевито-укатанной дороге телег, и, главное, из раскопанного навоза дворов, мимо открытых ворот которых проходил Нехлюдов. Шедшие за возами в гору мужики, босые, в измазанных навозной жижей портках и рубахах, оглядывались на высокого толстого барина, [...]“¹⁹ – akoby deň, ktorý nie je príjemný, ale osvetľuje pravdu, spomína pach hnoja, chlapov bosých, ufúľaných od hnoja, ženy naberajúce vidlami hnoj, špinavú a tesnú izbu, pach skysnutého jedla. S týmto všetkým kontrastuje Nechludovov zovňajšok: pán v klobúku, s paličkou, s ozdobami na oblečení²⁰.

V románe nájdeme aj momenty, kedy prírodné výjavy korešpondujú s dejom, sú paralelou k prežívaniu postavy. Ich cieľom je bližšie vysvetliť čitateľovi jednotlivé situácie, stavy, pocity či vnímanie prebiehajúcich udalostí. K takýmto momentom môžeme zaradiť Nechludovovo pozorovanie nočnej prírody pri druhej návšteve

17 Ibidem. S. 142–143.

18 Ibidem. S. 143.

19 Ibidem. S. 209.

20 „[...] барина, который в серой шляпе, блестящей на солнце своей шелковой лентой, шел вверх по деревне, через шаг дотрагиваясь до земли глянцевитой коленчатой палкой с блестящим набалдашником.“ ТОЛСТОЙ, Л. Н. Полное собрание сочинений. Том 32. Воскресение. S. 209.

tiet, po oslave veľkonočných sviatkov. Nechľudov nešiel spať. Vyšiel pred dom, do tmavej, vlhkej noci, všade bola biela hmla a od rieky doliehali zvuky praskajúceho ľadu.²¹ Kaťuša sedela v izbe a premýšľala. O pár riadkov ďalej Tolstoj píše: „Он стоял и смотрел на нее и невольно слушал вместе и стук своего сердца, и странные звуки, которые доносились с реки. Там, на реке, в тумане, шла какая-то неустанная, медленная работа, и то шепело что-то, то трещало, то обсыпалось, то звенело, как стекло, тонкие льдины.“²² Tu vidno prepojenie pocitov Nechľudova (hlasne bijúce srdce) a umocnenie tohto motívu prírodnými zvukmi. Predpokladáme, že vďaka tomu si čitateľ lepšie predstaví a zapamätá tento moment. Text pokračuje nasledovne: „Недалеко из тумана во дворе прокричал один петух; отозвались близко другие, и издалека с деревни слышались перебивающие друг друга и сливающиеся в одно петушиные крики.“²³ Nechľudov v tú noc, ovládnutý živočíšnou láskou, Kaťušu zviezol. v nasledujúcich riadkoch akoby opis prírody úplne nahradil autorove priame rozprávanie o tom, čo hrdina prežíva: „На дворе было светлее; внизу на реке треск и звон и сопенье льдин еще усилились, и к прежним звукам прибавилось журчанье. Туман же стал садиться вниз, и из-за стены тумана выплыл ущербный месяц, мрачно освещая что-то черное и страшное.“²⁴ Čitateľ s istotou vie, že Nechľudov cíti, že to, čo vykonal bolo „čierne a hrozné“. (Len potom, akoby na potvrdenie, nasleduje Nechľudovova úvaha: „Что же это: большое счастье или большое несчастье случилось со мной? – спрашивал он себя. Всегда так, все так, – сказал он себе и пошел спать.“²⁵) Zdá sa, akoby sa Tolstoj zastavil a použil rôzne prostriedky pre čo najvýstižnejšie zobrazenie Nechľudova, odhaliac jeho vnútorné rozpoloženie, snažiac sa o to, aby čitateľ postavu čo najlepšie poznal.

Aj opis statku na Kuzminkom je časťou textu, v ktorom opisné pasáže doslova korešpondujú s prežívaným: Autor píše, že Nechľudov sa tešil z krásneho dňa a vymenúva, z ktorých konkrétnych vecí – oblakov, škovránkov, lesov, lúk, polí...

Pozorujem aj akési **symbolické** využitie detailov prírodných scén: v 8.kapitole po stretnutí s roľníkmi sedel vonku pred domom a premýšľal, pozorujúc prírodu navôkol: hľadel na tmavnúcu záhradu, vôňu, vnímal svoju minulosť (jeho správanie sa voči Kaťuši), za búrky uvidel (čoraz jasnejšie osvetľovala) bujne rozrastený kvitnúcí sad (podľa môjho názoru čas, ktorý uplynul) i rozpadávajúci sa dom (zničená Kaťušina budúcnosť, zabudnutá minulosť), alebo ešte presnejšie – dobro, alebo prísnosť na seba, resp. „spravodlivosť“ zakrpatená a živočíšnosť rozbujená, neustrážená. Čierna mrákava – súčasný, neľahký osud, jasný mesiac – spoznanie pravdy. Z uvedeného vyplýva, že v tejto časti textu sa autor opisom zamerl na zdokumentovanie charakteru hlavného hrdinu.

21 Ibidem. S. 61.

22 Ibidem. S. 61.

23 Ibidem. S. 61–62.

24 Ibidem. S. 63.

25 Ibidem.

Posledným momentom, v ktorom sa zameriam na symbolickú funkciu opisov prírody/prostredia, je Nechľudovova cesta na veľkostatok. Šiel do dediny odovzdať pôdu roľníkom a tiež sa dozvedieť niečo viac o Kaťušinom dieťati, ktoré zomrelo. Autor píše, že po príchode na statok Nechľudova zarazil spustnutý vzhľad domu i ostatných budov. Opisuje hrdzavú plechovú strechu, spráchnivené a polámané verandy domu, obloky zatĺčené doskami.²⁶ Detaily z tohto opisy majú teda funkciu symbolickú: zmena veľkostatku po mnohých rokoch (schátraný dom, zničené verandy...) korešponduje so zmenou Nechľudovovej duše, v ktorej akoby „spráchnivelo“, schátralo, takmer zaniklo dobro. Je to teda zobrazenie situácie prostredníctvom opisu. Na týchto miestach Nechľudov sedí pri okne a počúva zvuky padajúcej vody v mlyne, plieskanie piestov žien, cíti vôňu rozkopanej zeme a jarný vánok. Oživiajú jeho spomienky na minulosť, pocity a túžby, ako kedysi. Presne tie isté zvuky, ktoré si Nechľudov v spomienkach vybavil, akoby v ňom znova prebúdžali črty a vlastnosti, aké by sme kedysi našli u mladého Nechľudova. Autor naše chápanie len potvrdzuje slovami: „и он не то что вспомнил себя восемнадцатилетним мальчиком, каким он был тогда, он почувствовал себя таким же, с той же свежестью, чистотой и исполнением самых великих возможностей будущим, и вместе с тем, как это бывает во сне, он знал, что этого уже нет, и ему стало ужасно грустно“²⁷ Táto časť opisu dopĺňa zobrazenie charakteru (zmeny charakteru) hlavného hrdinu i sprítomnené pocity, všetko formou symbolov.

