

Intertextualita v epickom texte

Intertextualita ako jav vyjadrujúci vnútorne motivovaný vzťah textu k iným textom, ale aj k sebe samému sa určujúco zúčastňuje cez autorský subjekt (autorov zámer – spoločenská funkcia) na estetike, sémantike a poetike epického textu. V svojej vnútrotextovej dynamike a vývinom danej morfologickej neustálenosti textu sa intertextualita – ako problém a záujem o ňu – presadila v dobovej slovenskej kritickej a interpretačnej praxi po sústredenom časopiseckom otvorení otázok, dotýkajúcich sa genézy aj teoretických a „praktických“ vzťahov okolo postmodernity a nielen v domácom literárnom či spoločenskovednom živote (Peter Zajac, Milan Šútovec, Viliam Marčok, Tibor Žilka a iní). Jav intertextuality v epickom texte teda chápeme ako určujúcu morfológickú a poetologickú otázku estetiky a filozofie autorskej dielne či koncepcie epického celku.

Intertextovosť – v našom chápaní podstaty tohto javu – vzniká ako súhrn spravidla kompozične cielene napojených a prepojených vnútrotextových činiteľov (estetika, filozofia, morfológia, poetika, organizovanie výstavby a spoločenská tendencia textu). Intertextualita sa v epickom celku prejavuje cez rozličné vrstvy textu, teda cez segmenty jeho jednotlivých zložiek. Tie môžu pôsobiť tak, že vyvolávajú poznanie vzájomného „logického“ (sujet, fabula – kompozícia) či estetického, ba aj štýlového a žánrového napätia. Pritom platí, že intertextualita vzniká ako následok „ozvlášťovacích“ kombinácií tendenčne budovaných jednotlivých častí vznikajúceho sémantického a estetického epického celku, a spätne teda aj ona zostáva či vlastne sa stáva konečným výsledkom ich „textového“ a „nadtextového“ súznenia.

Aj jednotlivé slovenské, dávnejšie i súčasné, autorské dielne siahali a využívali intertextualitu ako známú „techniku“ pri genéze textu v umeleckej literatúre. Dovoľavame sa jej funkčného a tendenčného organizovania jednotlivých epických (aj nezávislých) častí do celku, ale spätne aj celku podmieneného kompozičnou, sémantickou, filozofickou výstavbou textu v podobe jeho druhového či žánrového otvárania, poetologického ozvlášťovania a vnútorného kompozičného štrukturovania umeleckého textu.

Pohotovo, vlastne až didakticko-deskriptívne sa prúdeniu postmodernity oddal či skôr „názorne“ prispôbil jej povrchovému prejavu v svojej posledne vydanéj románovej produkcii Peter Jaroš (Milodar slučky, 1991), hoci on a jeho literárni rovesníci (generácia) zapájali inovačné poetologické postupy intertextuality do morfológie svojich noviel a románov autorsky osobito od 60. rokov (Ladislav Ballek, Ján Johanides, Ján Lenčo, Pavel Vilikovský, Stanislav Rakús, Karol Horák a mnohí iní).

Nemá pravdepodobne väčší význam v naznačenej súvislosti hľadať v dejinách slovenskej epiky prvotnosť u ktoréhokoľvek tvorcu a konkretizovať časový údaj, kedy sa moderná a experimentujúca slovenská epika otvára v povojnových rokoch sústredenejšie javu, ktorý nás zaujíma (intertextualita). Za prelomové a inšpirujúce možno označiť epické ambície Jána Johanidesa v 60. rokoch (Podstata kameňolomu, 1965). Stojí za to povšimnúť si, že v Johanidesovom literárnom prijímaní príbehu a pri literárnom zobrazení táto tendencia jeho epiky nateraz má svoj vrchol v románe Najsmutnejšia oravská balada (1988). V kompozícii románu sa zužitkovala celá škála ústredných, a hneď aj klasických postmoderných znakov ecovského typu (knižnica, kniha, cesta, tajomný predmet, nejasná minulosť, smrť, paródia, časový reťazec udalostí...), autorsky inovovaná

o posuny v druhovej a žánrovej rovine textu (umelá literatúra – folklórna slovesnosť a iné).

