

drugi...“ („Radíte dať sa do 'Onegina', priatelia...“) určil typické „koncové“ situácie:

(Radíte dať sa do „Onegina“, priatelia,  
znova sa pustiť do jesenných večierok.  
Hovoríte mi: je živý a nie ženatý.  
Teda román ešte nie je skončený...)

Tým sa nevyklučuje, že sa text nemôže demonštratívne končiť „nekoncom“ (Sternov Život a názory pána Tristrama Shandyho) a že určité typy porušenia šablóny sa samy nemôžu zmeniť na šablóny.

Preskúmame najšablónovitejšiu predstavu o „konci“ textu, napríklad happy-end. Keď hrdina zomiera, považujeme dielo za tragicky ukončené. Keď sa ožení, urobí veľký objav alebo zlepši výrobné ukazovatele svojho podniku, hovoríme, že dielo má šťastný koniec. Pritom je zaujímavé, že prežívanie konca textu ako šťastného alebo nešťastného zahŕňa celkom iné ukazovatele než pri skutočných udalostiach. Keď nám v súvislosti so skutočným historickým faktom z minulosti oznamujú, že hlavná osoba je už mŕtva, nebudeme túto správu považovať za smutnú: dopredu je známe, že človek pôsobiaci pred sto rokmi, musí byť už mŕtvy. Stačí však tú istú udalosť urobiť predmetom umeleckého diela a situácia sa podstatne zmení. Text sa končí víťazstvom hrdinu, a poviedka má šťastný koniec; text dovádza rozprávanie až po jeho smrť, a náš dojem sa mení.

O čo tu ide?

V umeleckom diele sa chod udalosti zastavuje vo chvíli, keď sa prerušuje vyprávanie. Ďalej sa už nič nedeje a teda hrdina, ktorý do tejto chvíle žije, už vôbec neumrie, ten, kto dosiahol lásku, ju už nestratí, kto zvíťazil, nebude už porazený, lebo každý ďalší dej sa vylučuje.

Tým sa odhaľuje dvojaká povaha umeleckého modelu: odzrkadľujúc jednotlivú udalosť, odzrkadľuje zároveň aj celý obraz sveta, rozprávanie o tragickom osude hrdinky rozpráva o tragickosti sveta ako celku. Preto je pre nás taký dôležitý dobrý alebo zlý koniec: svedčí nielen o završení sujetu, ale aj o konštrukcii sveta ako celku.

Je príznačné, že keď sa posledná epizóda stáva východiskom

pre nové rozprávanie (koniec života je pre krestana začiatkom posmrtného života: šťastný koniec *Barbiera zo Sevilly* sa stáva východiskovou dramatickou situáciou *Figarovej svadby* atď.), výrazne si ju uvedomujeme ako novú históriu. Nie sú náhodné časté zakončenia rozprávacích sujetov typu: „ale to je už celkom iný príbeh“, „o tom bude reč nabudúce“.

V súčasnom rozprávaní však kategórie začiatku a konca textu zohrávajú aj inú úlohu. Keď čitateľ alebo divák začína čítať knihu, ide si pozrieť film alebo divadelnú hru, môže sa stať, že až do konca nie je vôbec informovaný – alebo je informovaný len čiastočne – v akom systéme je zakódovaný predkladaný text. Prírodzene, že má záujem na tom, aby nadobudol maximálne úplné chápanie o žánri, štýle textu, o štandardných umeleckých kódoch, ktoré má aktivizovať vo svojom vedomí, aby pochopil text. Vedomosti o tom získava v podstate na začiatku. Pravda, tento problém, keďže sa mení občas na boj textu a šablóny, môže sa rozťahnuť na celé dielo a veľmi často koniec vystupuje v úlohe „antizačiatku“, pointy, ktorá parodujúco alebo akýmkoľvek iným spôsobom mení zmysel celého systému kódovania textu. Tým sa konkrétne dosahuje nepretržitá dezautomatizovanosť použitých kódov a krajné zníženie nadbytočnosti textu.

