

## Švantner, horor, fantastika: žánrové parametre<sup>1</sup>

TOMÁŠ HORVÁTH, Ústav slovenskej literatúry SAV, Bratislava

*Milanovi Šútovcovi*

„Aj temnota má svojich milencov.“

František Švantner: *Prizraky*

HORVÁTH, T.: Švantner, horror, fantasy: genre parameters  
SLOVENSKÁ LITERATÚRA 59, 2012, No 2, p. 122 – 138.

The analysis of the texts in the study seeks to prove the hypothesis that most of František Švantner's short stories from the collection *Malka* (1942) belong to the genre of fantasy as it is defined by Tzvetan Todorov: the endings of most stories leave the reader oscillating between the natural and supernatural interpretations of the plot. The epistemological status of numerous events in the story is ambivalent. Švantner's texts generate the fantasy effect by means of motif focalisation: each hypothetically supernatural motif is focalised through a literary character's perspective. The suyzhet must be reconstructed by a model reader in the text – this suyzhet is set in the crossing point of different characters' (contradictory) dialogue perspectives. Another method of generating the fantasy effect is a blank space in the text, a missing story syntagm (a data concealing approach) and the inversion of time coordinates, when e.g. the emergence of a character who was already dead at that time (which the reader does not learn until the end) allows the „psychic“ interpretation, too.

Emphasising the genre dimensions of Švantner's texts may also fulfil an important role in the literary life when translating these texts into a foreign literature: hypothetically, they could be introduced into a new literary context as a sample of a particular genre rather than as a sample of Slovak literature.

**Key words:** genre, fantasy, horror, focalisation, „it“

Literárna veda pre účel interpretácie zoskupuje literárne texty do istých predbežných „rodín“ (ako je napr. tvorba autora) a *kontextualizuje* ich: interpretuje ich napríklad z hľadiska autorskej poetiky či poetiky literárneho smeru. Ďalšou možnosťou zasadenia do kontextu je interpretovať literárne texty z hľadiska žánrového – práve o tento smer interpretácie niektorých textov Františka Švantnera z jeho zbierky noviel *Malka* (1942) sa chcem pokúsiť vo svojom príspevku. Preto bude takéto nasvietenie Švantnerových textov do značnej miery jednostranné, a to zámerne: zameranie sa na ich invariantnejšie, žánro-

<sup>1</sup> Štúdia je rozšírenou verziou príspevku, ktorý bol 2. februára 2012 prednesený na medzinárodnej vedeckej konferencii Ústavu slovenskej literatúry SAV *František Švantner: život a dielo*.

vé črty (ktoré tieto texty zdieľajú s inými reprezentantmi daného žánru) môže pomôcť osvetliť práve tento ich „kódový“ aspekt. Isteže, autorská poetika, pokiaľ nejde o autora čisto „žánrového“, žánrovú schému vždy čiastočne prečnieva (ponad túto schému buduje singularitu „autorskej poetiky“) – upozornenie na isté invariantné, zdieľané žánrové črty však zasa umožňuje vyhnúť sa tomu, aby sa napríklad pokladalo za príznak singularnej autorskej poetiky to, čo tvorí súčasť žánrovej gramatiky, súčasť kódu (čím by sa predsa okrem iného podhodnocovala aj samotná konkrétna autorská poetika).

V prípade Švantnerovej zbierky *Malka* naša literárna veda už spoľahlivo určila jej žánrové parametre: autorov monografista Ján Števček texty žánrovo situoval do teritória fantastiky<sup>2</sup> a presne opisuje aj jej žánrový mechanizmus konštruovania textu, spočívajúci „v napätí medzi možným a neskutočným“<sup>3</sup> a podvojnosti možného riešenia: „sujet väčšiny noviel zo zbierky ‚Malka‘ bol založený na dvojakom možnom vysvetľovaní záhadných udalostí“.<sup>4</sup> Tento výsledok Števčekových analýz presne korešponduje s trošku neskorším vymedzením žánru tradičnej, klasickej fantastiky od Tzvetana Todorova (1973): tento žáner spočíva v konštitutívnom *váhaní* medzi racionálnym prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením tajomných udalostí,<sup>5</sup> pričom priklonenie sa k jednému z týchto dvoch typov vysvetlení má za následok už prestup do iného žánru.<sup>6</sup> Respektíve, v typológii Nancy H. Trillovej, ktorá fantastiku (oprávnenne) chápe širšie, ide v prípade týchto Švantnerových textov konkrétne o tzv. nejednoznačný modus fantastiky.<sup>7</sup> Ak situujem túto časť Švantnerovej tvorby do rámca *tradičnej* fantastiky, je to preto, lebo žáner sa ďalej vyvíjal tak, že ono indikované (možné) nadprirodzené z tradičnej fantastiky sa v modernej fantastike (napr. u Cortázara) transformovalo na podozrenie o bližšie neurčenom „inom, tajomnom a nevyhovujúcom poriadku“, o akejsi „inej logike“.<sup>8</sup> V neskoršej práci *Lyrizovaná próza* hovorí Števček v súvislosti s poviedkou *Piargy* o tom, že „Švantner však nemôže a nechce poprieť onú možnosť kmitania medzi rozumovým a mystickým vysvetľovaním deja. Obidva plány novely, reálny i tajomný, sú v jeho novele podopreté príslušnými radmi motívov“,<sup>9</sup> pričom „korene tajomna zostávajú skryté“.<sup>10</sup> Oskár Čepan napísal, že „viacplánovosť motivácií sa navonok prejavuje vibrujúcou neurčitou väčších alebo menších segmentov deja“.<sup>11</sup> „Dej v naturizme sa však doslova zatajuje tak, ako sa v šerosvite situácií strácajú minulé postoje a činy postáv. Neurčitá viacplánovosť istých úsekov deja a reakcií postáv kondenzuje v sebe významové napätia, blízke dobrodružno-kriminálnym románom“.<sup>12</sup> Takmer všetky poviedky zo Švantnerovej debutovej poviedkovej zbierky *Malka*, azda s výnimkou

<sup>2</sup> ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962, s. 50.

<sup>3</sup> Tamže.

<sup>4</sup> Tamže, s. 112.

<sup>5</sup> Por. TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995, s. 33.

<sup>6</sup> Tamže, s. 25.

<sup>7</sup> TRILLOVÁ, Nancy: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011, s. 26 – 29.

<sup>8</sup> HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007, s. 165.

<sup>9</sup> ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 144.

<sup>10</sup> Tamže.

<sup>11</sup> *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984, s. 739.

<sup>12</sup> ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977, s. 179.

poviedok *Malka* a *Šabl'a*, sa situujú v žánri strašidelnej fantastiky (poľská literárna veda používa napr. termíny „fantastyka grozy“ a „niesamowita fantastyka“), ako sa konštituovala predovšetkým v literatúre 19. storočia – a poviedky *Stretnutie*, *Atka*, *Horiaci vrch* a *Piargy* sú doslova jej vzorovými reprezentantmi. (Upozornilo sa tiež na Švantnerovu čitateľskú vášeň – prózy E. A. Poea, ktoré mali na Švantnerovo písanie istý vplyv.) Keďže sujetové dianie v takejto fantastike si vyžaduje vysvetlenie, i keď (a to je ďalšia jej konštitutívna podmienka) vysvetlenie suspendované, Milan Šútovec správne žánrovo identifikoval texty *Malky* ako formu novely s tajomstvom a štrukturalisticky precízne opísal spôsoby dosahovania efektu tajomna.<sup>13</sup> Jana Kuzmíková použila v súvislosti s prózami *Malky* aj termín „naturistické horory“,<sup>14</sup> ktorý obsahuje vymedzenie literárno-smerové i žánrové – to žánrové (horor) opisuje emocionálne pôsobenie Švantnerových raných próz na modelového čitateľa. Moje situovanie tvorby raného, resp. naturistického Františka Švantnera z hľadiska žánrového ako „milenca temnoty“, autora strašidelnej fantastiky, teda nie je vôbec ničím novátorským či kacírskym. Treba však tiež povedať, že napriek konštatovaniu žánrových parametrov inkriminovaných Švantnerových textov sa slovenská literárna veda – v súlade so zameraním svojho záujmu na predmet dejín slovenskej literatúry – zaoberala Švantnerovou tvorbou predovšetkým z hľadiska individuálnej autorskej a literárno-smerovej poetiky.