Pokúsime sa – aspoň pracovne – naznačiť, ako vidíme jednotlivé autorské dielne za posledné tri desaťročia pri využívaní intertextuality na autorsky špecifické estetické či filozofické pointy. Sústredíme sa však iba na kratšie epické útvary (poviedka, novela). V tejto súvislosti hodnotíme Johanidesov záujem o vnútrotextové otvorenie epického rozprávačského priestoru v 60. rokoch cez druhový synkretizmus (epika – dráma) a spoločenskú „univerzalizáciu“, ba možno aj nivelizáciu literárnej postavy (Podstata kameňolomu) ako priebojné a rozhodujúce pre budúci literárny život. Ján Lenčo v novele Egypťanka Nitokris (1972) dôsledne využíva v kompozičných a štylistických motíváciách postupy kroniky ako verifikovateľného dokumentu o pravde v minulom čase a aj on smeruje k postave typ - univerzum (matka, synovia metonymicky stotožnení s typickými spoločenskými a ľudskými znakmi ich profesie: vojak, umelec, úradník). V Rozpamätávaní (1978) ten istý autor už vedome využíva intertextualitu ako základný výstavbový prvok (napr. intermezzá) vo vertikále i horizontále svojho epického príbehu. Nielenže vzniká žánrovo, štýlovo, kompozične i typologicky rôznorodé zoskupenie jednotlivých poviedok, ale spätne aj ony, už vo východiskovom autorskom zámere, tvoria jeden epický (dejový) celok. Túto „kombinatoriku“ vnútrotextových daností rozprávania a autorského rozprávača dokumentuje skutočnosť, že do „celku“ Rozpamätávania včlenil autor ako jeho kauzálnu dejovú časť literárnovedné „komentovanie“, „hodnotenie“ a „interpretovanie“ príbehov svojho ústredného protagonistu (Ján Kameňák). Medzi výrazné autorské vstupy v 70. rokoch prijala dobová literárna kritika Stanislava Rakúsa a Karola Horáka. Obidve prvotiny kompromisným spôsobom reagovali na realitu literárneho života : „...v špecifických slovenských podmienkach sedemdesiatych. rokov sa spája viacero dôvodov. Jednak je to zvýšená tendencia k historizmu ako výsledok všeobecnej stagnácie sedemdesiatych rokov“; „Okrem toho však pribúdajú aj špecifické československé a slovenské dôvody. V československej situácii to znamená možnosť preniesť ‚mnohohlasnosť literatúry‘ ako základnú podmienku jej tvorivosti z oklieštenej tematizácie súčasnosti do histórie“.² V 70. rokoch Stanislav Rakús začínal novelou Žobráci (1976). Ten istý autor vydal novelu Temporálne poznámky (1994), v ktorej – v súlade s prvotinou – uchováva a posilňuje epickú i kompozičnú úlohu rozprávača. V prvotine do kompozície a pointy epického textu cez vzťah rozprávača – ústredná postava (Alfonz Bludovič) vstupujú exotické, groteskné, parodické aj absurdné mikropríbely. Tie sú však výlučne vo väzbe na fabulačnú dômyselnosť, ktorá vzniká ako rad prekvapení, teda aj ako manipulácia s kategóriou času, reálnym – ireálnym, možným a neskutočným, čo dáva textu jasne tragicky motivovanú sociálnu a emocionálnu pointu. V Temporálnych poznámkach sa prozaik znova sústreďuje na kompozíciu, no uprednostňuje v jej priestore postavu. V kompozícii nezohráva rozhodujúcu úlohu výmysel (Žobráci), ale komentovaný zápisníkový záznam, spestrený takmer dokumentárnym opisom a groteskným, parodizujúcim detailom. Ním zostáva živá aj rekonštrukcia vnútorne prepojených udalostí, v ktorej jej aktéri i jej „podstata“ sú späté s jedinou postavou aj spoločným pracovným prostredím, čím sa začne odvíjať rad absurdností, smerujúcich k irónii, paródii, no najčastejšie ku karikatúre postavy-typu, spoločnosti a politického systému, aby sa demaskovala ich nehumánna vnútorná prepojenosť. V krátkych epických útvaroch si v 90. rokoch autorsky výrazne počiná Jana Bodnárová (Aféra rozumu, 1990; Terra nova, 1991; Z denníkov Idy V, 1993), ktorá v psychologickéj a široko koncipovanej zvnútorňovacej motivácii na gesto postavy využíva azda všetky dostupné javové zložky intertextuality už nielen v kompozícii, ale predovšetkým v detaile a v postave, ktorá je znevýhodnená nielen svojou objektívnou

¹ Mikula, V.: Diskusný príspevok na stretnutí mladých literárnych vedcov, Nitra, november 1980.

² Zajac, P.: Tvorivosť literatúry, Bratislava 1990, s. 144-145, s. 236.

situáciou (spoločenské či telesné poškodenie), ale aj subjektívnym faktorom (osamotenosť), vedomím, že jestvuje. Bodnárovej rozprávačské zámary s intertextualitou majú jasne filozofickú motiváciu a zameriavajú sa na ústredné myšlienkové podstaty bytia, života a ich nesúzvučných hodnôt.

Zhrňame. V slovenskej epike 60. až 90. rokov si našla intertextualita svoje náležité a funkčné zastúpenie v tvorbe mladých, spravidla debutujúcich epikov, ktorí i týmto spôsobom reagovali na pretrvávajúcu (poetiku a filozofiu) prózu s vojnovým námetom a na uvádzajúci sa program vŕšedného dňa ako aj na európske literárne procesy.