Aj tak sa však v súčasnom rozprávanom texte kódovacia funkcia vzťahuje k začiatku a sujetovo-„mytologizujúca“ ku koncu textu. Pochopiteľne, keďže v umení sú pravidlá do značnej miery na to, aby vytvárali možnosť ich umelecky významového porušovania, aj v tomto prípade štandardné rozdelenie funkcií vytvára možnosti mnohých variantných odchýlok.

#### PROBLÉM UMELECKÉHO PRIESTORU

Chápanie umeleckého diela ako nejakým spôsobom ohraničeného priestoru, ktorý vo svojej konečnosti odráža nekonečný objekt, t. j. vo vzťahu k dielu vonkajší svet, nás dovádza k problému umeleckého priestoru.

Je to očividné, keď máme do činenia s výtvarným (priestorovým) umením: pravidlá odrazu viacrozmerného a bezhraničného priestoru skutočnosti v dvojrozmernom a ohraničenom

priestore obrazu sú jeho špecifickým jazykom. Napríklad zákony perspektívy ako prostriedky zobrazenia trojrozmerného objektu v jeho dvojrozmernom obraze v maliarstve sú jedným so základných ukazovateľov tohto modelujúceho systému.

Lenže nielen výtvarné texty môžeme chápať ako nejaké ohraničené priestory. Zvláštny charakter zrakového vnímania sveta má za následok, že denotátmi slovesných znakov sú pre ľudí vo väčšine prípadov nejaké priestorové, viditeľné objekty. To podporuje aj určitý typ vnímania slovesných modelov: v plnej miere mu je vlastný ikonický princíp, názornosť. Môžeme urobiť určitý hypotetický pokus: predstavme si nejaký krajne zovšeobecnený pojem, úplne abstrahovaný od akýchkoľvek konkrétnych príznakov, nejaké *všetko*, a skúsme sami pre seba určiť jeho príznaky. Lahko sa presvedčíme, že tieto príznaky budú mať pre väčšinu ľudí priestorový charakter: „bezhraničnosť“ (t. j. vzťah k čisto priestorovej kategórii hranice; pritom v obvyklom vedomí väčšiny ľudí je „bezhraničnosť“ iba synonymom veľmi veľkej veľkosti, obrovskej rozmernosti), a ďalej schopnosť mať časti. Sám pojem univerzálnosti, ako to ukázal rad pokusov, má pre väčšinu ľudí výrazne priestorový charakter.

Takto sa štruktúra priestoru textu stáva modelom štruktúry priestoru vesmíru a vnútorná syntagmatika prvkov vnútri textu jazykom priestorového modelovania.

V tom však nie je problém. Priestor je „súhrn rovnorodých objektov (javov, stavov, funkcií, figúr, významov premenných veličín atď.), medzi ktorými sú vzťahy podobné obvyklým priestorovým vzťahom (nepretržitosť, vzdialenosť atď.). Pritom, keď skúmame daný súhrn objektov ako priestor, abstrahujeme od všetkých vlastností týchto objektov, okrem tých, ktoré sú podmienené pozorovanými priestorovo-podobnými vzťahmi.“<sup>2</sup>

Z tohto vyplýva možnosť priestorového modelovania pojmov, ktoré samy osebe nemajú priestorovú povahu. Túto vlastnosť priestorového modelovania hodne využívajú fyzici a matematici. Pojmy „farebného priestoru“ či „fázového priestoru“ tvoria základ priestorových modelov, často využívaných v optike alebo elektrotechnike. Táto vlastnosť priestorových modelov je podstatná najmä v umení.