Vráťme sa nakrátko k charakteristike hororu: žánr hororu je – popri všetkých svojich štruktúrnych charakteristikách – definovaný predovšetkým svojim *pôsobením* na recipienta, vyvolávaním istého druhu reakcie, emócií:<sup>15</sup> zdesenia, hrôzy, strachu (resp. v novších vývinových transformáciách žánru aj hnusu). Švantnerove poviedky tieto emócie vzbudzujú – už na úrovni textovej mikroštruktúry, pomenovania vyvolávajú tento efekt napríklad pomocou hororových prirovnaní („Človek bol ako príšera“, s. 112, „ústa rozchlipené ako rozvalašené mäso“, s. 77), či využívania lexém zo sémantického poľa „nadprirodzeného“: „...tým viac sa pozdávalo, že to nie je človek, ale prízrak“ (s. 113), alebo pomocou personifikovania elementov plánu prostredia, čím sa neživému dodáva akási vedomá zlomyseľná aktivita. Des lomcuje i väčšinou Švantnerových postáv, ktorý pri empatickom, resp. identifikačnom čítaní zasahuje i modelového čitateľa.<sup>16</sup> Keďže však Švantnerove novely z *Malky* situujem v žánri strašidelnej *fantastiky*, na margo konštatovania ich hororového pôsobenia je potrebné precizovať *konfiguráciu* žánrových kódov *hororu* a *fantastiky* v týchto textoch: na úrovni jednotlivých motívov (ktoré sú v priebehu lineárneho čítania recipované ako relatívne samostatné členy naratívnej syntagmatickej štruktúry) sa postavy konfrontujú s hroznými krvavými udalosťami i s udalosťami, ktoré sa javia ako nadprirodzené (zjavovanie prízrakov, desivé zvuky, volanie, fyzikálne nemožné udalosti) – a až na vyššej úrovni príbehu, úrovni čitateľom rekonštruovanej *fabuly*, tieto motívy fungujú v žánrovom režime fantastiky (kde sa v rámci

<sup>13</sup> ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005, s. 225.

<sup>14</sup> KUZMÍKOVÁ, Jana: *Františk Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000, s. 178.

<sup>15</sup> Por. CARROLL, Noel: *Filozofia hororu*. Gdaňsk : słowo/ obraz terytoria, 2004, s. 35, HAS-TOKARZ, Anita: *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010, s. 25 – 26.

<sup>16</sup> O vyvolávaní hrôzy v Švantnerových textoch por. ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973, s. 160 – 161.

riešenia *váha* medzi ich empirickým a nadprirodzeným vysvetlením). Túto konfiguráciu, spätosť týchto žánrových kódov sa budem snažiť dokázať v interpretačnom čítaní Švantnerových textov.

V poviedke *Stretnutie* si nočný strážnik vo vloženom rozprávaní vypočuje pri ohni rozprávanie tajomného host'a (ktorý sa zjaví ako fantóm – „*Vravím, že ho vyplula tma, lebo ľazko veriť, že by bol odniekiaľ prišiel*“, s. 70), bývalého väzňa, ktorý sedel za údajnú vraždu ženy. Samotné stretnutie je dramatické – strážnik pociťuje pri nočnej návšteve strach o svoju holú existenciu. Neznámy muž rozpráva príbeh vraždy, v ktorom bol sám zainteresovaný: z Argentíny sa po smrti svojho muža Beláňa vracia do dediny vdova Anna, mužova dávna láska, a chystajú spolu sobáš. Raz uprostred noci vidí, že sa v okne vdovy svieti – nájde ju v katatónii, ustrnutú od hrôzy. Anna povie, že za ňou bol jej mŕtvy muž a prizná sa, že ho sama zabila. Muž v rozpútaní zvieracích pudov zahryzne žene do pleca, zacíti jej krv a bezdychú ju odhodí na zem. Keď muž príde k sebe domov, je v hrôzostrašnej scéne konfrontovaný s príznakom – ako sa domnieva, mŕtvym Beláňom. Ten ho žiada, aby muž nechal Annu na pokoji. Príznak sa, samozrejme, vymyká z empirického poriadku, zjavuje sa *tu a teraz*, no zároveň je čiastočne vyklonený do nereality, „je to vec, ktorá vlastne neexistuje“<sup>17</sup> a sú mu pripísané hrôzostrašné atribúty: „*Hlas mal prelomený. Vlastne to nebol ani hlas, len akési huhňanie, ševelenie, ako keď sa suchý list kotúľa vo vetre alebo keď prievan preniká skalnou puklinou*“ (s. 78). Prirovnania k vnemom prírodných javov trochu derealizujú príznak – otvárajú možnosť spätnej rekonštrukcie kreovania prízraku častým švantnerovským postupom personifikácie prírodných fenoménov: navyše, neznámy – rozprávač je nespoľahlivý, má ťažkú hlavu skôr od spánku než alkoholu (s. 74). Svojho psa nájde zahrdúseného. Ráno nájdu Annu zabitú v krvi a rozprávačove stopy v snehu pred jej domom (áno, veď večer tam predsa bol a príznaky stopy nezanechávajú). Aj sám nočný strážnik – rámcujúci rozprávač – sa prikláňa k možnosti, že vrahom je jeho nočný návštevník. Sám pociťuje principiálnu *neukončenosť* toho príbehu (charakteristickú pre *váhanie* v žánri fantastiky medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením): „*Bol som zvedavý na zakončenie, lebo toto nemohlo byť zakončenie*“ (s. 80). Akékoľvek vysvetlenie jedným či druhým smerom (do sveta či poza tento svet) ruší ono epistemologické chvenie, aké nám poskytuje fantastika – tento typ fantastických príbehov je uzavretý práve tak, že uzavretý nie je.<sup>18</sup> Švantner vo svojich textoch dosahuje efekt fantastiky predovšetkým fokalizačnou perspektivizáciou jednotlivých motívov: každý tzv. nadprirodzený motív je modalizovaný pohľadom a stanoviskom postavy – a vo výsledku sa rekonštruovaný dej situuje na *výslednici* dialogických (čo tu znamená: vzájomne rozporných) perspektív postáv. Stretnutie Anny s mŕtvym manželom je totiž dané len v jej výpovedi. Výpoveď o smrti Beláňa o jeho zavraždení Annou je tiež daná len ako výpoveď postavy – Anny. Mužovo stretnutie s Beláňom je takisto dané v mužovom rozprávaní. „Status fikčnej existencie nadprirodzenej oblasti je určen stupňom jejího naratívneho ověření (autentifikace).“<sup>19</sup> Nadprirodzená oblasť vo fantastických Švant-

<sup>17</sup> OTTO, Rudolf: *Posvätno*. Praha : Vyšehrad, 1998, s. 38 – 39.

<sup>18</sup> NODIER, Charles: *Úval mrtvého muže*. Praha : Havran, 2006, s. 98.

<sup>19</sup> Traillová, c. d., s. 23.

nerových novelách nie je nikdy bezvýhradne autentifikovaná na úrovni „tvrdých faktov“ fikčného sveta<sup>20</sup> – čiže nastáva tu „absence plné autentifikácie“.<sup>21</sup> Nadprirodzená oblasť, naopak, vždy prislúcha istej subjektívnej perspektíve, je fokalizovaná cez prizmu tej-ktorej postavy a spochybnená dialogickou perspektívou inej postavy (v tomto prípade rámcujúceho rozprávača). Z tohto postupu potom ďalej vyplýva, že „v *nejednoznačnom modu* není nadpřirozená oblast plně autentifikována, avšak zároveň není deautentifikována“.<sup>22</sup> Takéto zneistenie statusu výpovedí vedie k váhaniu medzi viacerými interpretačnými alternatívami, pričom zásadný je rozdiel medzi vysvetlením nadprirodzenými a prirodzenými možnosťami:

1. vražda (pomsta) zo záhrobia (nadprirodzená alternatíva)

2. vražda empirickým páchatelom (racionálne vysvetlenie). Tu sa tiež otvárajú dve možnosti:

a) vraždil muž, azda vo výpadku vedomia, alebo vyburcovaný „pažravou chuťou“ „*obliznúť teplú krv*“ (s. 77) dohrýzol ženu na smrť, tak ako Žuna vojaka v *Neveste hól*.

b) Annin manžel Beláň v cudzine v skutočnosti nezomrel (tento fakt je známy len z jej výpovede) a prišiel sa pomstiť. (Túto hypotézu do istej miery spochybňuje, že sa pred Anniným domom našli len stopy muža-rozprávača.)