V súlade s autorskou ambíciou toho-ktorého prozaika presadila sa intertextualita (symbiotické, parazitické, paralelné, umelecké, estetické a neestetické koexistovanie textov, postupov, námetov v zložitej vzájomnej väzbe) rozlične v poetike, estetike a filozofii jeho vnútrotextového umeleckého priestoru: od druhového a žánrového synkretizmu (J. Johanides, J. Lenčo, L. Ballek, V. Šikula), cez univerzalizáciu filozofických a etických téz a im zodpovedajúcich psychologických motivácií na čin a rozhodnutie (postava-typ, jednotlivec-univerzum – P. Jaroš, P. Vilikovský, S. Rakús, K. Horák, J. Bodnárová) až po vnútrotextovú motiváciu jednotlivých dejových segmentov, ktoré sú motivované „prežívaním“ postavy (K. Horák, J. Bodnárová).

Nazdávame sa, že v „poetike“ vzťahov textov k textom v jednom epickom celku priamo pod vplyvom látky a témy sa smerom do 90. rokov funkčne zužuje a esteticky precizuje vzťah intertextualita a jej umelecký, morfológický a sémantický nositeľ, či nositelia v texte (druh - kompozícia – rozprávač – postava – čas – priestor – detail...) od 60. rokov po prítomnosť. Súvisí to s autorským sústredením sa na jednotlivca v príbehu, ktorému sa prispôbuje celkový zvnútorňovací, aj psychologicky sa dramaturgizujúci a eticky sa diferencujúci priestor epického textu. Myslíme teda predovšetkým na jeho netransparentnú, nadtextovú spoločenskú ambíciu. Vedomie spoločnosti sa tak aj prostriedkami intertextuality v literatúre postmodernej atakuje cez vnútornú drámu jednotlivca v spoločnosti, no najmä pre jej ľahostajné a až po vyvrcholenie iba pasívne prizierania sa na ňu.

Spomenutú súvislosť (postmoderna – intertextovosť – intertextualita) sme naznačili v posledných troch desaťročiach slovenskej krátkej epiky v torzovitom pracovnom náčrte predovšetkým preto, lebo sa pokúsime jednu z jej počiatkových podôb demonštrovať na debutantskom texte Karola Horáka (Cukor) ako nezámernú, teda nie primárnu, vnútrotextovú súvislosť medzi emotívne rozvíjaným a dramaticky otváraným epickým celkom. Stane sa tak cez mnohorozmerné obnovovanie, ozvláštnovanie, gradovanie a až do pátosu cibrenú estetiku a poetiku dejovo skromného lineárneho východiska fabuly. Intertextovosť, nazdávame sa, priamo súvisí nielen s literárnou zrelosťou svojho tvorca, ale aj s diferencujúcim sa individuálnym a paralelným spoločenským filozofickým podložením a nielen umeleckými ambíciami konkrétneho autora či literárnej skupiny alebo generácie.

Pre debut Karola Horáka (nar. 1943) Cukor (1977) sme sa rozhodli pri naznačení estetických a poetologických otázok intertextuality najmä či vlastne a predovšetkým preto, lebo jeho prvotina v kontexte vydávaných prvých knižiek značí neprehliadnuteľný a niezanedbateľný jav v epike prvej polovice 70. rokov v slovenskom literárnom živote. No aj preto, lebo český čitateľ sa s ním zoznámil cez preklad Zuzany Bělinovej (Cukr. Československý spisovateľ, Praha 1980). Napokon zaväzujú aj skutočnosť, že v čitateľskej a kritickej praxi nechýbali ani také hlasy, ktoré v Cukre videli v 70. rokoch nečakaný a aj neorganický vývinový návrat k tradičnej podobe lyrizovanej prózy a jej chrobákovskej línii. Napriek všetkému ostáva skutočnosťou, že novela Cukor vstúpila do zložitej kultúrno-spoločenskej a vnútroliterárnej situácie (konsolidačný proces v literárnom živote, výmena hodnôt v literárnom živote, obmena autorských generácií, kultúrno-politická a kritická prax návratu socialistického realizmu do poetiky a estetiky umeleckého diela a iné) a už od počiatku sa v nej „chovala“ osobito. Po konci 60. rokov, keď sa experimentuje v rovine kompo-

zície a estetiky textu, a po nástupe 70. rokov, keď slovenskú literárnu prax zaplavujú debuty s reminiscenciami na vlastnú životnú pamäť, vydáva Karol Horák text, v ktorom hľadá autorsky dôstojný a umelecky nosný „kompromis“ medzi politizujúcou sa literárnou praxou a osobnou tvorivou ambíciou „viacdomého“ autora (dramatik, divadelník, rozhlasový autor, prozaik, interpret).

Viacdimenzionálnosť Horákovho autorského subjektu naznačujeme azda aj preto, lebo v ňom vidíme priamy vstup do „možností“, ale aj predpoklad a – čo je predsa len najpodstatnejšie – „prirodzený“ a štylizovania ho zbavujúci autorský znak jeho záujmu o intertextualitu. Naznačujeme teda iba to, že sa Karol Horák nemusel móдне premiestňovať do „novej“ autorskej polohy, pretože práve ona je jeho tvorivému subjektu vlastná tak v epike (Súpis dravcov, 1979), ako aj v dramatickej literatúre (Medzivojnový muž, 1984, inscenovaný pod názvom *My tě tu písničku naučíme* roku 1987 v Činohernom studiu Divadla Z. Nejedlého; *Muž z tamtej strany*, 1987; *Skaza futbalu v meste K.*, 1989).