Už na úrovni nadtextového, čisto ideologického modelovania je jazyk priestorových vzťahov jedným zo základných prostriedkov chápania skutočnosti. Pojmy „vysoký – nízky“, „pravý – ľavý“, „blízky – vzdialený“, „otvorený – zatvorený“, „ohraničený – neohraničený“, „diskrétny – nepretržitý“ sú materiálom na vybudovanie kultúrnych modelov s vôbec nie priestorovým obsahom a nadobúdajú význam: „hodnotný – nehodnotný“, „dobrý – zlý“, „svoj – cudzí“, „prístupný – neprístupný“, „šmrteľný – nesmrteľný“ atď. Najvšeobecnejšie sociálne, náboženské, politické, etické modely sveta, pomocou ktorých človek v rôznych etapách svojich duchovných dejín chápe okolitý život, majú pevné priestorové charakteristiky raz v podobe protikladu „nebo – zem“ alebo „zem – podzemné (tajomné) kráľovstvo“ (vertikálna trojčlená štruktúra, organizovaná podľa osi vrch – spodok), raz vo forme akejsi sociálnopolitickej hierarchie s vyznačeným protikladom „vrchov“ a „spodkov“, inokedy v podobe etickej vyznačenosti protikladu „pravé – ľavé“ (výraz: „Naša vec je správna“). Predstavy o „vysokých“ a „nízkych“ myšlienkách, záujmoch, zamestnaniach, stotožnenie „blízkeho“ s pochopiteľným, vlastným, príbuzným a „vzdialeného“ s nepochopiteľným a cudzím, to všetko sa ukladá do niektorých modelov sveta, ktoré sú výrazne obdarené priestorovými príznakmi.

Historické a národnojazykové modely priestoru sú organizujúcou základňou pre výstavbu „obrazu sveta“, t. j. komplexného ideologického modelu, ktorý prislúcha danému typu kultúry. Na pozadí týchto konštrukcií sa stávajú významovými aj čiastkové priestorové modely, vytvárané tým alebo oným textom alebo skupinou textov. Tak napríklad v Ťutčevovej lyrike stojí „vrch“ proti „spodku“ popri interpretácii v systéme „dobro – zlo“, „nebo – zem“, ktorá je spoločná pre veľmi široký okruh kultúr, alebo aj „tma“, „noc“ proti „svetlu“, „dňu“, „ticho“ proti „hluku“, „jednofarebnosť“ proti „pestrofarebnosti“, „veľkosť“ proti „márnosti“, „pokoj“ proti „únave“.

Vytvára sa výrazný model usporiadania sveta po vertikále. V mnohých prípadoch sa „vrch“ stotožňuje s „priestorom“ a „spodok“ s „tesnosťou“ alebo aj „spodok“ s „materiálnosťou“ a „vrch“ s „duchovnosťou“. Svet „spodku“ je takmer vždy denný:

Ó, ako prenikavo, divo  
a nenávisťne práve mňa  
tu týra pohyb, škrekot, život,  
šumiaci mladý plameň dňa!

(Prekl. Ján Šimonovič)

V básni *Duša by chcela byť hviezdou* je zaujímavá variácia tejto schémy:

Duša by chcela hviezdou byť,  
ale nie keď sa z polnočného neba  
po kúskoch, ktoré živým očiam treba,  
na snový svet len znáša svit,

no vo dne, keď sú svetlá neba v dyme  
pálčivých lúčov utajené  
horia jak božstvá, len ich tlenie  
nad čistým éterom už nevidíme.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Protiklad „vrch“ (nebo) a „spodok“ (zem) tu dostáva predovšetkým zvláštnu interpretáciu. V prvej strofe jediné epiteton, ktoré sa vzťahuje k sémantickej skupine neba, je „živé“ a k sémantickej skupine zeme „snový“. Keď si pripomenieme, že „sen“ je u Ťutčeva stálym synonymom smrti, napríklad:

Pozemšťanom sú bližencami  
dve božstvá – je to Smrť a Sen,  
jak brat a sestra sú tu s nami.

(Prekl. Ján Šimonovič)

tak bude očividné: tu sa „vrch“ interpretuje ako sféra života a „spodok“ ako sféra smrti. Takýto výklad je u Ťutčeva stály: krídla, ktoré sa dvíhajú nahor, sú pre neho nevyhnutne „živé“. („Ach, keby živé krídlo duše, vznášajúcej sa nad davom...“) Alebo: „Príroda-matka mu darovala dve mocné, dve živé krídla“. A zem sa obyčajne pomenúva slovom „prach“:

Ó, tento Juh, ó táto Nizza,  
akým ma leskom mátožili!