Toto využívanie „otvoreného konca“, a teda významovú otvorenosť z noetického hľadiska,<sup>23</sup> zámernú „neurčitost' riešenia“<sup>24</sup> vyzdvihol pri analýze poviedok *Malky* už Švantnerov monografista Ján Števec: „Ich spoločnou vlastnosťou je, že sa v nich dejová problematika nikdy nevyrieši do konca, úplne a jasne. Z novely ‚Stretnutie‘ sa nedozvieme, kto zavraždil Annu, a v ‚Zhanobenej krvi‘ je utajený samotný priebeh vraždy; práve tak zostane nejasná súvislosť medzi baraniarkinou smrťou a tajomným zjavením sa Pačugu v novele ‚Horiaci vrch‘, podobne i vzťah medzi Bariakovou smrťou a návratom kobylky v ‚Aľke‘.“<sup>25</sup> Zároveň Števec veľmi presne popisuje mechanizmus dvojitého kódovania motívov v žánri klasickej fantastiky (ako ho teoreticky opísal Todorov), ktorý funguje v týchto textoch: „No ani v najfantastickejších novelách nie sú deje motivované iba jedným systémom príčin a následkov. Popri tajomnom vysvetľovaní ich obsahu existuje možnosť, čo len vo forme náznaku, ich reálnejšieho odôvodnenia.“<sup>26</sup>

V poviedke *Aľka* Bariak, ktorý je osudovo priťahovaný ku koňovi, ktorého chce vlastniť, napokon hynie pod jeho kopytami a umierajúc hovorí: „*Vedel som, že ma zabije!*“ (s. 87). Motív už poriadne pripitým ujčekom Macom náhodne začutého rozhovoru o dohode napovedá intrigu (Aľka je cvičený kôň, ktorý zabije nového majiteľa a vráti sa k starému). Lenže v noci počas hroznej búrky počuť z miesta, kde ráno zabil kôň Bariaka, podivný hlas – a tento vnem je intersubjektívne verifikovaný: „*Troje uši sa nemohlo klamať. (...) Podivný hlas znel od Paseky sám*“ (s. 89). Všetci utekajú tam – ako prvý je tam Sochorkin chlapec, ktorý sa trasie od hrôzy: „*Volakto je pri koňoch... Videl som mu oči...*“

<sup>20</sup> Tamže.

<sup>21</sup> Tamže, s. 29.

<sup>22</sup> Tamže, s. 178.

<sup>23</sup> BÍLEK, Petr A.: K poetike noviel F. Švantnera. In: *Slovenské pohľady*, roč. 103, 1987, č. 11, s. 98.

<sup>24</sup> Števec, c. d. 1, s. 57.

<sup>25</sup> Tamže, s. 76.

<sup>26</sup> Tamže.

*Volal na Aťku...*“ (s. 92). Riešenie opäť ponecháva *váhanie* medzi prirodzeným a nadprirodzeným vysvetlením: Aťka zmizne – po Aťku si prišiel buď jej bývalý majiteľ Hyban, alebo – druhá možnosť – po svojho koňa sa vrátil zo záhrobia Bariak. K tejto línii sa prikláňa osudový vzťah Bariaka ku koňovi smrti, ako aj motívy podivného hlasu práve z miesta smrti Bariaka a hrôza Sochorkinho chlapca, ktorý vyzerá, akoby videl ducha... V texte sa tiež aktualizuje jeden z negatívnych symbolických významov koňa ako chtónickej bytosti – motív búrky sa spája s motívom koňa, ktorý má vzťah k živlom vody a ohňa.<sup>27</sup> Švantnerove postavy v závere deja ohľadom prirodzenosti či nadprirodzenosti udalostí neváhajú, pretože ide o postavy nereflektujúce, živelné. Výnimkou, čo sa váhania týka, môže byť Bernard Plžúch v poviedke *Prizraky* práve v okamihoch, keď je spolu so synom konfrontovaný s čudnými udalosťami: musí ich synovi vysvetľovať empiricky, no nakoniec si sám nie je istý. Naznačenie absencie vysvetlenia, čiže váhania v *Aťke* je v záverečnom (už opakovanom) motíve epistemologického „uzlíka“, ktorý baťka „neprestáva tlačiť“ (s. 93). Váhanie ohľadom prirodzeného/nadprirodzeného vysvetlenia udalostí je v švantnerovskej poetike pracujúcej s implicitnosťou a napovedaním, náznakom, ponechané modelovému čitateľovi – a je produkované výstavbou fikčného sveta v týchto textoch, ktorý je „složen ze dvoch aleticky protikladných oblastí, prirodzené a nadprirodzené“,<sup>28</sup> a v prípade Švantnerových textov je prirodzená oblasť nadprirodzenou skôr „nalomená“.

Samozrejme, pre Švantnerovu poetickú metódu stajomňovania deja je charakteristické, že vyššie uvedenú vyabstrahovanú fabulu musí čitateľ s istým (ba dá sa povedať, značným) úsilím zrekonštruovať: tak v incipite sa konštatuje smrť Bariaka bez udania dôvodov – nasleduje prvá retrospektíva, motív Bariakovej kúpy koňa – a až neskôr, v druhej retrospektíve a v rozprávaní inej postavy (paholka) je podaná smrť Bariaka pod kopytami koňa.

V poviedke *Horiaci vrch* v jednom motíve zazrel Joachim v tme Pačugu (text samozrejme najprv zatají identitu postupom synekdochy – „Z tmy vypálilo dvoje očí“, s. 104 – až potom identitu dointerpretuje). Lenže v pointe (čiže vo vzdialene textovo distribuovanom motíve), pri náleze zavraždenej baraniarky, Pačugovej snúbenice, sa dozvedáme, že v tom čase bol Pačuga už mŕtvy (s. 115). Otvorený koniec teda tiež ponecháva váhanie fantastiky medzi prirodzeným a nadprirodzeným riešením. Kto je vrah? Ak Pačuga (videl ho Joachim), potom ide opäť o vraždu zo záhrobia. V racionalizujúcom type vysvetlenia by zasa zabil niekto iný a Joachim sa v tme pomýlil – i keď, on si je absolútne istý: „Keď vravím, Pačuga to bol, lebo som mu hľadel do očí“ (s. 105). Tu je fantastické tajomstvo generované takým spôsobom, že „je nevysvetliteľná prítomnosť postáv na miestach, kde by sa podľa všetkej pravdepodobnosti nemali, ba nemohli vyskytovať“.<sup>29</sup> Anticipačný motív náhlejšej prítomnosti Sochorkinho chlapca na mieste síce ešte prirodzene vysvetliteľný je (chlapec si „nabehol“), avšak možná prítomnosť Pačugu prelamuje empirický poriadok sveta (išlo by tu o jeho zjavenie sa po smrti, čiže o príznak).

<sup>27</sup> OESTERRAICHER-MOLLWO, Marianne: *Herder Lexikon symboli*. Warszawa : ROK Corporation SA, 1992, s. 67.

<sup>28</sup> Traillová, c. d., s. 21.

<sup>29</sup> Šútovec, c. d., s. 225.

V poviedke *Piargy* je zánik dediny, zmietutej prírodnou katastrofou, vyzsprávaný tiež prostredníctvom dvoch striedavo distribuovaných fokalizácií (jediných prežívších – manželov Pilarčíkovcov), pričom dej sa postupne stajomňuje: motívmi apokalyptického prorockého vnuknutia krstnej matere (s. 180), paralelou medzi rodiacou Lénou a podzemnými silami zeme (s. 188), narodené dieťa konotuje diabla (po tele má chlpy ako cap, s. 190). Nemožno však celkom súhlasiť (ani pri situovaní tejto novely voči Ramuzovmu románu *Vrch hrôzy*), že „metóda ‚stajomňovania‘ je Švantnerov osobný objav“ (Števček, 1973, s. 145).<sup>30</sup> Táto metóda je, naopak, práve *žánrovým* príznakom klasickej fantastiky aj *weird fiction*, kde „rozuzlenie neobnovuje poriadok, ale ho rozbíja“<sup>31</sup> a v závere je *demonštrované* pôsobenie iracionálnych síl.<sup>32</sup> Poľský autor strašidelnej fantastiky Stefan Grabiński vo svojej tvorbe v dvadsiatych a tridsiatych rokoch 20. storočia pracoval práve s metódou „zahusťovania tajomstva“,<sup>33</sup> keď sa v lineárnom priebehu deja predbežné racionalizácie ukazujú ako nedostatočné a v záverečnej pointe vždy dochádza k „odracionalizovaniu“.<sup>34</sup>