V románe *Vzkriesenie* teda opisy prírody plnia dvojakú funkciu: niektoré pomáhajú čitateľovi pochopiť pocity, stavy a prežívania hlavného hrdinu – Nechľudova, čiastočne aj Kaťuše, a to predovšetkým v dôležitých momentoch, meniacich ich životy. Tolstoj sústreďuje pozornosť na takéto chvíle a s využitím prírodných scenérií farbisto vykresľuje vnútorné prežívanie hrdinov. Zvyčajne ešte v závere doloží niekoľko viet obsahujúcich myšlienky samotnej postavy alebo svoj autorský komentár. Je tomu tak pri vykreslení jarnej noci na dedine po veľkonočných sviatkoch; pri zdôraznení premeny zmysľania Nechľudova (tzv. čistenia duše); načrtnutia zanedbaného vnútra Nechľudova paralelne so zobrazením chátrajúceho veľkostatku; a tiež vykreslením daždivej jesennej noci, v ktorú Kaťuša čakala na stanici Nechľudova. Okrem toho aj uvádzajú situáciu, kontrastujú minulosť a prítomnosť. Niektoré opisy sú paralelou k situácii a prežívaniu hrdinu, no Tolstoj využíva opis prírody i na vytvorenie kontrastu prírodného sveta so svetom pravidiel a príkazov, vytvoreným ľudskou spoločnosťou. Obrazy prírody umocňujú harmóniu „vonkajšieho“, prirodzeného sveta, do ktorého umiestňuje spoločenský systém vytvorený ľudskou pýchou, pohodlnosťou a túžbou po moci. Takéto kontrasty v diele môžu čitateľa prekvapiť až šokovať, autorovi však umožňujú vyjadriť svoj názor, svoju pravdu.

26 Ibidem. S. 206.

27 Ibidem. S. 208.

POROVNANIE

Opisy I. S. Turgeneva sú farbisté a pomerne dlhé (rozvité), zobrazujú prírodné prostredie a sú využité pre kontrast (život sedliakov/šľachty), ako aj paralelu (k prežívaniu Rudina, Natálie). Nachádzajú sa rovnako pri vykreslení príjemného (zdôraznenie malebnosti prostredia v úvode románu) i nepríjemného (blížiace sa ukončenie kontaktov Rudina a Natálie). V prirovnaniach ústami hrdinu fungujú aj ako charakterizujúce prvky a v záverečných častiach románu predpovedajú ďalší osud Rudina. Aj u Tolstého je možné nájsť prírodné scenérie zobrazujúce pozitívne i negatívne skutočnosti. Je tu pozorovateľný silný kontrast harmonického prírodného prostredia s ľudským svetom. Využívané sú predovšetkým pre umocnenie kontrastu, no aj pre zdôraznenie prežívania postavy formou paralely (hlavne opisy súvisiace s miestami, kde Nechľudov trávil mladosť s Kaťušou). Niektoré z opisov majú aj symbolickú funkciu (napr. kvitnúci sad, rozpadávajúci sa dom, jasný mesiac). Prostredníctvom opakovaného opisu zvukov a scenérií na statku u tetušiek autor zvýraznil opätovnú premenu duše hlavného hrdinu do stavu ako v minulosti. Na rozdiel od Turgeneva a Tolstého, F. M. Dostojevskij využíva opisy len ako paralelu k prežívaniu Raskolníkova. Ide zväčša o opisy mestského charakteru zdôrazňujúce prevažne výrazne nepríjemné pocity postavy. Prírodných scenérií (teda nie opisov mesta) je v texte minimum.

LITERATÚRA

ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М. *Преступление и наказание*. Санкт-Петербург: Издательство Азбука-классика. 2009. ISBN 978-5-9985-0073-2.

ТОЛСТОЙ, Л. Н. *Полное собрание сочинений. Серия первая. Произведения. Том 32. Воскресение*. Москва: Гос. Изд-во художественной литературы. 1936.

ТУРГЕНЕВ, И. С. *Полное собрание сочинений и писем в тридцати томах. Т. 5*. Москва: Наука. 1980.

KONTAKT

Mgr. Kristína Radimáková
 Univerzita Komenského v Bratislave, Filozofická fakulta,
 Gondova 2, P. O. BOX 32, 814 99 Bratislava, Slovenská republika, seveckova3@uniba.sk

LITERÁRNA ČINNOSŤ PAVLA GAŠPAROVIČA HLBINU V ČASE VYDANIA ZBIERKY *CESTA DO RAJA* (1933)

Peter Tollarovič

ABSTRACT

In the contribution i offer an analysis of the central stage of Hlbina's creative period, when he was a well-established author who published poetry magazines and also various poetry considerations, but he was still alone and the only author of Slovak modern spiritual poetry. The greatest contribution of Hlbina poetry is seen in the application of the new authentic form of spirituality that he has achieved through his own creation of poetic prayer as a reliable medium between God and the poet. The aiming of the poetic expression of the poetic expression through the play with the word meant for Hlbina the corresponding form of new spirituality and at the same time clarification of the contemporary Slovak poetry by applying the elements of avant-garde. In the collection of *Cesta do raja*, Hlbina attempted to combine seemingly unrelated: new individual poetic vision and expression with traditional belief. It moves between Franciscan humility, overexposed simplicity, faithfulness to the tradition of Christian literature, and therefore does not impose biblical motifs, saints, prayers, traditional symbols.

Key words: Catholic Modern; Pavol Gašparovič Hlbina; poetry of the 30th; poeticism; spiritual poetry

ABSTRAKT

V príspevku ponúkam analýzu ústrednej etapy Hlbinovho tvorivého obdobia, kedy bol už dobre etablovaným autorom, ktorý hojne publikoval časopisecky básne a tiež rôzne úvahy o poézii, no ešte stále bol v postate samobežcom a jediným autorom slovenskej modernej spirituálnej poézie. Najväčší prínos Hlbinovej poézie vidno v uplatnení novej autentickej formy spirituality, ktorú

dosiahol vlastným kreovaním básnickej modlitby ako spoľahlivého média medzi Bohom a básnikom. Cieľavedomé cizelovanie básnického výrazu prostredníctvom hry so slovom predstavovalo pre Hlbina zodpovedajúcu formu novej duchovnosti a zároveň ozvláštnenia dobovej slovenskej poézie aplikovaním prvkov avantgardy v zbierke *Cesta do raja* sa Hlbina pokúsil sklbiť zdanlivo nespojiteľné: nové individuálne básnické videnie a výraz s tradičnou vierou. Pohybuje sa medzi františkánskou pokorou, preexponovanou prostotou, vernosťou voči tradícii kresťanskej literatúry, a preto nezavrhuje biblické motívy, svätcov, modlitby, tradičné symboly. Evidentná je snaha o zachytenie vlastnej náboženskej skúsenosti, ktorá je intímna a autentická a nie iba náladová. Vychádza z jeho najnútornejšieho náboženského presvedčenia.