Život jak postrelená lastovička  
chcel by sa vzbopíť, niet v ňom sily...

Veď nielo letu, nielo vzmachu –  
a visia dolámané krídla,  
život sa prituľuje k prachu,  
tak sa v ňom chvie a bolestivo zviňa...

(Prekl. Ján Šimonovič)

„Lesk“ – jas, pestrosť južného dňa sa tu nachádza v jednom synonymickom rade s „prachom“ a nemožnosťou letu.

Avšak „noc“ prvej strofy tým, že sa rozširuje na nebo i na zem, umožňuje kontakt medzi týmito protikladnými pólmi futčevovskej štruktúry sveta. Nie náhodou sú v prvej strofe spojené slovesom kontaktu, hoci len jednostranného (hľadia „na“). V druhej strofe „deň“ na zemi sa nerozširuje na celý vesmír. Zasahuje iba „spodok“ sveta. Páliace slnečné lúče „ako dymom“ zahaľujú len zem. A hore, neprístupná pohľadu („neviditeľná“ – a tým sa možnosť kontaktov ruší), vládne noc. „Noc“ – večný stav „vrchu“ – takto iba periodicky prislúcha „spodku“, zemi. A to iba v tých chvíľach, keď sa zem zbavuje svojich vlastných črt: pestrosť, hluku, pohybu.

Nemienime vyčerpať futčevovský obraz priestorovej stavby sveta. Teraz nás zaujíma inšie: zdôrazníť, že priestorový model sveta je v týchto textoch organizujúcim prvkom, okolo ktorého sa utvára aj jeho nepriestorová charakteristika.

Uvedme príklad z lyriky Zabolockého, v ktorého tvorbe priestorové štruktúry tiež zohrávajú významnú úlohu. Predovšetkým treba v poézii Zabolockého upozorniť na veľkú modelovú úlohu protikladu „vrch-spodok“. Prítom je „vrch“ vždy synonymom pojmu „diaľka“ a „spodok“ synonymom pojmu „blízkosť“. Preto každé preloženie je napokon preložením hore alebo dolu. Pohyb sa v podstate organizuje iba po jednej osi – vertikále. Tak v básni *Sen* sa autor vo sne nachádza „v mlčanlivej krajine“. Okolité svet nadobúda predovšetkým charakteristiku ďalekého („Odplával som a putoval v diaľke“) a vzdialeného (veľmi zvláštneho).

Ale v ďalšom sa ukazuje, že tento ďaleký svet sa rozkladá nekonečne vysoko:

Mosty v neprehľadnej výške  
viseli nad roklinami priepasti...

Na jazero sme si s chlapcom vyšli,  
tam udicu kdesi dolu hodil,  
od zeme k nám niečo doletelo,  
on to nenáhlivým gestom zhrnul nad hladinu vody.

Táto vertikálna os organizuje zároveň aj etický priestor: zlo sa u Zabolockého stále nachádza dolu. Napríklad v *Žeriavoch* je morálne zafarbenie osi „vrch – spodok“ krajne odhalené: zlo prichádza zdola, záchranou pred ním je nápor smerom hore:

Čierna zízajúca hlaveň  
z kríkov naproti sa dvíhala.

.....  
A bolestný vzlykot odrážajúc,  
žeriavy sa drali do výšin.  
Len tam, kde sa poberajú hviezdy  
k vykúpeniu osobného zla,  
príroda im vracia to, čo väzní  
a čo smrť im predtým uniesla:  
hrdosť ducha, veľkú šírku túžby,  
neprekonateľnú vôľu k boju...