V Karolovi Horákovi ponúkame do pozornosti autora, ktorý vzťah textu k textu v jednom literárnom priestore (epický, dramatický) chápe ako ich vzájomnú symbiózu, ba až ústredný predpoklad a nevyhnutnosť na filozofické, estetické a morfológické (organizovaný kompozičný chaos - mozaika) jestvovanie celku textu ako estetického celku v texte.

Genéza Horákovho Cukru – v autorskej filozofii, autorskej stratégii, v chápaní druhu, žánru a možnosti témy – to by sme zvlášť zdôraznili – je v kategórii pohybu a v kategórii času. Nie v ich filozofickej inštrukcii, ako by sme predpokladali, ale v ich kompozičných východiskách pre tvorbu (jej genéza, zmysel, funkčnosť) samotného Karola Horáka. Mohli by sme v Horákovvej próze reálne uvažovať o napätí, ktoré vzniká medzi námetom a jeho kompozičným celkom, teda o neochote či o nemožnosti autora pracovať s klasickým lineárnym adaptovaním témy. Prosto, čo sa v Cukre i v nasledujúcej Horákovvej tvorbe „udeje“, stane sa v súlade s nekončiacou premenou a zmenou, čo – nazdávame sa – sú už koreláty filozofie bytia a tvorby samotného tvorcu. Karol Horák sa neuspokojuje s dôsledkami prirodzenej zmeny, ktorú prináša mohutné *panta rei*. Premýšľa o opodstatnenosti bytia, jestvovania, večnosti i následnosti len cez pohyb, ktorému sú nielen naše subjekty podriadené, ale sa ním aj riadia. *Panta rei* v epike sa môže u Karola Horáka uskutočniť len vďaka prirodzenej zložke a súputníčke pohybu, teda epickému a dramatickému „priestoru“ na pohyb, a tým je čas: literárny čas a čas rozprávania.

V novele Cukor sa vnútorný kontakt medzi znakovito rozličnými textami, ďalej textom 1 (ústredný príbeh o ceste matky) a textom 2 (odbočenie a rozšírenie o motív, ktorý nerozrušuje text 1, ale pohybuje ním vpred či späť v čase rozprávania a v súradnici žánru) môže uskutočniť len vďaka súčasnosti „pólu príbehu“ a „pólu životného faktu“.³

Sémantická a kompozičná výstavba celku, hoci je členitá prítomnosťou línie – obrazne textu 1 a textu 2 (tých môže byť x_y) – pôsobí uzavreto a taká aj je. Nazdávame sa, že intertextualita má v Horákovvej prvotine svoj leitmotív a zdôvodnenie v ozvláštnení ústredného motívu, v možnosti vniesť do epického priestoru dramatické, ba až kinematografické postupy pevného podlažia rýchlej výmeny „figurín“ v priestore fabuly. Ide teda o kombinovanie textov, ktoré smeruje k psychickej a konfliktovej, teda v konečnom dôsledku výstavbovej „dramatizácii“ a emotívnej inovácii témy a fabuly, núž a tá je vlastná napríklad modernej vojnovkej próze. Sondy do psychiky postavy, ktoré sú najväčšmi podporované nekončiacim otváraním a variovaním textu 2(x_y), však dávajú príležitosť na historicko-politické komentáre (časť územia Slovenska po skončení druhej svetovej vojny, spolužitie Slovákov a Maďarov na konkrétnom území či iné odkazy na dejinne,

³ Zajac, P.: Tvorivosť literatúry, cit. dielo, s. 148.