Vyššie spomínané poviedky naša literárna veda oprávnene pokladá za fantastické, viacznačné – avšak poviedka *Prizraky* sa už zvykne interpretovať jednoznačne, racionalizujúco. V nasledujúcej analýze, by som sa chcel pokúsiť aj túto poviedku interpretačne „pootvoriť“ voči alternatívnym riešeniam v rámci fantastického žánru. Prvá dejová situácia v poviedke: Bernard Plžúch sa „prikráda“ (s. 151) domov. Sujeť sa rozvíja v nečakaných zákrutách. Potom, ako rozprávač v 3. osobe podá charakteristiku Bernarda ako duše s temnými zločinnými zákutiami, ako „milenca temnoty“ (nelegálnosť jeho konania indikuje už to, že sa domov „prikráda“), sa naňho privesí jeho slabomyseľný brat Karo, ktorý sa ho pýta, kde nechal syna Petruška, lebo do hory odchádzali spolu. Z jeho reči sa rinú hororové motívy – dohady o tom, že Bernard syna podrezal: „*Chúďa, skučalo ani psiča a teraz lieta po hore, krvička sa mu leje na zamrznutú zem a skučí*“ (s. 156), dvojnásobne naratívno-fokalizačne sprostredkované a z empirického hľadiska neautentifikované (Karo hovorí, že stará Cindulka – Bernardova babka – povedala, lenže: Cindulka je už mŕtva). Táto možnosť je však falošným smerom ďalšieho rozvíjania deja. Keď Bernard príde domov a nenájde tam syna Petruška, je znepokojený. Syntagmaticky nasleduje dvojito kódovaný anticipačný motív (fungujúci aj v režime falošnej, aj pravej anticipácie): ozve sa umieračik – zvon Demianko a Bernarda sa zmocňuje hrôza, lebo nevie, „komu zvoní“. Kód falošnej anticipácie sa odhalí v detenzívnom motíve – neskôr sa ukáže, že syn Petruško je nažive. Avšak funguje ako pravá anticipácia motívu, keď Bernard zabije hájnika.

Záhadnosť, samozrejme, je v texte produkovaná takým spôsobom, že nepoznáme *Vorgeschichte*, príčiny uvedeného stavu (tie sú zatajené) – čiže čitateľ je prizvaný na pozorovanie deja takpovediac *in medias res*, „uprostred“, čo je štandardný švantnerovský postup zatemňovania deja.<sup>35</sup>

<sup>30</sup> Števček, c. d. 2, s. 145.

<sup>31</sup> WYDMUCH, Marek: *Gra se strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975, s. 154.

<sup>32</sup> Tamže, s. 108.

<sup>33</sup> HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959, s. 408.

<sup>34</sup> Tamže, s. 411.

<sup>35</sup> Por. Šútovec, c. d., s. 225.

V motíve, keď Bernard odrazu pri svojom dome začuje dva hlasy, text v retrográdom významovom pohybe tohto motívu odhalí, prečo sa Bernard obával, keď syna nenašiel doma: neskôr text prezradí, že tie dva hlasy patria synovi Petrovi a hájnikovi, ktorý ho vypočúva a chce ísť k nim domov – pravdepodobne urobiť domovú prehliadku.

Nasleduje motív Bernardovho zabitia hájnika. Príznačný je Švantnerov spôsob vyrozprávania tohto motívu – prejavuje sa v ňom všeobecná tendencia významovej štruktúry Švantnerových próz v ich tiahnutí k implicitnosti a vynechaniu: „*Siahol* (Bernard – pozn. T. H.) *rýchlo oboma rukami za pravé plece, schytil poleno a mieril pozorne ta, kde mala byť hájnikova hlava. / Možno bolo počuť tupý úder a zavržďanie triesok pod padajúcim telom, ale v náhlosti sa to ľahko preslychne. A nebolo vidieť nič. Tma prehltila aj najnepatrnejšie mihnutie tieňa a čušala ako múmia*“ (s. 164). Samotný akt úderu, o ktorom sa až neskôr ukáže, že bol vražedný („*Mal som priťazku ruku*“, s. 164), nie je vizuálne „ukázaný“ – zahŕňa ho tma. Je len indikovaný metonymicky prislúchajúcou sluchovou senzáciou, aj to len hypotetickou (*prepočutý* úder). Narácia teda explicitne vyrozpráva len Bernardovu prípravu (zamierenie na úder) a potom v novom odseku hypotetický sluchový vnem. Akt vraždy sa teda aj takto na úrovni mikroštruktúry doslova situuje v trhlíne textu, bielej medzere medzi odsekmi, tak ako na kompozičnej makroúrovni Švantner neustále štruktúruje dej epického textu s pomocou zamlčívania motívov, skrytých implikácií, či rozosievania nenápadných indícií. Fabulu Švantnerových noviel zo zbierky *Malka* treba vždy rekonštruovať z náznakov, preklenovať zamlčania, rekonštruovať vypustené motívy a dávať do súvislosti indície, ktoré sú na ploche textu distribuované v značnej vzdialenosti.

Motivácia Bernarda Plžúcha k vražde hájnika je síce zisťná, „pragmatická“ (textové indície napovedajú, že so synom pytliačia, por. na s. 171 motív jedle, „*na ktorú vešiava Bernard Plžúch a jeho syn divinu*“), avšak dôvody, prečo kolíznu situáciu Bernard okamžite, bez akejkoľvek reflexie rieši smrtiacim úderom sekerou, tkvejú v podloží švantnerovskej koncepcie živelného, nereflexívneho „nahého človeka“ – v tomto prípade v atavizme „zločinného dedičstva“, v genetickej predispozícii Bernarda (zločinní predkovia), ktorá determinuje aj samotného Bernarda, ktorý je odsúdený na to, byť „*milencom temnoty*“ (por. s. 151, s. 152 – 155). Bernard je touto genealogickou „temnotou v sebe“ akoby osudovo predurčený či geneticky predprogramovaný na to, aby zabil – to preto je jeho ruka vždy „priťazká“ a jej úder je už z definície smrtiaci.

Touto naratívnu udalosťou sa v sujetovom priebehu vytvorila kríza, ktorú ide Bernard riešiť takým spôsobom, že odprace telo niekam, kde ho nikto nenájde. Toto jeho rozhodnutie je v texte tiež dané nereflexívne, iba prostredníctvom konania postavy.

Doposiaľ bol tento príbeh hrôzostrašný len v empirickom poriadku – tým, že v ňom išlo o „krvavú históriu“, čierno-kronikový kriminálny žáner spáchania vraždy. Avšak od tejto fázy, v sekvencii „odpratávanie mŕtvoly“, sa príbeh vo svojom sémantickom i žárovom smerovaní, pnutí, prelamuje do ľadového chvenia žánru fantastiky. Počas desivej cesty s mŕtvolou sa motívický plán prostredia stáva hrôzostrašným: spočiatku len na úrovni mikroštruktúry v rámci figuratívneho režimu jazyka, „hororizuje“ sa v rámci prirovnania, ktorého comparatum prináša desivý obraz: svetielka, ktoré otec a syn na úteku vidia, „*len vyzerajú z mútnavy ako omachnatené oči zabitej ženy v barine*“ (s. 166). Postupne sa však zo synovho vnímania prostredia suspenduje prirovnávací spojka „ako“,