(Prekl. Ján Šimonovič)

Spojením vysokého a vzdialeného s protikladnou charakteristikou „spodku“ dostáva „vrch“ zamerania rozširujúceho sa priestoru: o čo vyššie, o to bezhraničnejší je priestor, o čo nižšie, o to je tesnejší. Konečný bod spodku stotožňuje sa so všetkým zmiznutým priestorom. Z toho vyplýva, že pohyb je možný iba nahor a protiklad „vrch – spodok“ je nielen invariantom antitézy „dobro – zlo“, ale aj antitézy „pohyb – nehybnosť“. Smrť, zrušenie pohybu je pohybom nadol:

A vodca v košeli z kovu  
hrúžil sa pomaličky ku dnu...

(Prekl. Ján Šimonovič)

V *Snežnom človeku* sa ničí schéma, obvyklá v umení 20.

storočia: atómová bomba ako smrť zhora. Hrdina, „snežný človek“ je vyzdvihnutý nahor, atómová smrť prichádza zdola a umierajúci hrdina padá nadol:

Povráva sa, že kdesi v Himalajach,  
vyššie od chrámov i kláštorov,  
horské úžlabiny svetu taja  
odchovanca zvierat s prvou troškou snov.

.....  
Skrývajú ho skalné katakomby,  
nenapadne mu, že kdesi pod lesmi  
dvíhajú sa atómové bomby  
verne plniac svojim pánom rôzne sny.

Nezahliadne sa ich taje rojíť  
tento himalajský troglodit  
ani keď ho ako asteroid  
niečo v ohni do priepasti odhodí.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Pojem pohybu sa však u Zabolockého často komplikuje v súvislosti s komplikovaním pojmu „spodok“. Ide o to, že v celom rade Zabolockého básní „spodok“ ako antitéza vrchu – priestoru – pohybu nie je konečným bodom spúšťania sa. So smrťou spojený odchod do hĺbky, ktorá je pod obvyklým horizontom Zabolockého básní, všeobecne vyvoláva príznaky, pripomínajúce niektoré vlastnosti „vrchu“. Vrch nepozná stuhnuté formy, pohyb sa tu vykladá ako *metamorfóza*, premena, pričom možnosti spojení sa vopred nepredvídajú:

Zaspomínam si na vonkajší vzhľad  
tých tiel, čo plávajú sem z rozľahlosti  
v spletených formách, lesklé na pohľad,  
v divokej prvobytnej kvetnatosti.  
Tam jemnosti niet, ani stopy niety,  
precíznosť foriem zrejme nie je v úcte...

(Prekl. Ján Šimonovič)

Tento rozklad zemských foriem je zároveň prispôbením sa formám všeobecnejšieho kozmického života. A to isté sa

vzťahuje aj na podzemnú, posmrtnú cestu ľudského tela.  
K mŕtvym priateľom sa básnik prihovára:

Ste v takej krajine, kde nieto dotiahnutých foriem,  
U vás je všetko zmiešané a roztlčené,  
namiesto neba sa vám vŕšok hrobu klenie...

(Prekl. Ján Šimonovič)

Nehybným protikladom „vrchu“ sa takto stáva zemský povrch – *živý priestor každodenného života*. Nad ním a pod ním je možný pohyb. Ale tento pohyb sa chápe špecificky. Mechanické premiestnenie nemenných telies v priestore sa prirovnáva k nehybnosti, pohyblivosť je premena.

V súvislosti s tým sa v Zabolockého tvorbe vyzdvihuje nový podstatný protiklad: nehybnosť sa neprirovnáva iba k mechanickému premiestňovaniu, ale aj ku každému vopred určenému, úplne determinovanému pohybu. Taký pohyb sa považuje za otroctvo a proti nemu sa kladie sloboda – možnosť nepredpovedateľnosti (termínmi súčasnej vedy si tento protiklad textu možno predstaviť ako antinómiu nadbytočnosť – informácia). Neprítomnosť slobody, výberu je črtou materiálneho sveta. Proti nemu stojí slobodný svet myslenia. Takáto interpretácia tohto protikladu, charakteristická pre celého mladého, ale aj pre časť tvorby neskoršieho Zabolockého, podmienila jeho zaradenie prírody do nižšieho, nehybného a otrockého sveta. Tento svet je naplnený nudou a neslobodou a stojí proti svetu myšlienky, kultúry, techniky a tvorby, ktorý poskytuje výber a slobodu stanovenia zákonov tam, kde príroda diktuje iba otrocké vykonávanie:

Ujde mudrc zádumčivý  
ako odľud niekde žiť,  
hneď sa do úškľabku skriví  
príroda i ten jej svit.