Kľúčové slová: Katolícka moderna; Pavol Gašparovič Hlbina; poézia 30. rokov; poetizmus; spirituálna poézia

V *Antológii mladej slovenskej poézie* (1933) zostavenej Rudolfom Dilongom, ktorá je vo všeobecnosti považovaná za prvé spoločné vystúpenie prvej generácie slovenskej katolíckej moderny¹, Hlbina uverejnil osem básní, pričom sedem z nich (*Žena, Na horách, Svitanie, Starý mlyn, Ráno, Závrat a Evanjelium*) je tiež súčasťou zbierky *Cesta do raja*, vydané v tom istom roku. Dilong Hlbina začlenil medzi tzv. mladších autorov, kam zaradil tiež seba a spomedzi predstaviteľov nastupujúcej katolíckej moderny ešte Jána Harantu. V súvislosti s raným vývinom je pozoruhodné, že hoci Dilong jasne vnímal poetiku novej spirituálnej poézie, ktorú aj prezentovanou antológiou priamo vymedzil voči konzervatívnej, dogmatickej a tradičnej katolíckej poézii (Dlhomír Polský, Ján Ďateľ, Anton Miššuth, ktorým v tomto čase vychádzajú súborné básnické diela), on sám súběžne vydáva už tretiu ruralisticky ladenú zbierku *Dýchajte lazy* a Hlbina už druhú kľúčovú zbierku *Cesta do raja*. Zbierka vyšla ako štvrtý zväzok edície *Postup* v trnavskom nakladateľstve Ferka Urbánka. Výber básní musel prejsť Hlbínovou prísnu autocenzúrou, o čom svedčí i nezaradenie rozsiahlejšej básne *Rozklad z Antológie mladej slovenskej poézie*. Edícia *Postup* chcela spĺňať pomerne vysoké grafické a typografické kritériá. Precíznosť však chýbala Rudolfovi Dilongovi, ktorý svoju zbierku vydanú v tejto edícii vydal síce v polovičnom náklade (*Cesta do raja* mala náklad 1000 kusov, *Hviezdy a smútok* iba 500), no vyšla v dvoch rôznych textových variantoch. Dodajme, že Hlbina bol jeden z mála autorov, ktorý dbal na úpravu vlastných kníh a obdobné nedostatky kritizoval, napr. v prípade Beniakovkej zbierky *Kráľovská reťaz*.² Báseň *Rozklad* sa líši už na prvý pohľad rozsahom. V *Ceste do raja* čítame zväčša štvorveršia, kým báseň *Rozklad* je skomponovaná zo siedmich strof po desať veršov. Hneď v druhom verši tušiť skepsu, s akou sa nestretieme v rámci celej zbierky *Cesta do raja*, ktorá je vzdialená Hlbínovmu názoru vôbec: „*nezmyslom*

1 PÁŠTEKA, J. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. S. 25.

2 HLBIINA, P. G. *Valentín Beniakovská reťaz*. In: *Elán*. S. 6.

*stal sa život pre človeka*³, v podstate rúhavé slová bohoslavca rok pred vysviackou, no zároveň ľudsky pochopiteľná pochybnosť. Snaha pripodobniť sa svojmu Majstrovi je často zbytočná a neefektívna: „*a trebárs chceme vždy mať radi, čo Ty, / musíme chrliť márnosť do ničoty, / jak chrlič stredovekej katedrály.*“⁴ Gotický obraz chrliča zastupuje odpor voči vonkajším prejavom kresťanského kultu, ktorý vnímame ako opozíciu voči intímny prejavom nábožnosti, ktorým je práve úprimná modlitba v duchu bremondovskej básne. Druhá strofa vysvetlí názov básne: rozklad v zmysle rozkladu ľudského tela: „*Hľa, ľudské telo v priestore a čase, / ktoré tú márnosť žitia dúškom pije / a ktoré musí raz dať sbohom kráse / pre večný zákon vyššej harmonie.*“⁵ Pohnútkou k tomu naturalistickému a neestetickému obrazu bol veľmi pravdepodobne Charles Baudelaire básňou *Mrcina*. Dodajme, že Hlbina bol už v raných 30. rokoch etablovaným prekladateľom francúzskej poézie. Iba v tomto roku okrem iného publikoval napr. preklad Baudelairovej básne *Súlady*⁶ v *Eláne* alebo básne *Slepci v Slovenských pohľadoch*⁷. Mozaika zmyslovosti a pokušení je vykreslená oveľa opatrnejšie než u raného Dilonga či povojnového Veigla. Erotika je nastolená iba prostredníctvom rúk: „*a biele ruky žien, čo milujeme / anjelsky čisté v prachu tejto zeme*“⁸. Aj v tejto básni zaznie naplno Hlbinovo programové stanovisko: „*na diabla zmaru poézie kropáč*“⁹. Nezvyčajný a priam celibátny je autorov pohľad na tehotnú ženu: „*Videl som mladú ženu samodruhú, / znova sa rodím, budem synom Tvojím*“¹⁰. Básnikov obľúbený motív začarovaného kruhu, ktorý ho bude sprevádzať celou básnickou tvorbou pozorujeme i v tejto básni: „*budem piť Lethe, na odchod sa strojím / z tohto začarovaného kruhu*“¹¹. Hlbina vedome narušuje sakrálnu atmosféru nastolenú v piatej strofe hneď nasledujúcou, v ktorej rýmuje: „*Snívam o novom vajci Kolumbovom / nájsť súcit vo svedomí ľahostajnom, / čo, miesto chlebom, miesto dobrým slovom, / prázdnyimi rečmi, pozlátkou a lajnom.*“ Ženský rým ľahostajnom / lajnom mierne vulgarizuje báseň a je tiež atypický pre raného Hlbinu. Obdobná desakralizácia až parodizácia sa objavovala skôr u ľavicovo orientovaných davistov. Uvedme aspoň Novomeského báseň *Pút pod telegrafom* zo zbierky *Romboid*: „*Pútnici prachom cesty zdobia svoju hlavu / a plačú nad ranami panny Marie. / Čerň bobkov v bielu cestu rozsadili / kozy a kozičky – galgani roztopašní. / Pútnici zbožne kladú bobky do venca, / šijú ich k sebe zdravasmi a otčenášmi / a dívajú sa na boha okami ruženca.*“¹² Mrvenie zrníka ruženca je prirovnané ku kozím bobkom. V Hlbinovom prípade je takýto obraz výraz hnevu a bezradnosti: „*Ak*

3 DILONG, R. (zostavovateľ): *Antológia mladej slovenskej poézie*. S. 153.

4 Ibidem.

5 Ibidem.

6 BAUDELAIRE, Ch. *Súlady* (prel. P. G. Hlbina). In: *Elán*. S. 3.

7 BAUDELAIRE, Ch. *Slepci* (prel. P. G. Hlbina). In: *Slovenské pohľady*. S. 452.

8 Ibidem.

9 c. d. S. 154.