čím narácia – v pasážach, fokalizovaných cez postavu syna Petruška – prestupuje do žánru fantastiky (keďže, ako ukázal Todorov, niekedy sa fantastika generuje z rétorických figúr, keď sa prekódujú do doslovného režimu)<sup>36</sup> – fantastiky preto, lebo narácia je strieďavo – a *dialogicky* – fokalizovaná aj z perspektívy otca, Bernarda, ktorý všetky tieto zdánlivo nadprirodzené úkazy spočiatku racionalizuje v empirickom poriadku. Švantnerova narácia aj pri evokovaní (možného) nadprirodzeného postupuje implicitne. (Podobne to u Švantnera býva pri uvádzaní – zväčša tajomných – postáv do príbehu, ktoré sú spočiatku identifikované len skloňovaným zámenom „on“, ako v prípade poviedky *Šabľa*, kde sa meno postavy – a je pochybné aj to, či pravé – meno „Kešiak“, objaví až po štyroch stranách rozprávania.) Rodiace sa nadprirodzené má spočiatku ukotvenie v empirickom svete – je to nejasný fenomén, avšak z tohto sveta: „*Hádam sa už brieždi alebo chumáč osuhle kvapol sem dolu. Alebo nie*“ (s. 168) – záporom je prirodzený, empirický charakter fenoménu spochybnený: javí sa len ako jeden člen alternatívy *váhania*. Ono čosi, čo sa vymyká z empirického poriadku sveta, je najprv pomenované tiež implicitne, zámenom „to“ („*Tam to bolo. Za nimi*“, s. 168), avšak v priebehu rozvíjania textového reťazca v tomto „obale“, v tomto pomenovaní aj zotráva, čím sa stáva typickým neurčitým (napr. sturgeonovským alebo kingovským) „to“ hororového žánru, hybným princípom rozvíjania hrôzostrašného deja – princípu, ktorý môže byť aj prázdny, sémanticky nena- plnený (ako v poviedke Stefana Grabiňského *Pohlád*; 1922): „*Nuž medzi nimi a prvým kameňom je to*“ (s. 168) – tu už nejde o zámeno, ktoré by mohlo byť nahradené exaktným pomenovaním entity (čiže podstatným menom), ktorú zastupuje: v tomto segmente je to už hororové „to“ ako neznáma, čudesa, nepomenovateľná entita, rozbíjajúca poriadok a zákonitosti empirického sveta – „*Bolo to také, akoby vypadla hrča z dosky na kolibe, v ktorej spíš. Hádam. (...) Dym sa valí práve cez tento otvor. (...) Vytvára sa guľa, ktorá rastie. Hej, také to bolo. A uprostred tej šedivej rastúcej gule krútila sa akási hrča vaty*“ (s. 168). Rozvíjanie jazykového reťazca opisu „toho“ sa k charakteru „toho“ približuje pomocou postupu prirôvnávania („akoby“) a neurčitých zámen („akási“). Tak ako je neurčitý opis onej entity, je neurčitá aj ona sama – neohraničená rozmermi (rastie, rozpína sa), tvarom (tvar gule sa postupne vytvára a vnútri nej sa krúti „akási hrča vaty“ – aj hrča, aj vata majú nepravidelný tvar, ktorý môže vizuálne evokovať rozmanité iné entity, dokáže sa „premieňať“ v rôznych perspektívach pohľadu). Je to typická hororová Vec so základným atribútom neurčitosti: „Tá absolútna neurčitosť (či skôr nesúmerateľnosť) z neho robí monštruóznou Vec, Iného ako Vec, partnera, ktorý nie je intersubjektívny, ale je vo vnútri *neludským*“;<sup>37</sup> skutočné zdesenie vyvoláva tu práve to, že „Niečo – vkročení nejakého monštruózneho Reálneho – sa objavilo tam, kde by sme očakávali skôr Nič“;<sup>38</sup> „to“ sa začína ukazovať v priezračnom vzduchu či v srieni. „To“ je tiež nepomenované a *nepomenovateľné* – veď nemá meno, je označené zámenom; je tým, čo sa situuje „za“ akýmkoľvek menom: Petruško sa bojí práve „toho“, čo je nepomenované.<sup>39</sup>

<sup>36</sup> Por. Todorov, c. d., s. 80.

<sup>37</sup> ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011, s. 201.

<sup>38</sup> Tamže, s. 200.

<sup>39</sup> O strachu práve z nepomenovaného por. KRISTEVA, Julia: *Potęga obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007, s. 37.

V ďalšom priebehu generovania textu – v transformáciách strašidelného „toho“ – táto desivá entita nadobúda zmyslové orgány (kanály na registrovanie vonkajšku) i akýsi druh vnímania a je zacielená presne proti obom Plžúchovcom (čím text dosahuje nárast jej strašidelnosti): „*Teraz to bolo před nimi sotva na deset kroků. Sedelo uprostřed cesty a čakalo na nich. Volá kde si zaopatřilo aj oči a hledalo. Rozpoznávalo Plžúchovcov a potom sa ako prv vyšvihlo do konárů*“ (s. 169).

Proti tomu, aby tieto textové segmenty boli čítané ako čistá afirmácia nadprirodzeného (a proti situovanosti tohto textu v žánri čistého hororu, v ktorom sa bez spochybnenia zjavuje nadprirodzené),<sup>40</sup> pôsobí sémantický protitiah v texte: vyššie citované senzácie boli podávané z *perspektívy* emocionálne labilnejšieho syna, a voči nim vystupuje racionalizačný protitiah otcovej interpretácie udalosti: tak predovšetkým, Bernard zahreší, že je taká tma, až „*Člověkovi môžu britvu nastaviť k hrdlu, a nevidí ju*“ (s. 169). Ako odpoveď na synovo zdesenie zo záhadných zvukov – racionalizuje: je však príznačné, že aj do otcovej racionalizácie sa už prediera démon personifikácie, ktorá – ak sa bude čítať doslovne, nechá zrodiť sa nadprirodzené: „*To hora skučí*“, (s. 171, zvýr. T. H.) vraví Bernard.

Tieto dva sémantické protipohyby čítania prírodných dejov (synovo desivo nadprirodzené, otcovo racionalizujúce), pričom postavami sú otec a syn, dosť zreteľne odkazujú na svoj baladický intertext – Goetheho baladu *Král duchov*, ktorej látka však pochádza zo severskej mytológie – Goetheho zdrojom bol Herderov preklad dánskej balady *Dcéra kráľa duchov*.<sup>41</sup> V Goetheho balade je síce syn ešte dieťaťom, ale aj v Švantnerovom texte robí syn, príznačne pomenovaný zdrobneninou (konotujúcou jeho *detskost'*), svojmu tvrdému otcovi vrásky na čele svojou nevyzretosťou a detskosťou (por. s. 159: Bernard „*v srdci tají obavu. Zdá sa mu zavše, akoby jeho chlapec mal ešte vždy zalepené oči voľajakým hlienom ako vtedy, keď ho mal prvý raz na rukách*“, tiež s. 69: „*Materino mlieko ho ešte mámi*“): bláznivý Bernardov brat Karo mu hovorí, že (mŕtva) stará mama Cindulka sa hotuje ušiť jemu, vnukovi Karovi, aj (pravnuke) Petruškovi papučky, a Petruškovi konkrétne z *bielej* cintarky, „*lebo je ešte dieťa. V očiach mu plávajú biele obláčiky ako po božom nebičku*“ (s. 156). (Tento zdanlivo periférny, nenápadný motív papučiek hrá vo významovej štruktúre textu závažnú úlohu, ako o tom ešte bude reč.) Tieto biele obláčiky (indikátor detstva, nevinnosti) spozoruje v Petruškových očiach Bernard aj teraz, keď potrebuje jeho pomoc pri odpratávaní mŕtvol. Táto akási zastretosť Petruškovoho pohľadu však indikuje aj možnosť *iného videnia*, poza empiricky danú skutočnosť (kráčajúca ruka v ruke so slepotou voči tomuto všednému svetu), alebo aj zakalený pohľad číhajúceho šialenstva. V Goetheho balade je podobná distribúcia modov vnímania, čítania prírodného diania, ako v Švantnerových *Prízrakoch*: „*V Goethově baladě je dětské citění otevřeno zrakovým, sluchovým i hmatovým vjemům, čemuž se otcovský rozum brání. A ono dětské vnímání – což dokazuje konec – je oproti otcovské racionalitě v právu (...) Vábení, jehož obětí se stává, je vábením k opětovnému sjednocení s přírodou ve smrti.*“<sup>42</sup> Pripomeňme, že v otvorenom konci *Prízrakov*, keď Bernard

<sup>40</sup> Por. Carroll, c. d., s. 243.

<sup>41</sup> HERWIGOVÁ, Henriette: Goethe, žena a (zabitý) dieťa: Úvahy ke Králi duchů, Urfaustovi a Spřízněným volbou. In: *Goethe dnes*. Ed. Milan Tvrdlík – Alice Stašková. Praha : Pavel Mervart, 2008, s. 125.

<sup>42</sup> Tamže, s. 128.

hľadá syna a volá do hory „Petruško!“, tak sa aj z hory ozýva: samozrejme, ide pravdepodobne o úkaz ozveny, ale v inom sémantickom pláne aj o to, že si hora Petruška prívlastnila (podobne ako v *Neveste hól* si Zunu vezmú hole).