politicky verifikovateľné údaje). Sugestívne sú sociologické štúdie o typoch, etike, mentalite a sociálnom i mravnom správaní sa ľudí v konkrétnom geografickom priestore a v rovnakej (historicko-spoločensky determinovanej) situácii hneď po skončení vojny. Tak možno naznačiť aj podstatný filozofický a nadtextový záujem autora o intertextualitu, a tým sa stal Horákov zámer adresovať jednotlivé do kolektívneho a všeobecné do zvláštneho, teda presvedčivo naznačiť spôsob, akým sa riadi univerzalizácia sociálneho správania sa človeka v krízovej situácii. Znamená to, že pre Karola Horáka sa intertextualita stala iba „nástrojom“, prostriedkom na objasnenie poznania, podľa ktorého sa všetko v človeku a v ňom uskutoční ako dôsledok emotívne a existenciálne spontánneho alebo premysleného vyriešenia pre neho – v tom čase – základnej životnej situácie. Krízová situácia pre rozvíjanie fabuly a sujetu ostáva pre spisovateľa Karola Horáka latentná a jej motivácie sú existenciálno-dejinné ohraničené (zbojnícka a turecká etuda), ale sú aj sugestívne emotívne (sirota, Mariška Prôba) a údelové (rozprávkové varianty). Pritom krízová situácia, lebo ona podnecuje prepojenosť a späťne jediné dostupné smerovanie do dejovej a príčinnej jednoty opakovane oživované rozličné, vojnovou skúsenosťou navodzované sociálne, ale aj biologické „štúdie“, latentne sa udržiava až v minimálnom epickom priestore, ktorý zastupuje motív cesty (geograficky naznačený v smere hore – dole, tam a späť) a epické aktivity postavy – matky (rozprávačka, vnútorný monológ, komentár, dialóg). Biografické črty nesú a zdôrazňujú, ba na hodnotu a zmysel činu povyšujú biologickú vlastnosť (stať sa matkou), ale predovšetkým znova zovšeobecňujú univerzálny moment z bytia človeka, vlastne jeho hodnotu, pretrvávajúcu aj za hranicami emotívneho vnímania reality: nový život, ochrana jestvujúceho života, ideál matky, ideál dieťaťa a pátos obety za niečo a niekoho. Teda motivácia na cestu dostáva vyšší myšlienkový zámer i určenosť a jej uskutočňovanie cesty sa stáva práve tak eticky a emotívne prirodzené, ako aj určené a predurčené v mene vyššieho cieľa: humanity a obrany i ochrany bytia. Paradox zostáva azda len ten, že sa všetko koná pre ľudí a proti ľuďom.

Nazdávame sa, že sa Horákov intertextualita v polohe estetiky a poetiky epického celku technicky uskutočňuje výlučne cez kompozíciu novely. Pritom ide aj o intertextualitu – obrazne – eticky a filozoficky motivovanú. Primárny motív cesty v texte 1 dostáva priamo i nepriamo podporu sekundárnych motívov cesty z textu 2(xy). Zdalo by sa, že ide o nedôslednosť alebo nadbytočnosť motívu, či jeho nedomyslené kompozičné účinkovania. Opak sa stal skutočnosťou. Cesta matky (text 1) smeruje zdola hore, je geograficky reálna aj názorná, má svoju logiku pohybu od ľudí zdola k ľuďom hore (dobrým, ušetreným vojnovéj biedy, náturou rovinným). Až otrocky, ale emotívne kontrastne sa rekonštruuje pohyb po ceste s jasným cieľom (cukor), ale tajomným, mystickým a dramatickým priebehom (motív smrti ako konfliktotvorný motív, trvalý motív napätia a tajomstva, ktoré má jediné vysvetlenie, ospravedlenie a nemennú hodnotu: bola vojna). Text 2(xy) ťaží, ba nachádza svoje opodstatnenie, z prítomnosti leitmotívu cesty v texte 1 a má ho rozprávačsky znepokojiť, problematizovať, aktualizovať, ozvlášťňovať. Vlastne nechá vo vedomí postavy znova prežiť a oživiť (pohyb, smrť, tajomstvo) príbeh uchovaný v jej pamäti. Teraz sa uskutoční späťne, teda „strihovým“ návratom do minulosti cez nezávislé epizódy. Matkina cesta sa koná v čase literárneho rozprávania, smeruje dopredu, kompozične – cez literárny čas – z prítomnosti do budúcnosti (veľmi krátkej, napríklad poobede, večer, zajtra a podobne).

Zmienka o mnohohlasnosti⁴ v Horákovovej novele by ostala relativizovaná, keby sme precenili sémantickú a kompozičnú primárnosť textu 1 (región, matka, téma). Mnohohlasnosť sa v Horákovom prípade dostavuje akosi segmentovane, rapsodicky a metaforicky nie do kompozičnej

⁴ Ibidem, s. 144-145.

polohy textu, ale do jeho filozofie. Uvedieme príklady, ako sa prepája téma, sémantika, motív a filozofia v texte 2 (xy) do druhého plánu jestvovania textu 1.

Skôr ako sa sústredíme na autorský text, chceme upozorniť na jeho ďalšiu kompozičnú dômyselnosť. Horákov text 2 (xy) sa nielen žánrovo vymieňa, ale jeho súčasti – označujeme ich xy – sú aj na osi od torzovitosti po celok, od všeobecného po jedinečné, od časti po celok. Vnútorne napĺňanie vzťahu textu 1 k textu 2 najpôvabnejšie rozvinul Karol Horák na podloží rozprávky a na osi odchodov či aktuálnych poínt smrti.

V expozícii k textu 1, kde dostáva rozprávková ústredná štylistická a fabulačná formula mnohovýznamové určenie pre text 1 (matka sa rozhodla pre cestu) a text 2⁽¹⁾, otvára ich kompozičnú prítomnosť a pre filozofiu textu ako celku. Tá prostá veta „Bola raz jedna chalupa ... Rozprávkočka pre vnúčika?“⁵ hovorí o filozofii Cukru (obeta za niekoho, kto ešte len príde), otvára putovanie (intímny cestopis za ľuďmi a ich etikou i sociálnou zrelosťou) po verifikovateľnom teréne (región) a preveriteľnom historicko-spoločenskom čase (koniec vojny). Cesta začína a s ňou sa objavuje aj jej antipód: smrť.