10 Ibidem.

11 Ibidem.

12 NOVOMESKÝ, L. *Pút pod telegrafom*. In: *Romboid*. S. 13.

vidíš iné východisko, Pane, / než rozklad, krv a Tvoje prikázanie, / ráč zjaviť ľudu cestu milostivú.¹³ V prvom verši poslednej strofy využíva biblické údolie Jozafat ako symbol Kristovho posledného súdu. Hlbinova záľuba v biblických, najmä starozákonných motívoch je v tomto období na vzostupe (báseň *Jakubov rebrík*¹⁴ a iné).

V závere je Hlbinova pochybovačnosť vystupňovaná v absolútnej miere, keď už ani Ježišova autentická modlitba nie je útočiskom: „Otčenáš... vlastné Ježišove slová. – / Viem, je to márnosť. Prosiť človek môže.“¹⁵ Čas čakania je príliš dlhý. Záver Hlbinovej básne pripomína neskorší záverečný prehovor Mešťanostu z Barčovej drámy *Neznámy*: „Ako si to mohol chcieť od nás? My musíme v živote zápašiť o všetko, premáhať tisíce prekážok, znojom a krvou platiť za naše sny a túžby. A ty by si chcel ľahké víťazstvo?“¹⁶ Básnikovi akoby obeta Kristovej krvi v tomto momente nepostačovala a tak zakončuje báseň: „Tiež žíznil po spravodlivosti, Bože! / čo zbyva? Dať sa ukrižovať znova ...?!“¹⁷ Je to oscilácia medzi odhodlanosťou a rezignáciou. Záverečný verš znie ako expresionistický výkrik do prázdna. Obdobné pocity marazmu zaháňa i druhou básňou zbierky *Cesta do raja Len ísť*.¹⁸ Strach o zajtrajšok, znechutenie, zmätený dav sú kulisou básnikovej škrupule. Zmätok, ktorý v básni *Rozklad* podrobne koloruje a viaže do veršov, je teraz zachytený iba pomocou torzovitých útržkov: „Miliony / život svoj budú niešť / cez mosty, ulicami miest – / – vpred ... / Smrť nie je smrťou. / Zástupy cez ňu kráčajú, / drtené láskou krutou / v krvi si život máčajú...“¹⁹ Je zaujímavé, ako zdanlivo blízko majú tieto verše k ľavicovo orientovanej poézii, reprezentovanej na počiatku 30. rokov Jánom Robom Poničanom, Danielom Okálím, Jozefom Dumínom-Tomášikom a inými. Sociálne cítiaci však v týchto rokoch rozhodne neboli iba salónni komunisti, no tiež kresťanská ľavica rovnako na katolíckej, ako i evanjelickej strane. Na tomto mieste možno veľmi jasne demonštrovať zrejmé odlišnosti Pavla Gašparoviča Hlbinu a Rudolfa Dilonga. Kým Dilong sa od počiatku prezentoval ako spisovateľ tej kategórie, ktorá sa snaží o akési vyjadrenie národného ducha prostredníctvom literatúry,²⁰ a to síce rôznym spôsobom, no kontinuálne zapadá do tejto schémy. V počiatkoch prostredníctvom troch ruralistických zbierok *Budúci ľudia* (1931), *Slávne na holiach* (1932) a *Dýchajte lazy* (1933), až po nacionalisticky orientované zbierky z obdobia Slovenského štátu ako *Gardisti na stráži* (1939) a iné. V hľadaní súvislostí tejto Hlbinovej poézie sú teda ľavicovo orientovaní básnici Postupu, tzv. utopisti, reprezentovaní najmä poéziou Il'ja Jozefa Marka, Alexandra Pogorielova a Ľubomíra Kupčoka. Ich poézia nachádza východisko, i keď nepresvedčivo zväčša v duchu kresťanského uvažovania. Napr.

13 DILONG, R. (zostavovateľ). *Antológia mladej slovenskej poézie*. S. 155.

14 HLBINA, P. G. *Jakubov rebrík*. In: *Postup*. S. 3.

15 DILONG, R. (zostavovateľ). *Antológia mladej slovenskej poézie*. S. 155.

16 BARČ-IVAN, J. *Neznámy*. S. 155–156.

17 DILONG, R. (zostavovateľ). *Antológia mladej slovenskej poézie*. S. 155.

18 HLBINA, P. G. *Len ísť*. In: *Cesta do raja*. S. 13.

19 *Ibidem*.

20 KROČANOVÁ, D. *O autoroch antológie*. In: *Expresionizmus*. S. 729.

Markova zbierka *Zajtrajšok straší* komponovaná skrže neladné fragmenty nechce skončiť v súžbe: „Čas bômb, / čas trosiek – / po ktorých / k jatkám ide zástup. / Vidina všetkých sveta krás / nech zaznie mocným tremolom, / na jednom póle sa stretne – / to nebude už hrobitov, / ale mocné vzkriesenie!“²¹ Hoci Hlbinovej básni optimistické zakončenie chýba: „Hej, plavče, kotvy pretni! / – a íst’ / hoci aj v pažerák Etny...“²², zbierka smeruje k nádeji (záverečná báseň *Evangelium*).