V *Prízrakoch* však aj Bernard, keď sa zavrie so synom v lesnom zrubu, začína byť vnímavý voči nie celkom prirodzeným javom, začína aspoň auditívne vnímať „to“, čoho sa desi jeho syn – narácia je v tomto segmente už fokalizovaná cez prizmu otca, Bernarda: „Bernard zložil z pleca bremeno a načúval. Tamto je to na druhej strane. Zaďavčalo ako dieťa v kolíske a ide sem. Počuť kroky, ale veľmi slabo, akoby malo na nohách papučky. Prešlo popri zadnej stene. Malo by ho byť vidno, lebo v tých miestach sú medzi zrubmi najväčšie diery, ale nič nebadat, len osuhel sa chumelí. Aha, a teraz sa plúži po pravej strane, chce prejsť ku dverám“ (s. 172). V tomto textovom segmente sa prelína viacero sémantických indícií, ktoré však nie sú plne významovo aktualizované: tak predovšetkým, vyskytne sa tu opäť motív *papučiek* („to“ chodí vonku v treskúcej zime, akoby malo papučky) – papučiek, ktoré šila mŕtva Petruškova prababka Cindulka – papučky sa teda konotačne viažu so smrťou. Možno ten, komu ich mŕtva Cindulka ušije, je odsúdený k smrti. V každom prípade, v kóde konotácií tohto textu kroky v papučkách sú krokmi smrti – zrub obchádza smrť. Peter vo svojom videní, ktoré rozprával otcovi, povedal to isté, čo predtým bláznivý Karo – zjavila sa mu mŕtva prababka: „Stará Cindulka mi doniesla papučky zo samých bielych cintariiek“ (s. 171). Motív papučiek je však *sprostredkovane* spojený aj s postavou zavraždeného hájnika: viaže sa s anticipačným motívom vyzváňania umieračika Demianka, ktorý ohlasoval – ako sa Bernard neskôr dozvie – smrť hájničky pri pôrode (por. s. 160), čiže – ako možno vysloviť hypotézu – manželky zavraždeného hájnika. Dieťa sa jej narodilo živé, avšak dvakrát predtým porodila mŕtve dieťa. Biele „papučky“, ktoré šila Cindulka, sa zároveň viažu s dieťaťom (sú určené pre dieťa). Sám Bernard si ešte pred zavraždením hájnika hovorí: „Nuž tak len zvoň, Demianko. Treba odprevadiť nevinnú hájničkinu dušu do neba (...)“ (s. 162). Motívy zavraždeného hájnika a mŕtvej hájničky sa sujetovo prekrížujú v dejovom segmente, keď Bernard so synom nesú hájnikovu mŕtvolu okolo drevenice, v ktorej „hájničku kladú na dosku“ (s. 166).

Máme už teda k dispozícii všetky členy novej paranormálnej rovnice: Bernard zabíja hájnika bezprostredne potom, ako umieračik zvestoval smrť jeho manželky, a nesú jeho mŕtve telo okolo jej mŕtvolý. Zároveň sú tu prítomné dve jej mŕtvo narodené deti (deti, s ktorými sa konotačne viažu *biele papučky*). „To“, čo vidí Bernardov syn, je zasa príznak jeho mŕtvej prababky Cindulky. To, čo Bernard v drevenici potom počuje, čo ho obchádza, teda hypoteticky môžu byť mŕtve deti (čo indikujú papučky), ktorým zavraždil otca, môže to byť mŕtva hájnikova žena, môže to byť mŕtva babka Cindulka (konotačne sa viažuca s papučkami, ktoré šije). V tomto interpretačnom kontexte sa javí ako signifikantné, že „prízraky“ z názvu poviedky sú v pluráli. Avšak bez ohľadu na sémantické naplnenie motívu záhadných krokov konkrétnym aktérom, v konotačnom kóde textu sú – na zovšeobecňujúcej úrovni sémantických kategórií – kroky v papučkách krokmi *smrti*, a zrub teda obchádza smrť. Tieto kroky, ktoré *naznačujú* nadprirodzené, avšak *neukazujú* (a neverifikujú) ho, sú veľmi podobné oným ťažkým krokom doliehajúcim zo zavretej miestnosti v poviedke Prospera Mériméeho *Illská Venuša*, ktoré naznačujú oživenie sochy.

Čo ich to oboch prenasleduje, keď odnášajú mŕtvolu hájnika? Aj záhadná (a nepomenovaná) postava, ktorú v závere vidí Bernard vychádzať z prostriedku kúdele osuhle (srieňa), na ktorú sa sype hrst' svetla, môže byť – v rámci možnej explikácie v nadprirodzenom režime – napríklad príznak práve zomretej hájnikovej ženy, ktorej predsa zavraždil manžela: „A hľa, hrst' svetla sype sa zhora na ňu (t.j. osuhel', srieň – pozn. T. H.) a sprostriedku vychádza postava. Obracia sa k nemu chrptom, akoby bola svedkom toho, čo Bernard robil, a odchádza“ (s. 173). Nemôžu tie skoršie „mŕtve oči“ z comparata v predchádzajúcej fáze narácie, ktoré pozorujú oboch mužov, tie „omachnatené oči zabitej ženy v barine“ (s. 166) v transformácii do doslovného režimu (v súlade s tým, ako sa „sfantastičňuje“ samotný sujet poviedky) patriť práve jej? Postavy poviedky teda obchádzajú príznaky, lebo ten, koho Bernard zavraždil, má na onom svete svojich čerstvých spriaznencov, azda pomstiteľ'ov. Podobne Doylovho *Kapitána polárnej hviezdy* prenasleduje „spirála mlhy“, „beztvaré mlžné telo“<sup>43</sup> a sneh, ktorý sa sformuje „do tvaru ženskej postavy“.<sup>44</sup>

Vzápätí však Bernard ako odpoveď na kroky – v racionalizujúcom sémantickom ťahu textu – vystrelí pomedzi škáru v zrube von a povie: „Hájnikova suka“ (s. 172). Tajomné zvuky teda mohol mať na svedomí aj pes z tohto sveta (chodiaci po labkách ako v papučkách), pričom príznaky dieťaťa a psa sa vzájomne rétoricky prenikajú v spojení prostredníctvom prirovnania „zad'avčalo ako dieťa v kolíske“ (s. 172). Prítomnosť psa však nie je ďalej verifikovaná (keď vyjde Bernard von, na psa nenarazí – možno ho netrafil, možno to však nebol pes) a Petruško, naopak, kroky v papučkách interpretuje tak, že je to mŕtva, ktorá papučky vyrába a doniesla mu ich: „Stará Cindulka“ (s. 172). Avšak aj Bernardov výraz „hájnikova suka“ môže byť dvojznačný – môže síce označovať psa, ale v jeho vulgárnej reči figuratívne i zomretú hájnikovu manželku – príznak. (Mimochodom, v texte na žiadnom inom mieste nie je spomínaný hájnikov pes – zato hájnička áno...)

Samozrejme, v druhom, racionálnom vysvetlení tohto zret'azenia tajomných udalostí, je implicitne onou nepomenovanou postavou zo záveru poviedky syn Petruško – Bernard počuje výkrik, postava sa mu párkrát mihne medzi stromami a Bernard volá: „Petruško!“ V tejto interpretačnej línii sa syn Petruško od hrôzy, ktorú v ňom spôsobila vražda a prenášanie mŕtvol, zbláznil – takto zjednoznačňujúco vykladá sujet poviedky Ján Števček.<sup>45</sup> Treba mu však dať za pravdu, že racionálne vysvetlenie (šialenstvo syna) sa v tomto texte zdá byť silnejšie, než aký je zástoj racionality v Švantnerových čistých fantastických poviedkach, ako sú *Stretnutie*, *Atka* či *Horiaci vrch*. S bláznivou Bernardovou babkou Cindulkou prichádza do genetickej výbavy, „krvi“ rodiny Plžúchovcov šialenstvo, ktoré postihuje brata Kara a hrozí aj synovi Petruškovi (zakalený pohľad) (por. s. 154). Cindulka sa zbláznila a zamrzla (s. 155) a je možné, že – za predpokladu, že tou tajomnou postavou, ktorú Bernard v závere zahliadol, bol Petruško – Bernard ho hľadá práve preto, aby bláznivý syn nezopakoval prababkin osud – možno mu v ušiach znejú (v tejto súvislosti prorocké) slová bláznivého Kara: „Ponáhľaj sa k nemu, aby nezamrzol ako stará mater Cindulka“ (s. 155). Avšak úplné empirické, racionálne vysvetlenie deja

<sup>43</sup> DOYLE, Arthur Conan: *Z kolébky modrých vln*. Praha : Eminent, 2012, s. 52.

<sup>44</sup> Tamže, s. 55.

<sup>45</sup> Por. Števček, c. d. 1, s. 71.

povedky – aj vďaka žánrovému tlaku paradigmy Švantnerových fantastických poviedok – nie je celkom možné: oba druhy fokalizácie (nadprirodzená i empirická interpretácia udalostí) zotrávajú v *dialogickom* vzťahu. Aj pri racionalizujúcom vysvetlení (prízraky by v ňom prýštili zo šialenej mysle Petruška) tu zostáva istý nedovysvetlený „zvyšok“: motívy organizujúce sa okolo koincidencie úmrtí (hájnik, hájnička, jej dve deti), okolo papučiek, ako aj je tu motív Karovho prorocstva. Mysterióznou je tiež verifikácia výpovede mŕtvej Cindulky o tom, že prinesie papučky, v navzájom nezávislých výpovediach Kara aj Petruška. Zároveň niet dôvodu, rovnako ako v Goetheho intertexte, prečo by otcovu racionalizujúce stanovisko malo byť nadradené synovmu, najmä ak pred záverom aj samotného otca zachvacuje des a vidí i počuje nie celkom prirodzené javy. Preto som toho názoru, že tajomstvo aj tohto Švantnerovho textu môže naďalej zostať tajomstvom...