Ten úžasný kontrast dieťa – potrava sa v texte 2⁽²⁾ rozvinie o zbojnícku legendu o troch poľských bratoch na Liptove : „Krchmára a sklenára vedú na mestský dom k prísaha, predierajú sa cez chuchvalce ľudí, čo sa tu zhŕkli ako na výročný jarmok. Vyplatia im dávno vypísanú odmenu“.⁶ Teda smrť sa konkretizuje na podlosť, zradu a vraždu, aby našla svoju odplatu v pomste, a tou sa stal oheň (krčma vyhorela a liptovskí bratia musia utekať). Prepojenie textu 1 a textu 2⁽²⁾ sa uskutoční tým najjednoduchším spôsobom, keď matka povie svojmu spoluchodcovi, chlapcovi, ktorému o zbojníkoch rozprávala: „Nad mestom, na Skalke, vetrom hompáľaný. Vidíš ju tamto?“⁷ Text 2 je nielen ucelený príbeh, má svoju kompozíciu a triadickú (rozprávkovú) organizáciu (traja bratia, trikrát smrť atď), ale aj – veď ide iba o časť celku – oslabenú nadtextovú sémantickú vrstvu: nechce sa od neho nič, len aby „urýchlil“ presun postavy po ceste (text 1) do miesta, kde sa protagonistka znova ocitne na svojej púti sama, pretože chlapca zanechá v prvom dome: „...tú cestu, ktorá ju viedla do sveta i vzdäľovala od tých pred ňou“⁸ a „vy si choďte svojou cestou, ja si pôjdem svojou cestou“⁹. V týchto polohách idea obety dostáva aj, či predovšetkým existenciálny podtón: matka má istotu, že chce jej majetok, hoci kráča so seberovnými (epizódka ženy a matkinej plnej tašky).

Tretí z textu 2⁽³⁾ spája prvý nářet rozprávky pre vnuka so sociálnou zbojníckou legendou do žánrového hybridu, do kruto ladenej črty o tureckom plienení na Slovensku, kde sa rozprávkové spojí s historickým a povestovým : „Hora ten žiaľ nemohla preniesť, skalám sa srdce pohlo“¹⁰; „Dievčatká sprvu neveria, utŕchnu, načúvajú, ale keď sa znova ozve Marúúúškááá. Katúúúš, vyjdú z jaskyne. Ale hneď ich schmatnú katánske ruky, zamordujú ich na mieste, iba vzdychnú – detská krvička spod noža kvapká do ľstia.“¹¹ Naturalistická vražda s hodnotiacim emotívnym tónom (prítomnosť deminutív) dostáva mravnú poíntu: „Vtedy už hora ďalej vydržať nemohla, skala zaplakala v žiali, hora sa naklonila k mŕtvym tielkam, prikryla ich voňavou čečinou. A Turci? S lomozom hora a bralo zadlávili psohlavcov...“¹² A napojenie sa textu 1 na text 2 ? „Chlapec

5 Horák, K: Cukor, cit. dielo, s. 21.

6 Ibidem, s. 31.

7 Ibidem, s. 32.

8 Ibidem, s. 43.

9 Ibidem, s. 46.

10 Ibidem, s. 47.

11 Ibidem, s. 48.

12 Ibidem, s. 48.

už neodbehal od nej, stále sa vypytoval, kde je Hladomra, ale kto by si to pamätal? Možno je toto ona a možno ju už prešli.¹³

Prítomnosť ďalšieho textu 2⁽⁴⁾ je kompozične spätá s javom, keď sa poruší logika a chronológia času rozprávania príbehu putujúcej matky a to tak, že sa predbehne čas lineárne budovaného príbehu (utorok), potom sa rozprávanie vráti do pôvodného rozprávačského miesta (pondelok popoludnie). Nazdávame sa, že i v tomto prípade ide o ďalší z komponentov aktualizácie, podobnosti a univerzalizácie dominantného leitmotívu Horákovvej novely: opodstatnenosť podstupovanej cesty pre vyššie veci, pre vec ochrany nenarodeného bytia, pre večnosť jestvovania.

Tento zámer podporí svojím textom 2⁽⁵⁾, ktorý si z tých predchádzajúcich uchová sociálne črty, emotívnu pointu a nevyhýba sa filozofii či pravde rozprávky, lebo v nadtextovej sémantike textu ide o dôkaz na jestvovanie a vieru prevereného pravdivého citu. Ide o príbeh chlapčeka-siroty. Smrť je tentokrát zastúpená odumretím matky, ktorú mali nahradiť cudzie ženy, tiež matky vôkol chlapca. Tie miesto pomoci sa rozhodli pre jeho smrť s matkou (nadájanie živého dieťaťa mŕtvou matkou), čomu zabráni otec a láska macochy, nie matky. Paradoxnosť tohto príbehu vyvrátila tradovanú gnómu o zlej macoche a o nekončiacej materinskej obetavosti ženy aj za cudzie dieťa. I preto zapôsobí napomínajúci záver: „Takí sú ľudia. Pamäti podaktorí nemajú.“¹⁴ Toto miesto označujeme za vyrencholenie autorovej filozofickej inštrukcie. Relativizmus idey obety dostáva imperatívne existenciálny, ale najmä mravný rozmer a rozbíja cez príbeh tradovanú gnómu o ženskej láske k dieťaťu (do hry vstupuje opozícia moje-cudzie a obeta dostáva zrazu iný majetnícky rozmer. V epizóde o sirote sa však na krátky čas využije štylistický postup rozprávkových sudičiek.¹⁵ Samozrejme, že príbeh o sirote aktualizuje sprítomnenie dôsledkov jej reálnej cesty (úspešný chlapec – mladý muž sa do rodnej dediny vráti z Kanady).