Zvieratá sa nenazvali,  
kto povedal: Budeš slon?  
Utrpenie je ich stálym  
nevideným údelom.

Príroda sa pousmiala  
veľká ako väzenie.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Tie isté obrazy sa zachovávajú aj v pozdnej tvorbe Zabolockého.

Kultúra, vedomie – všetky formy zduchovnenia sú spoločné na „vrchu“ a zvierací, netvorivý princíp je „spodkom“ vesmíru. Z tohto hľadiska je zaujímavé priestorové riešenie v básni *Šakaly*. Báseň vyvolala reálna krajina južného pobrežia Krymu a na úrovni opisovanej skutočnosti je takéto priestorové rozmiestnenie: sanatórium je dolu, pri mori a šakaly zavýjajú hore, v horách. Umelcov priestorový model sa však dostáva do protirečenia s týmto obrazom a vnáša doň korektívy.

Sanatórium patrí k svetu kultúry, podobá sa elektrickej lodi, o ktorej sa hovorí v druhej básni krymského cyklu:

Nádherná labuť, biely gigant,  
pri brehu stála elektrická loď.

Stála nad vertikálnou jamou  
v trojakej hudbe z troch oktáv,  
oknami ako muzikálnou  
búrkou sa tu kraj rozostlal.

Labuť sa zmietala v tej búrke,  
s morom sa jaksi zaplietli,  
No trochu po architektúre  
anténu niesla na pleci.  
V tom mori bola javom zmyslu...

(Prekl. Ján Šimonovič)

Preto sa sanatórium pri mori nazýva „gigantom“ (porovnaj elektrickú loď „nad vertikálnou jamou“), a šakaly, hoci sú na horách, nachádzajú si *nižšie ako vrch*:

Ale tam hore, nad úšustom,  
celú noc žiaria ohníky.

Ale Zabolockij tým, že ich umiestnil do „úžľabín hôr“ (priestorové oxymoron (!) dáva im kvintesenciu nízkej zvieračej podstaty, „dvojnákov“, ktorí sú ešte hlbšie:

Zvieratá chvatne rozpŕchli sa  
z okraja riečky do burín,  
ta, kde až v hĺbke, v skalných skrýšach  
boj dvojnákov sa rozzúrili.

Myslenie je v Zabolockého lyrike nevyhnutne vertikálnym stúpaním oslobodenej prírody:

Ja som a živý motal *nad* poliami  
a prechodil som les, ako stĺpy  
myšlienky mŕtvych stáli  
a dvíhali sa *do nebies*.  
Puškinov hlas som začul spoza listia  
Chlebnikovovi vtáci boli pri vode.

.....  
A všetko jestvovanie, celé ľudstvo  
nepomiňavé bytie chránili,  
sám som bol prírodou, no nie jej kúskom,  
ale jej myšlienkou! A umom náhlivým!

(Prekl. Ján Šimonovič)

Proti všetkým formám nehybnosti, či už materiálnej (v prírode a v ľudskom bytí), alebo rozumovej (v jeho vedomí), stojí tvorivosť (tvorivá sila). Tvorivosť oslobodzuje svet z otroctva predurčenosti. Je zdrojom slobody. V tejto súvislosti vzniká aj zvláštny pojem harmónie. Harmónia nie je ideálnym súladom už hotových foriem, ale vytváraním nových, lepších súladov. Preto je harmónia vždy výplodom ľudského génia. V tomto zmysle je báseň *V prípade nehľadám harmóniu* Zabolockého básnickým vyznaním. Nie náhodou ju umiestnil na prvé miesto (porušil tak chronológiu) v zbierke básní z rokov r. 1932–1958. Tvorivosť človeka je predĺžením tvorivých síl prírody.