Ku svojej debutovej zbierke napísal sám Hlbina Úvod, aby ním stručne predstavil svoje nové umelecké snahy v slovenskom kontexte na celkom čistom poli modernej spirituálnej poézie. Záleží mu na tom, aby jeho snahy neboli vnímané v jednej línii s inými avantgardnými snahami, ktoré v tomto období postupne prenikali z českého do slovenského prostredia. Myslíme tým poetizmus a nastupujúci surrealizmus. Preto je v otázke vlastného priekopníctva a novosti opatrný: „Musel som najprv nájsť sám seba, svoju dušu, ako ju Pán Boh stvoril, a potom som ju vkusne a trochu tiež podľa módy obliekol, aby sa vám páčila.“²³ O Hlbinovom vzťahu k surrealizmu, resp. nadrealizmu ešte bude reč. Je však pozoruhodné, že *Začarovaný kruh* je v istom zmysle tiež debutom Ruda Fabryho, ktorý je autorom obálky zbierky. Tento fakt je doposiaľ málo známy, pretože v zbierke nie je Fabryho meno vôbec uvedené. Katolícka moderna a nadrealizmus takto symbolicky ako keby skutočne naraz vstúpili do priestoru slovenskej poézie. Fabryho autorstvo sa v literatúre objavilo až v roku 2011 v publikácii Ľubomíra Longauera *Modernosť tradície*²⁴. Neskôr sa stal dvorným typografom a ilustrátorom edície *Postup* a je tiež zrejme autorom obálky i druhej predmetnej Hlbinovej zbierky *Cesta do raja*. Na jej počiatku už Hlbina nevlozil predhovor. Vlastnú polemickú fatamorgánu predstavuje prvým štvorverším úvodnej básne *O nový verš*: „Niečo na tom bude: / nový svet hľadá nový rým. / Červánky sú rudé, / treba byť hypermoderným.“²⁵ Novým rýmom Hlbina myslí exotické a cudzie slová, ktoré sa predtým v slovenskej poézii nevyskytovali. Nástup exotizmov pod vplyvom českého prostredia sleduje Viliam Turčány v monografii *Rým v slovenskej poézii*²⁶. Uvádza najmä príklady z Novomeského zbierok *Nedela* a *Romboid*: shimmy-nafúkanými, ranu-salvarzánu, apača-zapáčia, atď.²⁷ Hlbina tieto zbierky dozaista dôverne poznal. Rovnako sledoval modernú českú poéziu počas svojho päťročného štúdia v Prahe v rokoch 1929 – 1934. Dodajme, že práve Hlbinovi patrí pomyselné prvenstvo v hre s rýmami. Učinil tak zbierkou *Dúha* (1937), kde podľa Turčányho nachádzame až 110 cudzích slov v rýmovej polohe²⁸. Nový rým nepredstavujú iba neologizmy. Hlbinovo vyjadrenie tiež počíta so snahami o rýmové

21 MARKO, I. J. *Zajtrajšok straší*. S. 56–57.

22 HLBINA, P. G. *Len íst’*. In: *Cesta do raja*. S. 13.

23 HLBINA, P. G. Úvod. In: *Začarovaný kruh*. S. 9.

24 LONGAUER, Ľ. *Modernosť tradície*. S. 315.

25 HLBINA, P. G. *O nový verš*. In: *Cesta do raja*. S. 11.

26 TURČÁNY, V. *Rým v slovenskej poézii*. S. 184.

27 *Ibidem*.

28 c. d. S. 212.

echá, kalambúry a viacslabičné rýmovky, aké v tom čase okrem už spomínaného Novomeského ponúkali i iní, napr. Fraňo Kráľ v zbierke *Balt* štvorslabičné rýmy: reumatiky/pneumatiky²⁹. Hlbina sa snažil opäť predčiť tieto snahy v zbierke *Dúha*. Pravda, konštatovanie o potrebe *hypermodernosti* je rozjasaným úškrnkom a zároveň polemikou. V tomto období totiž ešte poézia ako hra nebola autorovou dominantou, hoci neskôr značne improvizoval a brúsil rýmy. V *Ceste do raja* je preň ešte stále vrcholom poézie modlitba, o čom svedčia v tomto kontexte vrcholné básne zbierky *Requies, Čistá láska, Tichá pesnička, Veríme v lásku, Evangelium* a najmä *Modlitba*.

Ako evidentne ironickú narážku tento verš bystro postrehol i Rudolf Dilong, ktorý onedlho v zbierke *Mladý svadobník* veršuje: „*Za dedičstvo dedov mal rád otec smiech / ale ja som skoro hypermoderný.*“³⁰ Vzájomných odvolávok a narážok medzi Hlbínom a Dilongom pozorujeme viac. Hlbina venoval Dilongovi báseň v zbierke *Cesta do raja* a nazval ju *R. Dilongovi*. U Dilonga zasa čítame v jeho zbierke *Hviezdy a smútok* báseň nazvanú *P. G. Hlbínovi* či časopiseckú báseň *Mystikovia*. Básňam ešte bude venovaná pozornosť. Záverečná strofa spomínanej úvodnej Hlbínovej básne *O nový verš* zbierky *Cesta do raja* taktiež naznačuje autorove výhlady: „*Život smutný netvor, / srdce mi plakať počína, / na radosť sa pretvor / tu pred našima očima!*“³¹ Pomocou „nového verša“ chce Hlbina zabudnúť na smútok a vnímať svet bez fádnosti a šablón, chce, aby sa mu zjavil pred očami jeho slovami *nahý*: „*Pod’me, smelí hráči, / svet demaskovať donaha, / mne sa to veľmi páči / takáto mladá odvaha.*“³² Milan Hamada v eseji *Skutočnosť a čistá poézia* venoval Hlbínovi značnú pozornosť, no jeho postrehmi vznikla hyperbola, ktorá zrejme básnikovi nadhlo prischla. Selektívnou citáciou niektorých veršov jeho zbierok vykreslil Hlbínovu poéziu ako poéziu bez hlbšej skutočnosti a životnej motivácie.³³ Na dokladovanie svojich tvrdení Hamada ponúka prvé, už citované štvorveršie básne *O nový verš*. Hlbínovi však priznáva účasť na vytváraní nového lyrizmu v slovenskej poézii³⁴ či odhmotňovanie senzuality,³⁵ čo považuje za jeho najväčší prínos. K certifikovaniu svojich postojov Hamada výberovo cituje pasáže z prvých piatich Hlbínových zbierok. Tvrdí, že Janko Silan na rozdiel od Hlbínu budoval báseň z bytostného zážitku, no nijak to nedokladuje.³⁶ Čo je už celkom nepochopiteľné, že rovnako vníma i pirátov krásy, z ktorých menom spomína iba Pavla Ušáka Olivu. Podľa jeho slov: „*zredukovali báseň viac alebo menej na hru bez hlbšieho bytostného zdôvodnenia.*“³⁷ I keď mienky o Hlbínovi sú do istej miery akceptovateľné, tvrdenie o Olivovej poézii, ktorej východiská sú dobre známe

29 KRÁĽ, F. *Láska na pobreží*. In: *Balt*. S. 16.

30 DILONG, R. *Národu*. In: *Mladý svadobník*. S. 44.

31 HLBINA, P. G. *O nový verš*. In: *Cesta do raja*. S. 12.

32 c. d. S. 11.

33 HAMADA, M. *Básnická transcendencia*. S. 141.

34 c. d. S. 142.

35 c. d. S. 144.

36 c. d. S. 142.

37 c. d. S. 143.

vzhľadom na jeho pohnutý životný osud sú azda ešte viac prebate než tie o Hlbinovi. Mimočodom, Hamadov článok vyšiel v tom čase i v *Slovenských pohľadoch* a práve vtedy tiež Jozef Felix odmietol Hlbinovu prekladovú antológiu francúzskej lyriky pre vydavateľstvo Tatran, čím sa iba dokončilo jeho neprijatie.