Istý nevysvetlený „zvyšok“ zostáva i v pointe novely *Zhanobená krv*. Je to rozprávanie vraha o vykonanej pomste, podobne ako v Poeovej poviedke *Sud vina Amonillada*. Tu sa však o tom, že rozprávač v rámci archaickej zvyklosti krvnej pomsty zavraždil starého Ďurčiaka – manžela svojej sestry a jeho syna Maca, dozvedáme až na konci textu v šokujúcej pointe – rozprávač vykonanie vražd zamlčí: podobný postup už využili viceré texty, ako napr. Čechov v *Dráme na love*, najznámejším je detektívny román Agathy Christie *Vražda Rogera Ackroyda*.<sup>46</sup> Rozprávačské zamlčanie je v tomto prípade dobre naratívne odôvodnené – a to adresátom výpovede, ktorým je – ako sa počas textu ukáže – Boh, ktorý je predsa vševediaci, a teda sa mu netreba spovedať (por. s. 146). V texte sa vyskytuje viacero motívov „na hrane“ paranormálneho (dvojito kódovaných): rozprávačova vidina spojená s miestom smrti (vraždy, ako sa neskôr ukáže) môže byť však tiež spojená s psychometrickým pôsobením „zlého miesta“. Celá narácia je vedená cez prizmu rozprávačovho „pred-vedomia“, nachádzajúceho sa v akomsi mátožnom stave. V texte sa vyskytujú dva anticipačné sny – hororové nočné mory, z ktorých do prvého prenikajú „denné zvyšky“ (Freud) zo zavraždenia starého Ďurčiaka i projekt zavraždenia jeho syna Maca: v prvom sne vidí muža so zakrvavenou hlavou, o ktorom si myslí, že je to starý Ďurčiak, ale náhle sa ukáže, že je to Maco: „Hrdina upadne do horúčkovitého spánku, v ktorom jeho podvedomé mocné želanie pomaly nadobúda tvar snového symbolu.“<sup>47</sup> Krvácajúca postava má na hlave rozprávačovu šatôčku s jeho vyšitým monogramom (čo je znak rozprávačovej zodpovednosti za smrť Ďurčiaka). V druhom sne vidí starca (zástupne za Ďurčiaka: starý Ďurčiak je oproti rozprávačovej sestre stavec), ktorý postupne ťahá dve mŕtve telá, jedno chatrné (tento atribút indikuje mladšieho syna Jana). Stavec je už mŕtvy, a teda v sne sŕahuje *oboch* svojich synov k sebe do smrti. Tento druhý sen sa odohráva už po druhej vražde, vražde Maca. (V prvom sne, ešte pred zavraždením Maca, sa anticipačne emitoval príznak smrti z Ďurčiaka na syna Maca.) V záverečnej pointe sa rozprávač priznáva na súde k vražde Ďurčiaka a Maca, avšak nie mladšieho syna Jana, ktorého tiež našiel mŕtveho. Práve jeho smrť je tým nevysvetleným „zvyškom“ vo významovej štruktúre textu. Ako píše Ján Števíček: „Tajomstvom zostane, ako zomrel Jano“<sup>48</sup> – na úrovni „vyslovenia“ tex-

<sup>46</sup> O tejto „rodine“ textov píšem podrobnejšie in: HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model detektívneho žánru*. Bratislava: Veda, 2011, s. 476 – 481.

<sup>47</sup> Števíček, c. d. I, s. 62.

<sup>48</sup> Tamže, s. 62.

tu, keďže ho rozpráva nereflexívny rozprávač.<sup>49</sup> Jeho smrť je hypoteticky, už pri domýšľaní explikácií deja, vysvetliteľná tým, že Jano bol epileptik a rozprávač mu svojimi rečami o smrti Janovho otca, „*podhuckávaním*“ (s. 143), spôsobil smrteľný záchvat.<sup>50</sup> Oným nevysvetleným „zvyškom“ sa však potom stáva mysteriózna *jasnozrivosť* druhého sna ohľadom Janovej smrti (či len koincidencia?). Je však tiež možné – keďže celá narácia je dôsledne vedená na „pred-vedomej“ úrovni –, že do rozprávačovho sna vnikla Janova smrť ako „denný zvyšok“: že v mrákotnom stave zabil aj Jana, i keď si toho nie je vedomý.

V tejto chvíli už môžeme na základe analýz niektorých textov z *Malky* urobiť predbežný prehľad spôsobov dosahovania efektu fantastickosti v týchto textoch. V niektorých prípadoch je to zámerné biele miesto v texte, ktoré vzniká „na základe absence dôležitých údajů a faktů nebo záměrným vytržením textové sekvence“<sup>51</sup> – ako je to v prípade posledne analyzovanej poviedky, kde sa dôležitými stávajú práve „chýbajúce syntagmy“<sup>52</sup> deja. Druhou metódou produkovania fantastickosti je práve spôsob dialogickej (protirečivej) fokalizácie narácie. Tretím je inverzia časových koordinát, čo v prípade motívu objavenia sa postavy, ktorá už bola v tom čase mŕtva, umožňuje (avšak plne neverifikuje) „duchársku“ interpretačnú líniu.

Chcem ešte upozorniť, že aj iné naturistické literárne postupy, ako napr. postupy personifikovania prírody a na epickej a sémantickej úrovni jej antropomorfizácie,<sup>53</sup> majú – povedľa animistického kódu ľudovej kultúry – jedného zo svojich genealogických darcov aj v predchádzajúcom vývine fantastickej literatúry. V románe Josefa Šimánka *Háj satyrů* (1915), inšpirovaného prózou Arthura Machena *Velký boh Pan* (1894), ktorý v závere ponecháva tiež fantastické váhanie ohľadom smrti protagonistu (ten hynie pod kopytami satyrov, avšak oficiálna novinová správa znie, že padol za obeť divým kozlom), sa používajú presne tieto postupy gradovaného, čoraz intenzívnejšieho personifikovania prírody pre dosahovanie fantastickosti – o nadchádzajúcej jari sa tu píše: „*Zda neslyšíte toho neslyšitelného a přece tak bouřlivého jásootu, zda necítili jste, jak nakaženi bezmezným veselím neviditelných bytostí kolem sebe, stáváte se opojenými radostí z probuzeného života? (...) V té chvíli vstoupilo vám do žil zvláštní teplo (...) A v té chvíli vstupovali jste v nejtěsnější styk s elementály, vaše duše jásala s nimi v harmonickém zpěvu, živelná a nepotlačitelná radost jistých prvků vaší bytosti slyšela a cítila ohlas bytostí těmito s vámi příbuzných.*“<sup>54</sup> Vlny rybníka, hladiace hrdinu, spôsobujú, „*jako bych*“ cítil „*doteky neviditelných a hedvábných rukou*“.<sup>55</sup> Ženská postava sa tu rodí z lona vôd (s. 124) podobne ako Zuna z kvetu (aktualizuje sa tu, samozrejme, mytologéma zrodenia Venuše z morskej peny)... Les pred protagonistom proti svojej vôli otvára svoje tajomstvá a naplňuje sa hnevom (s. 117). Démonická ženská postava Alica Burtonová, potomok čarodejnice z Thesálie, je tiež spojená s prírodou, jej nahé ženské telo sa v tráve zvíja v objatí rohatého diabla (ako znie svedectvo komornej – čo je práve fokalizácia tohto motívu) (s. 58).

<sup>49</sup> K tejto stratégii stajomňovania u Švantnera por. Števíček, c. d. 2, s. 145.

<sup>50</sup> Por. Kuzmíková, c. d., s. 179.

<sup>51</sup> Hazaiová, c. d., s. 99.

<sup>52</sup> Tamže, s. 138.

<sup>53</sup> Por. Čepan, c. d., s. 123.

<sup>54</sup> ŠIMÁNEK, Josef: *Háj satyrů*. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1926, s. 16.

<sup>55</sup> Tamže, s. 46. Aj ďalšie citované strany sú z tohto vydania.