Príroda je tiež viac či menej zduchovená; jazero je geniálnejšie ako „húština“, ktorá ho obklopuje, ono „hovori sústredenejšie k nočnému nebu“, „bezodná čaša priesvitnej

vody svietila a myslela sama svojou myšlienkou“ (Jazero v lese).

Takto sa základná os „vrch–spodok“ realizuje v textoch radom variantných protikladov.

vrch	spodok
ďaleko	blízko
priestranne	tesno
pohyb	nehybnosť
metamorfóza	mechanický pohyb
sloboda	otroctvo
informácia	nadbytočnosť
myšlienka (kultúra)	príroda
tvorivosť (vytvorenie nových foriem)	absencia tvorivosti (ustrnuté formy)
harmónia	absencia harmónie

Taký je celkový Zabolockého systém. Umelecký text však nie je kópiou systému: skladá sa z významových splnení a významových nesplnení jeho požiadaviek. Práve preto, že systém, ktorý sme charakterizovali, organizuje prevažnú väčšinu Zabolockého básní, odchýlky od neho sú obzvlášť významné. Celkom inú štruktúru umeleckého priestoru odhaľujeme v básni *Opozícia Marsu*, ktorá je jedinečná v Zabolockého tvorbe, lebo tu svet myslenia, logiky a vedy vystupuje ako bezduchý a bez človeka. Protiklad myšlienka, vedomie – každodenný život zostáva (ako aj stotožnenie prvého člena protikladu s „vrchom“ a druhého so „spodkom“). Celkom nečakane však „duch, plný rozumu a vôle“ dostáva druhé určenie: „zbavený srdca a duše“. Uvedomenie vystupuje ako synonymum zla a zvieračieho, antihumánneho princípu v kultúre:

Tieň nedobrého povedomia  
hneď smutné črty pokrivil  
akoby duch-zver vedel o nás  
a prezeral si z výšky zem.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Každodenný, domácky svet, predstavený v podobe bežných vecí a predmetov, stáva sa blízkym, ľudským a dobrým. Zničenie vecí – hádam jediný raz u Zabolockého – je zlo. Vpád vojny a iných foriem sociálneho zla nepredstavuje sa ako

útok živelnosti, prírody na rozum, ale ako vpád abstraktného do súkromného, predmetného, každodenného života človeka. Zdá sa, že nie náhodou je tu pasternakovská intonácia:

Vojna sem nastražené zbrane nesie,  
domy i veci ľuďom podpaľuje,  
rodiny rozháňa i v lese.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Personifikovaná abstrakcia vojny sa zráža s vecným a reálnym svetom. Prítom svet zla je svetom bez jednotlivostí. Je pretvorený na základe vedy a zbavený všetkých „drobností“. Proti nemu stojí „neupravený“, pomotaný, nelogický svet pozemskej reality. Zabolockij, zblížiac sa s tradičnými demokratickými predstavami, používa pojem „prirodzený“ s kladným znamienkom napriek sémantickým štruktúram, ktoré vládnu v jeho poézii.

Krvavý Mars z tej modrej jamy  
pozorne si nás prezeral.

.....  
Podobný azda duchu zveri  
na zem sa díval z výšiny.  
Ten duch, čo usporiadal siete  
zarážajúcich kanálov.  
V podobe skla sú v jeho svete  
stanice v mestách Martanov.  
Duch, plný rozumu i vôle,  
srdca i duše zbavený,  
nič cudzie ho tam nevie bolieť,  
nezdržuje sa trápením.  
Ale ja viem, že niekde svieti  
jediná malá planéta.  
Za vekmi na nej plynú veky  
a plemien žilo na nej stá.  
Je plná múk a plná žiaľov  
má veľa stravy pre bolesť,  
však ľuďom na nej nechýbalo  
prirodzenosti v duchovne.

A táto celkom malá z planét  
je moja prenešťastná Zem.