Báseň *Mystika noci* je graficky rozčlenená rímskymi číslicami na tri štvorveršia a je dedikovaná Štefanovi Krčmérymu. Obdobne ako Hlbinu i jeho možno označiť za prevažne melancholického lyrika. Preto mu bola Hlbinova poézia sympatická už v čase jeho prvotného kontaktu s poéziou. Práve Krčméry ako šéfredaktor už v roku 1929 Hlbinovi publikoval báseň v *Slovenských pohľadoch*. Bola to báseň *Ukrižovaný*, ktorú potom zaradil i do debutu *Začarovaný kruh*.³⁸ Nielen Chrobák, ale i Krčméry ako prominentný literát privítal tento Hlbinov knižný debut na stránkach matičných *Slovenských pohľadov*. Hoci tri časti básne pôsobia ako autonómne texty, významovo tvoria jeden celok. Báseň je tvarovaná pomocou nápadných geometrických obrazov poloblúkov alebo slovom priamo z básne – mesiačkov. Fragilita veršov je budovaná rovnako pomocou lexikálneho i významového tvaru básne. Úvodné pomenovanie *fialový večer duše* je čas vlastnej meditácie, v spirituálnom kontexte čas spytovania svedomia a vstúpenia do seba. V prvej strofe je spomínaná geometrickosť naznačená pomocou grafémy ô, ktorá sa zopakuje ako i vokál o. Tým už prvotne vzniká konotačne bohatá hlásková inštrumentácia: „na krehký pôvab rozkoše a krásy, / môj pohľad odpočinok hľadá.“³⁹ Tieto vizuálne vnemy sa naplno rozvinú v nasledujúcich veršoch: „a duša sa skláňa nad sebou samou / jak rajským hadom podvedená Eva.“⁴⁰ Sklonená duša, teda sklonená postava a sklonená Eva v póze vyjadrujúcej pokoru. V záverečnej strofe: „hviezdnatá noc ma svojou láskou odieva / jak kňaza u oltára posvätný plač sviec.“⁴¹ Odetý nocou ako kňaz pluvialom pri liturgickom slávení, pričom v tomto prípade noc neevokuje samotu, práve naopak: „strieborné svetlo mesiačka sa chodíeva / do mojej izby modliť ruženec.“⁴² Mesiačik ako vokáň z úvodu básne a ruženec ako náprotivok hada zo záveru druhej strofy zakončujú na predstavivosť bohatú prvú časť. Eufonický bohatý rým dokumentujú najmä dvoj a trojslabičné rýmové echá *dreva/Eva* a *odieva/chodíeva*. V druhej časti má lyrický subjekt ochraňovať *neviditeľnú hviezdu svojich túh*, na čo sa autor podujíma a cíti sa byť pripravený: „svadobné rúcho dal mi Kráľ / a prsteň pre najkrajšiu nevestu.“⁴³ Odvoláva sa jednak na tzv. *Podobenstvo o svadbe kráľovho syna* (*Matúš*, 22), no tiež na *Knihu múdrosti*. Tieto alegórie opäť interpretujeme v kontexte básnikovej kňazskej cesty – čakanie bohoslovca na vysviacku. Absenciu problému v boji s pokušeniami dokresľujú reálie rozprávky. Básnikova viera sa javí ako neochvejná. Posledná časť básne predstavuje vrchol tvorivého vzopätia tohto celku a nechýba variácia motívu

38 BOR, J. E. *Rozhovor s P. G. Hlbinom*. In: *Slovák*. S. 6.

39 HLBINA, P. G. *Mystika noci*. In: *Cesta do raja*. S. 14.

40 Ibidem.

41 Ibidem.

42 Ibidem.

43 c. d. S. 15.

konca písania a nemožnosti vyjadrenia zážitku pomocou veršov: „Okolo mňa je popolavé šero. / Čo chce tu predou mnou tá sova? / Najradšej zlámal by som pero / a nepísal viac ani slova.“⁴⁴ Verš: „plavím sa k budúce mu ránu“⁴⁵ pomenúva zaspávanie, čoraz väčšiu blízkosť k stavu nevedomia, hoci už v prvej strofe prvej časti básne verš o *tichých vodách* vlastne značí počiatok spánku. Stav, ktorý neskôr pomenoval Válek v *Dotykoch minúty pred usnutím*. Vo vyjadrení: „prv som si zvykal na nirvánu / dnes myslí znova na návrat“⁴⁶, cítiť ukotvenie v realite a koniec vzletnosti. Možno na základe tejto básne uvažoval Hevier o surrealizme. Hlbina v tomto období prekvapivo uvažoval o východných náboženstvách a krajinách, pričom vyzdvihuje tento región ako kolísku náboženstva, spirituality a nehmotnej kultúry. Jeho mysticizmus a snaha o kontempláciu neočakávane čerpá i z tohto zdroja. V eseji s príznačným názvom *Ex Oriente lux* upozorňuje, že na Západe nevzniklo žiadne náboženstvo. Hlbina chce tiež vnímať podvedomím ako učia východné kultúry a nebráni sa zmyslovým vnemom. Preto sa jeho tzv. mysticizmus nepozdával Šmálovovi a iným. Hlbina orientálnu spiritualitu usúvzťažňuje s Bremondom: „Tam možno počuť krásny rozhovor všetkých zmyslov, čistú poéziu Bremondovu, vyšší skrytý zmysel slov a vecí.“⁴⁷ Znalosť budhizmu a orientálnej mystiky bola medzi literátmi na obdobnej úrovni ako vedomosti o postulátoch Henriho Bremonda, teda takmer nijaké. Platí to i o Československom kontexte, kde bola táto téma tiež iba len okrajovou. Bremondova *Čistá poesie* síce vyšla v českom preklade v roku 1935 s predslovom Františka Xavera Šaldu, no kľúčové dielo *Modlitba a poézia* vyšlo doposiaľ iba v slovenčine a nie v češtine práve zásluhou Hlbinovho prekladu v roku 1943, čo dodnes oceňujú i českí bádatelia.⁴⁸ Záver básne *Mystika noci* je apoteózou troch božských čností, čo symbolicky koreluje s rozčlenením básne na tri časti a tiež s členením jednotlivých celkov na tri strofy. Tento význam sa objasňuje až v samom závere. Čnosti sú značne personifikované, pričom nádej aj zmysel odpustenia sa stáva *milenkou*, ktorá *bozkáva*, no prevyšujúca láska, ktorú slovami ani nemožno vyjadriť, no pokusom môže byť tautologická veta s využitím paronomázie, ako to Hlbina vyjadril v tomto prípade: „Si samá láska, Lásko láskavá!“⁴⁹ V závere interpretácie tejto básne sa možno opäť vrátiť k primárnemu percipientovi básne, Štefanovi Krčmérymu. Ten v už spomínanej recenzii okrem iného nastolil otázku, či Hlbina nie je patetickým.⁵⁰ Možno i preto znie posledný verš básne nasledovne: „Križ svojej Viery ponesieme ďalej...“⁵¹ Prvotnosť a nutnosť viery je teda nevyhnutnosťou putovania k láske, teda *cestou do raja*. Hlbina rovnako ako väčšina

44 c. d. S. 16.