V románe *Nevesta hôľ* (1946) zaznamenávame zložitejšie postupy pri kreovaní hypoteticky nadprirodzených motívov a ich zapájanie do epickej štruktúry. Väčšina možných nadprirodzených motívov je však aj tu vpísaná do vibrujúceho váhania žánru fantastiky. Dal by sa vypracovať register fokalizácií pri všetkých tzv. nadprirodzených motívoch, aby bolo možné posúdiť mieru autentifikácie jednotlivých motívov – čiže určiť, ktoré z nich skutočne prinášajú epifániu nadprirodzeného a ktoré sa situujú v neistote fantastického žánru (tých druhých je drvivá väčšina). Milan Šútovec v tejto súvislosti písal o „halucinačno-delirantných motívoch v pásme rozprávača“<sup>56</sup> a Jana Kuzmíková píše: „Keď text *Nevesty hôľ* skúmame z hľadiska snových a halucinačných motívov, zistíme, že sujet vykresľuje takmer pravidelnú oscilačnú krivku medzi snovou irealitou a všednou skutočnosťou. Snové pasáže majú často funkciu metaforickej anticipácie ďalších, ‚reálne‘ uskutočnených, ‚prežitých‘ udalostí a javov.“<sup>57</sup> Tak hneď o samej postave Zuny Oskár Čepan výstižne hovorí, že je „poloskutočná-polofiktívna“.<sup>58</sup> Samotného nadprirodzeného „vysvetlenia“ jej zmiznutia sa nám dostáva v závere len v *priamej reči* horala Tava (Zunu si vzali hole ako svoju nevestu). Oproti tomuto nadprirodzenému vysvetleniu stojí vysvetlenie racionálno-empirické od uhliarov, o ktorom však rozprávač hovorí: „*Ale mne také vysvetlenie nestačilo*“ (s. 413). V explicite textu teda nastáva priam čítanková situácia žánru fantastiky s váhaním medzi nepravdepodobným empirickým a nadprirodzeným vysvetlením. Mnohé výpovede o „ňom“ (vlkodlakovi) sú tiež mediované cez filter dedinských povedačiek a ľudových povier. Aj k možnej (a teda nepotvrdenej, len hypotetickej) premene vojaka na vlka dochádza takpovediac za scénu, v zákulisí – do krovia vbehne tulák a nato z krovín vybehne vlk, pričom tulák sa záhadne stratil. Fantastickosť sa tu teda dosahuje naratívno-syntakticky, priľahlosťou dvoch motívov a možnou výpusťou motívu premeny, ktorú indikuje záhadné zmiznutie vojaka (s. 340). Viaceré motívy spojené so Zunou rozprávač modalizuje („... *hoci by som nebol vedel vtedy povedať, či vyplynula zo skutočnosti či z mojej fantázie*“, s. 248) – konkrétne ide o motív, keď Libor zdanlivo spolu so Zunou vidia seba samých z čias detstva nad vodou. Mnohé prizračné udalosti (noc v Tavovej chatrči, zjavenie sa prizračného „jeho“, s. 262) sú modalizované cez filter možného spánku a sna. Iné nadprirodzené motívy sú filtrované vedomím rozprávača – a je možné pokladať ich za rozprávačove delirantné vízie (motív zrodzenia Zuny z kvetu, objavenie sa štyroch zavraždených kniežat, zjavenie praducha) v spätnej závislosti významových plánov: začiatok VI. kapitoly totiž indikuje, že rozprávač možno už sníval (por. s. 296); dvojnícke scény – mátoha sa vytvára z rozprávača („*Prečo ma vytváraš zo seba?*“, s. 379) – sa zasa odohrávajú len počas noci „*po tuhých trúnkoch*“ (s. 378). Neskôr rozprávač spochybní svoju kompetenciu konštatovaním, ktoré v spätnej závislosti významových plánov reinterpretuje predchádzajúce motívy: „*prepukla moja choroba, ktorú som nosil v sebe už niekoľko týždňov*“ (s. 383).

Predchádzajúce riadky majú byť len naznačením smeru, akým možno analyzovať tento Švantnerov román (resp. jednu jeho dimenziu) cez žánrový raster. Rozhodujúce však pri tomto texte je, že sa jeho sujet odohráva predovšetkým vo vedomí a nevedomí

<sup>56</sup> Šútovec, c. d., s. 229 a 148.

<sup>57</sup> Kuzmíková, c. d., s. 97.

<sup>58</sup> *Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1987, s. 739.

hrdinu, pričom je z textu možné rekonštruovať jeho mýtickú paradigmu, ako to urobil vo svojej objavnej štruktúrálnu-semiotickej analýze *Nevesty hól'* Milan Šútovec.<sup>59</sup>

Akcentovanie žánrovej dimenzie Švantnerových naturistických textov popri tom zdôvodnení, ktoré som uviedol už v úvode príspevku, hypoteticky môže plniť dôležitú úlohu aj v pragmatickej oblasti literárneho poľa (literárnej prevádzky): pri preklade do cudzích jazykov – a teda pri kultúrnom transfere do kontextu inej tzv. národnej literatúry. Bežný – a navyše cudzokrajný – čitateľ (ktorý zväčša nebýva práve profesorom slovenskej literatúry) sa obvykle nerozhoduje siahnuť po knihe na základe jej príslušnosti k „slovenskej literatúre“. Rozhoduje sa skôr podľa kritérií tematických, motivických a dejových – čiže v širokom slova zmysle kritérií *žánrových*. Takto by Švantnerove knihy *Malka* a *Nevesta hól'* mohli v cudzojazyčnom kontexte preniknúť k žánrovo „predpripravenému“ čitateľovi práve prostredníctvom filtra žánru strašidelnej fantastiky (v zodpovedajúcej žánrovej edícii) – spolu s textami napríklad aj takých autorov, ako boli Hoffmann, Gautier, Nodier, Maupassant, Mérimée, Turgenev, Gogol, Lugones, Grabiński či Henry James... Bola by to dobrá spoločnosť a František Švantner by sa v nej celkom určite neustratil – naopak, značne by ju obohatil...

#### PRAMENE

DOYLE, Arthur Conan: *Z kolébky modrých vln*. Praha : Eminent, 2012.

NODIER, Charles: *Úval mrtvého muže*. Praha : Havran, 2006.

ŠIMÁNEK, Josef: *Háj satyrů*. Praha : Nakladatel B. Kočí, 1926.

ŠVANTNER, František: *Novely*. Bratislava : Tatran, 1979.

#### LITERATÚRA

BÍLEK, Petr A.: K poetike noviel F. Švantnera. In: *Slovenské pohľady*, roč. 103, 1987, č. 11, s. 93 – 100.

CARROLL, Noel: *Filozofia horroru*. Gdaňsk : slowo/ obraz terytoria, 2004.

ČEPAN, Oskár: *Kontúry naturizmu*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1977.

*Dejiny slovenskej literatúry V*. Bratislava : Veda, 1984.

HAS-TOKARZ, Anita: *Horror w literaturze współczesnej i filmie*. Lublin : Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2010.

HAZAIOVÁ, Lada: *Skryté tváře fantastična*. Praha : Univerzita Karlova, 2007.

HUTNIKIEWICZ, Artur: *Twórczość Stefana Grabińskiego*. Toruń : PWN, 1959.

HERWIGOVÁ, Henriette: Goethe, žena a (zabité) dítě: Úvahy ke Králi duchů, Urfaustovi a Spřízněným volbou. In: *Goethe dnes*. Ed. Milan Tvrđík– Alice Stašková. Praha : Pavel Mervart, 2008, s. 123 – 151.

HORVÁTH, Tomáš: *Tajomstvo a vražda. Model a dejiny detektívneho žánru*. Bratislava : Veda, 2011.

KRISTEVA, Julia: *Potega obrzydzenia*. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.

KUZMÍKOVÁ, Jana: *František Švantner (V zákulisí naturizmu)*. Bratislava : Veda, 2000.

OESTERREICHER-MOLLWO, Marianne: *Herder Lexsykon symboli*. Warszawa : ROK Corporation SA, 1992.

OTTO, Rudolf: *Posvátno*. Praha : Vyšehrad, 1998.

ŠTEVČEK, Ján: *Baladická próza Františka Švantnera*. Bratislava : Slovenský spisovateľ, 1962.

ŠTEVČEK, Ján: *Lyrizovaná próza*. Bratislava : Tatran, 1973.

<sup>59</sup> Por. Šútovec, c. d., s. 99 – 163.



ŠÚTOVEC, Milan: *Mýtus a dejiny v próze naturizmu*. Bratislava : LIC, 2005.  
TODOROV, Tzvetan: *The Fantastic*. Ithaca, New York : Cornell University Press, 1995.  
WYDMUCH, Marek: *Gra ze strachem*. Warszawa : Czytelnik, 1975.  
TRAILLOVÁ, Nancy: *Možné světy fantastiky*. Praha : Academia, 2011.  
ŽIŽEK, Slavoj: *Lacrimae rerum*. Warszawa : Wydawnictwo Krytyki Politycznej, 2011.

Mgr. Tomáš Horváth, PhD.  
Ústav slovenskej literatúry SAV  
Konventná 13  
813 64 Bratislava  
SR  
e-mail: atomheart17@gmail.com