Jednotlivé, dejovo samostatné súčasti textu 2 sa vnútorne rámčujú: po rozprávkovej štylistickej klauzule, zbojníckej legende, tureckom príbehu a sirotskej epizóde sa postava – matka z textu 1 – vráti „k sebe“ a kompozične „križuje“ text 2⁽¹⁻⁵⁾, teda pretína, aby spájala súčasti fabuly a kompozície do jednotného nového celku tak, že do podobnosti s komponentmi textu 2 naturalisticky aktualizuje svoju cestu (teda lietmotív priestorový a dejový) – „Odvezú Ťa do rozprávky ku katanovi, čo Ťa na kúsky doreže a krkavcom dá pozobať?“,¹⁶ aby ju personifikovala: „Rozprávaj mi, cesta, niečo. O čom by si mi mohla rozprávať? Rozprávaj mi o tom, ako kráčaš, ako kamsi vedieš, ako vedieš k tomu môjmu mestu, ako vládzeš priviesť tieto nohy Ťa, kde chcú, kde im treba byť...“¹⁷ Naturalisticky otvárané epizódy (podobnosť) odvodené z vedomia a praxe osobného ohrozenia (putovanie po vojnou zničenej krajine), života v minulosti i prítomnosti vyvažuje tým, že určuje novú hodnotu, a tou konečnou je dieťa, medzi počiatkom a cieľom je cukor a tou novou, od ktorej závisia teraz a spoločne, sú jej nohy.

Text 1 a Text 2 postupne, vo vzájomnej vyváženosti smerujú ku kompozícii epického celku. Kompozícia sa formálne či akosi orientačne člení odkazmi na prírodný čas (pondelok, utorok, streda, štvrtok a na ich segmenty ráno, dopoludnia, pred obedom, popoludní, večer, noc), ale aj blokovo, keď sa každá časť textu 1 a textu 2 pointuje a nepriamo aj viaže na seba cez časť pomenovanú Rámec (1. prológ, 2. okamihy ženy, 3. prvý prológ). S kompozičným segmentovaním prírodného času sa možno priam názorne stretnúť aj v torze rukopisu Rudolfa Jašíka *Povest' o bielych kameňoch*, ktorý vznikol v 50. rokoch. Na intertextualite sa u Karola Horáka zúčastňujú

13 Ibidem, s. 49.

14 Ibidem, s. 51-52.

15 Ibidem, s. 53-54.

16 Ibidem, s. 75.

17 Ibidem, s. 78.

teda pohyb, čas, žánre a čiastočne aj štýl či štylizácia segmentových častí. Vlastnosťou intertextuality je vytvoriť, hoci z kontrastných jednotlivostí uzavretý dejový celok, čo sa v Cukre stane dôsledne, a práve cez čas. Dejová uzavretosť získaná cez svoju „realizáciu“ v čase dostáva v texte podobu väzieb generácií (matka-dcéra) a dynamického, kontrastného spoločenského pohybu (vojna-mier, minulosť-prítomnosť, spomienka-udalosť prítomná). Keď autor cíti, že by mohli jednotlivé časti do seba fabulačne „nezapadnúť“, zvolí rámec, ktorý opakuje trikrát a vždy v ňom pointuje ústrednú námetovú, tematickú, filozofickú tézu a mravnú hodnotu: pokračovanie bytia človeka za akýchkoľvek obetí a podmienok.