45 Ibidem.

46 Ibidem.

47 HLBINA, P. G. *Ex Oriente lux*. In: *Kultúra*. S. 74.

48 KUČEROVÁ, V. *Srovnání některých aspektů díla Janka Silana a Jana Kameníka*. In: *Rudolf Dilonga a stredoerópska katolícka literatúra*. S. 164.

49 HLBINA, P. G. *Mystika noci*. In: *Cesta do raja*. S. 16.

50 KRČMÉRY, Š. *Pavel G. Hlbina: Začarovaný kruh*. In: *Slovenské pohľady*. S. 745.

51 HLBINA, P. G. *Mystika noci*. In: *Cesta do raja*. S. 16.

neskorších predstaviteľov katolíckej moderny na rozdiel od nadrealistov nepretŕhal kontakty medzi generáciami. Snaha o kontinuitu je zrejmá i skrze Krčméryho. Vo vývoji slovenskej poézie, slovami z nedávnej štúdie Fedora Matejova⁵² nadväzujú na Mikuláša Bakoša, v jej vtedajšom vnímaní zastupuje Krčméry predstaviteľa stabilizovanej dominanty a Hlbina predstavuje zasa nastupujúcu avantgardu.

Túžba po poznaní, kladenie si náročných otázok o viere, láske, živote a smrti človeka nie sú predmetom Hlbinovej básnickej tvorby. Prieči sa to jeho ľudskej povahe. Hlbina dáva prednosť jednoduchým riešeniam, pretože vie, že k nim nakoniec dospel každý veľký teológ či exeget. Možno hovoriť o istej skratke v jeho vnímaní. Tento princíp nie je vzdialený katolicizmu. Napr. dogma o sv. Trojici je v zásade prostá, no zároveň nepochopiteľná. Podobne vníma i liturgiu: zložitý latinský misál vs. obyčajná tichá modlitba – pieseň: „*Dal si mi čítať krásny misál, / do srdca milostivý plam. / Do krvi zákon si mi vpísal, / tajomný, v ktorom sa nevyznám. / Pokorne slovo tvoje nesiem, / nešiel som s trúbou do Jericha, / chcem spievať Tvoju pieseň / a Tvoja pesnička je tichá...*“⁵³ Priam sa vystatuje tým, že všetko nepozná, pretože vie, že ľudská myseľ ani nie je schopná pochopiť všetky tajomstvá viery. Našťastie, je tu poézia. Poézia je pre Hlbina akýmsi hlasom človeka vyhnaného z Raja, a tak aspoň ospevuje stratenú krásu, čiže formu, ktorú dáva veciam láska, pretože bez nej je existencia efemerná: „*Keby nás Pán Boh nemiloval, / keby v nás lásky nebolo, / nebeský zrútil by sa poval, / svet by šiel prázdny okolo.*“⁵⁴ Aj slovo, čiže poézia, je nástrojom, ktorým možno vyjadriť obdiv: „*My samú lásku dávať chceme, / z nás každý Boha velebí, / držíme vierou život zeme / a božie slnce na nebi.*“⁵⁵

Na druhej strane Hlbina taktiež vie to, čo už pred storočiami o básnickom umení definoval sv. Ján z Kríža: „*Lebo kto by vedel slovami opísať, čo On dáva pochopiť milujúcim duším, v ktorých prebýva! Kto by vedel slovami vyjadriť, čo im dáva pociťovať! A kto nakoniec to, po čom im dáva túžiť! Dozaista to nie je schopný nikto; dozaista ani tí, v ktorých sa to deje, to nie sú schopní.*“⁵⁶ Hlbina možno poznal poéziu sv. Jána z Kríža z českých prekladov, no túto tézu na mnohých miestach obmieňa i Henri Bremond.

Úprimnosťou výrazu a jemnosťou sa nad všetky básne zbierky vyníma báseň s príznačným názvom *Modlitba*. Pri interpretácii musíme vychádzať z tézy, že pravý mystik úplne rezignuje na seba, na svoju vlastnú individualitu a odovzdáva sa celkom Absolútnu, no tiež sa zbavuje falše a chce byť čo možno najautentickejší: „*Som v Tvojich rukách celý, / môj Bože, Pán môj najvyšší! / Bozk ústa moje chceli, / ak Ty nie, kto ich utíši? / Som bláznom, / nedbám o svet, / som bratom lásky šialenca, / besnotu moju posväť / a vpleť ma kvetom do venca.*“⁵⁷ Domnievame sa, že Hlbina nadväzuje na sv. Pavla: „*A o tom hovoríme nie slovami naučenými od ľudskej múdrosti, ale slovami,*

52 MATEJOV, F. *Interpretácia básnického textu – medzi teóriou, kritikou a literatúrou*. In: *Meandre*. S. 209

53 HLBINA, P. G. *Tichá pesnička*. In: *Cesta do raja*. S. 52.

54 HLBINA, P. G. *Veríme v lásku*. In: *Cesta do raja*. S. 55.

55 *Ibidem*.

56 sv. JÁN z Kríža. *Živý prameň lásky* (prel. Ján Zambor). S. 71.

57 HLBINA, P. G. *Modlitba*. In: *Cesta do raja*. S. 53.

ktoré nás naučil Duch; duchovné veci duchovne vysvetľujeme. Živočišny človek neprijíma veci Božieho Ducha; sú mu bláznovstvom a nemôže ich pochopiť, lebo ich treba duchovne posudzovať.“ (1Kor, 2) Besnotu značí živočišny človek, pre ktorého je kontemplácia nezmyslom, bláznovstvom. Básnik sa snaží čo možno najautentickejšie zachytiť to nevýslovné: „Hľadáť na tmu môjho zraku / a srdca môjho prekliatie / jak pijem za súmraku / tajomstvá Tvoje presväťe.“ Zrak je rovnako chabý ako reč, ako schopnosť vypovedania, keď všetky zmysly rezignujú, opája sa tajomstvami. Predstavuje ideál poézie: „Najkrajšie modlitby sú / akoby sladké priepasti, / jak slová bez súvisu / znejúce piesňou o vlasti.“⁵⁸ Slovo modlitba môžeme nahradiť básňou. *Sladká priepasť* značí pocit bezmocnosti pri zachytení nadprirodzeného. *Slová bez súvisu* znamenajú prostoduchosť výrazu, no najmä absenciu stanoviska, názoru, ktorý je vopred jasný – odovzdanosť Bohu (ako napr. básne sv. Terézie z Lisieux). Výraz *priepasť* zasa odkazuje na autorov pseudonym – Hlbina a vlast' nebo – Raj. Povinnou zložkou dokonalej modlitby, ale i žalmu, je upovedomenie na jednostrannú nutnosť modlitby, ktorú potrebuje iba človek, preto tento motív nechýba ani v básni: „Raz bol Tvoj obraz bledší / a nádej uvádala tiež... / Netreba žiadnych rečí / Ty všetko veľmi dobre vieš.“⁵⁹ Jednu z predošlých básní *Moje kúzla* Hlbina zakončuje: „Rajským snom stal sa život, / smrť tichým, vytúženým spánkom.“⁶⁰ V *Modlitbe* ide ešte ďalej: „Stíš moje ústa nemé, / naveky utíš moju hrud'. / Spí ticho, spí hlas zeme. / Spím, láska, viac ma neprebud'.“⁶¹ Zavrhuje vlastnú poéziu, ktorá je nemou, chce navždy spočinúť v Stvoriteľovi. Hlbina nachádza jednoduché riešenie, nebojí sa smrti, rúti sa za tajomstvom vedomý si antagonistického kresťanského tvrdenia: kto život stratí, ten ho získa. Týmito prostriedkami Hlbina uvádza do slovenskej spirituálnej poézie nový žáner, ktorý môžeme nazvať *báseň – poklona*.

V zbierke *Cesta do raja* sa Hlbina pokúsil skĺbiť zdanlivo nespojitelné: nové individuálne básnické videnie a výraz s tradičnou vierou. Pohybuje sa medzi františkánskou pokorou, preexponovanou prostotou, vernosťou voči tradícii kresťanskej literatúry, a preto nezavrhuje biblické motívy, svätcov, modlitby, tradičné symboly. Evidentná je snaha o zachytenie vlastnej náboženskej skúsenosti, ktorá je intímna a autentická a nie iba náladová. Vychádza z jeho najvnútornejšieho náboženského presvedčenia. Nebojí sa byť úprimným do krajnosti, preto ráta s obdobným cítením u svojho čitateľa. V pohľade na Hlbinovu tvorbu je paradoxné, že kým ešte nebol kňazom, teda v čase uverejnenia *Začarovaného kruhu* a *Cesty do raja* bola duchovnosť dominantou jeho tvorby a až po dosiahnutí kňazského stavu začala prevládať estetizácia a snaha o moderný výraz a poézia sa tak stala viac hrou než meditáciou. Akoby sa v ňom po splnení jeho vlastných slov: „Ak bude zo mňa kňaz / a pôjdem k oltáru, / tajomstvá, všetky vás / dostanem do daru,“⁶² z básne *Závrat* čosi

58 Ibidem.

59 Ibidem.

60 HLBINA, P. G. *Moje kúzla*. In: *Cesta do raja*. S. 37.

61 HLBINA, P. G. *Modlitba*. In: *Cesta do raja*. S. 54.

62 HLBINA, P. G. *Závrat*. In: *Cesta do raja*. S. 17.

zmenilo a začal experimentovať. Kritériom však nie je, či sú jeho verše ozajstnými modlitbami, ale či sú aj skutočnou poéziou.

LITERATÚRA

- BAUDELAIRE, Ch. *Slepci* (prel. P. G. Hlbina). In: *Slovenské pohľady*. 49. 1933. Č. 6. S. 452.
- BAUDELAIRE, Ch. *Súlady* (prel. P. G. Hlbina). In: *Elán*. 4. 1933. Č. 1. S. 3.
- BOR, J. E. *Rozhovor s P. G. Hlbinom*. In: *Slovák*. 26. 1944. Č. 58. S. 6.
- DILONG, R. (zostavovateľ): *Antológia mladej slovenskej poézie*. Trnava: Spolok svätého Vojtecha. 1933. 290 s.
- GALLIK, J. (ed.): *Rudolf Dilong a stredoeurópska katolícka literatúra*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, Ústav stredoeurópskych jazykov a kultúr. 2017. 216 s.
- HAMADA, M. *Básnická transcendencia*. Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1969. 280 s.
- HLBINA, P. G. *Cesta do raja*. Trnava: Literárna družina Postup. 1933. 56 s.
- HLBINA, P. G. *Ex Oriente lux*. In: *Kultúra*. 6. 1934. Č. 1. S. 74.
- HLBINA, P. G. *Jakubov rebrík*. In: *Postup*. 1. 1934. Č. 1. S. 3.
- HLBINA, P. G. *Valentín Beniak: Kráľovská reťaz*. In: *Elán*. 4. 1933, č. 2, s. 6.
- HLBINA, P. G. *Začarovaný kruh*. Trnava, vlastný náklad. 1932. 84 s.
- sv. JÁN z Kríža. *Živý prameň lásky* (prel. Ján Zambor). Bratislava: Slovenský spisovateľ. 1997. 86 s.
- KRÁL, F. *Balt*. Lamač u Bratislavy. 1931. 21 s.
- KRČMÉRY, Š. *Pavel G. Hlbina: Začarovaný kruh*. In: *Slovenské pohľady*. 42. 1932. Č. 11–12. S. 745.
- KROČANOVÁ, D. (ed.). *Expresionizmus*. Bratislava: Kaligram. 2014. 754 s.
- LONGAUER, L. *Modernosť tradície*. Bratislava: Slovart. 2011. 357 s.
- MARKO, I. J. *Zajtražok straší*. Bratislava: Komenský. 1936. 57 s.
- MATEJOV, F. *Meandre*. Bratislava: Ústav slovenskej literatúry. 2015. 261 s.
- NOVOMESKÝ, L. *Romboid*. Lamač u Bratislavy. 1932, 33 s.
- PAŠTEKA, J. *Tvár a tvorba slovenskej katolíckej moderny*. Bratislava: Lúč. 2002. 565 s.
- TURČÁNY, V. *Rým v slovenskej poézii*. Bratislava: Veda. 1975. 438 s.

KONTAKT

Mgr. Peter Tollarovič
 Katedra slovenskej literatúry a literárnej vedy, Filozofická fakulta, Univerzita Komenského, Gondova 2, P.O. BOX 32, 814 99 Bratislava, Slovenska republika,
 Tollarovic.Peter@gmail.com

**Slovanský literární svět:
kontexty a konfrontace IV**
PaedDr. Lenka Odehnalová, Ph.D. (ed.)

Vydala Masarykova univerzita,
Žerotínovo nám. 617/9, 601 77 Brno
Návrh obálky: Mgr. Pavel Pilch, Ph.D.
Sazba: Miroslav Švejda
1., elektronické vydání, 2021

ISBN 978-80-210-9142-9

MUNI
PRESS