Vyzerá to tak, že ide o tradičný epicky motivovaný tvar, ktorý autor otvoril času, pohybu a postave. Zmena postavy sa však u Horáka uskutoční nie cez jej psychologickú, etickú a konatívnu motiváciu, ale cez jej spätie s priestorom. To, čo by sme predpokladli, že je schopný „uniesť“ motív cesty, vyrieši autor tak, že motív (cez pohyb a čas) udržiava v jeho žánrovej, motivickej a filozofickej aktuálnosti práve cez vkladanie jednotlivých sekundárnych textov (text 2) do primárneho textu (text 1): putovania matky zdola hore a späť, teda pohyb po teréne, ktorý by musel vyriešiť opisom. Keby bol zvolil autor tento postup, bol by v situácii, keď sa musí rozhodnúť pre jednoznačné typologické začlenenie svojho žánru, teda najskôr pre cestopis a to rozhodne nebola Horáková ambícia. Javy existenciálneho, ktoré zostávajú v podloží novely (vojna, život, smrť, obeta), necháva autor ustúpiť do pozadia a to tak, aby nevznikli priame dotyky postavy matky s mnohovýznamovou realitou, presnejšie s členitým a rôznorodým terénom, ale ide o prenesené kontakty postavy s terénom, s jeho minulosťou, s udalosťami, ktoré sa i tam mohli udiať. A tu nastáva pravý čas na kontakt textu 1 s textom 2. Rámecujúci pohyb zdola hore, ktorý koná rozprávačka za cukrom, otvárajú kompozične, motivačne, konfliktovo i sujetovo jej, vlastne ňou motivované úniky do iných textových priestorov: do rozprávky pre budúceho nenarodeného vnuka, do príbehu o troch zbojníkoch, do tureckého vyčíňania na území, ktorým prechádza, do sociálne a emotívne pointovaného príbehu chlapca-sirotu, po znova rozprávkovo, v rovine štýlu, naznačeného sudičkovského stretnutia a do opakovaných prestupov do rozprávkového priestoru (čarodejná, personifikovaná) až po mohutnú realistickú epizódu Marišky Próby. Horákov zámer nesmeroval v Cukre k textu, ktorý sa vedome spolieha na možnosti odvodené z „iných“ textov, ktoré sa postupne do textu včleňujú. V literárnej praxi vzniku debutu hľadá autor riešenie pre námet a jeho filozofickú pointu. Azda má zmysel pripomenúť i to, že hoci sú jednotlivé polohy textu – veď si len uvedomme, ako ich otrocky spája motív cesty a cukru – svojím významom pre celok vážne a podstatné, nevypomôže si autor paródiou či iným uvoľnením situácie. Nemôže, lebo tlak mravného a emotívneho nepripustí túto možnosť. Horákov text práve cez medzitextové vzťahy dokumentuje realitu z cesty, demonštruje emotívnu zviazanosť autora s autentickými a biografickými črtami svojho námetu, osobnostnú väzbu ku geografickému literárnemu priestoru. Cukor, vnúča, matka, dcéra, muž sú zaklíndlá a stávajú sa istým príbehovým podložíom svojho terénu a svojej doby, o ktorých sa bude raz v budúcnosti rozprávať práve tak ako o príhode Marišky Próby či o tureckom vraždení na Gemeri a mnohých iných, ktoré Horák zapojil do novely Cukor nie pre jej kompozičnú vynaliezavosť, ale aj pre svoje filozofické ambície i pre ambície samotného príbehu.

Horákov Cukor prišiel po Johanidesových razantných vstupoch - experimentoch do druhu, žánru i filozofie či typu postavy - o desaťročie podstatne miernejšie. Objektívne povedané, smeroval inam a aj jeho odvaha mala iné žriedlo. Neútočil, skôr hľadal porozumenie pre svoje rozprávania i pre to, čo život dal a čo už – ukazovalo sa – nemá svoje miesto v modernizme, v jeho rýchlosti, chaotickosti, strohosti. Horáкова intertextualita v Cukre je výsledkom autorovej emotionality, ponornosti a zostáva v službe filozofii textu.

Prozaici 80. a 90. rokov už skutočne smerujú k plochejším, no účinnejším „úderom“ na estetiku a filozofiu svojich textov a veru už sa dá hovoriť aj o samoučelnosti (P. Jaroš: Milodar slučky), čo

súvisí s budovaním vedomia odosobneného človeka od vlastného bytia. Ide o prózy, ktoré sa vo svojich krátkych útvaroch sústreďujú na údel, psychiku a vedomie jednotlivca. Iná sa však ukazuje vo vzťahu k intertextualite situácia v románovej tvorbe.

Typy intertextovosti v prózách Ladislava Fuksa

V júne 1969 vydala edícia „F. L. Smutn mořtve, svazek deseti povídek, doplněných 27 kresbami duše, scizillage, ilustrací a jemnými moderními výtka. Mezi nimi se nacházejí i některé náhodně laděná povídky Čestmír Zvěřil, z nichž se vichřelím Fuksova tvorby. (13) Tato díla nepochybně představují rozdílné světy. Zdá se, že Fuks a jeho publik kým rozvíjel a hledal nový způsob vyprávění. Strukturování látky a její ukládání v psanosti s publiky tím náležitě byly zafixované, protože i když se v Fuksově díle stále mění, to však byla jen povrchní úprava, která se soustředila k jednotnému náhodu vnitřnímu okraji.

Všechny povídky smutná smrt nepochybně nadvazuje na Fuksova předtíživější tvorbu, která je vztahem z okupace a zlovesti, ilustrací v ní málo známej (směřuje k psychologii čtenáře, který je v různé polohách až patologických vztahů mezi lidmi). Mimo jiné je obrub jako zcela nové povídky, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století.

Tyto díla povídky, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století.

Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století.

Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století. Čestmír Zvěřil a jeho ilustrace, které se týkajú povídky, čerpaní z Práhy na začátku 20. století.