(Prekl. Ján Šimonovič)

Je príznačné, že v tomto texte, takom nečakanom u Zabolockého, prudko sa mení systém priestorových vzťahov. Proti „vysokému“, „vzdialenému“ a „rozsiahlemu“ stojí „nízke“, „blízke“, a „malé“ ako zlo proti dobru. „Nebesá“, „modrá jama“ vstupujú do tohto modelu so záporným významom. Slovesá, ktorých význam smeruje zhora nadol, majú negatívnu sémantiku. Žiadalo by sa poznamenať, že „vrchný“ svet sa tu, na rozdiel od iných Zabolockého textov, nepredstavuje ako plynúci a pohyblivý: stuhol, zafixoval sa vo svojej logickej skostnatenosti a meravosti. Nie náhodou sa práve jemu pripisuje nielen stavebnosť, neprotirečivosť, zakončenosť, ale aj drsná farebná kontrastnosť:

Krvavý Mars z tej modrej jamy.

Zemský svet je svetom prechodov a farebných poltónov:

(Tak zlaté vlny svetla / lejú sa cez súmrak bytia.)

Ako vidíme, priestorová štruktúra toho alebo onoho textu realizáciou priestorových modelov všeobecnejšieho typu (tvorby určitého autora, toho alebo onoho literárneho smeru, národnej alebo regionálnej kultúry) je vždy nielen variantom všeobecného systému, ale vstupuje s ním určitým spôsobom do konfliktu cez dezautomatizáciu jeho jazyka.

Spolu s pojmom „vrch-spodok“ je podstatným príznakom, ktorý organizuje priestorovú štruktúru textu, protiklad „uzavretý-otvorený“. Uzavretý priestor, ktorý sa v textoch interpretuje v podobe rozličných každodenných priestorových obrazov, ako sú domy, mestá, vlasti, s určitými príznakmi, ako sú „rodný“, „srdčný“, „bezpečný“, je postavený oproti otvorenému „vonkajšiemu“ priestoru a jeho príznakom: „cudzie“, „nepriateľské“, „chladné“. Možné sú aj protikladné interpretácie.

V tomto prípade sa najdôležitejším topologickým príznakom priestoru stáva *hranica*. Hranica rozdeľuje celý priestor textu na dva nepretínajúce sa podpriestory. Jej základnou vlastnosťou je nepreniknuteľnosť. Spôsob, akým hranica rozdeľuje text, je jednou z jeho podstatných charakteristík. Môže to byť rozdelenie na vlastných a cudzích, živých a mŕtvych, chudob-

ných a bohatých. Dôležité je však toto: hranica, ktorá rozdeľuje priestor na dve časti, musí byť nepreniknuteľná, a vnútorná štruktúra každého podpriestoru musí byť rozdielna. Napríklad priestor fantastickej rozprávky sa výrazne člení na „dom“ a „les“. Hranica medzi nimi je výrazná: okraj lesa, niekedy rieka (boj s drakom sa skoro vždy odohráva na „moste“). Hrdinovia lesa nemôžu preniknúť do domu, sú pripútaní k určitému priestoru. Iba v lese sa môžu odohrávať strašné a zázračné udalosti.

Veľmi výrazné je pridelenie určitého priestoru určitým hrdinom u Gogola. Svet starosvetských statkárov je izolovaný od vonkajšieho sveta mnohými koncentrickými ochrannými kruhmi („kruh“ vo *Vijovi*), ktoré majú upevniť nepreniknuteľnosť vnútorného priestoru. Nie náhodou sa často opakujú slová so sémantikou kruhu v opise Tovstogubovovho statku: „Zavše rád vstúpim na chvíľu do sféry tohto neobyčajne osamoteného života, kde ani jedna túžba neprelieta za ohradu, ktorá obkolesuje malú usadlosť, za plôtik sadu plného jabloní a sliviek, za dedinské chalupy, čo ho obkolesujú.“<sup>3</sup> Brechot psov, škripanie dverí, protiklad domáceho tepla a vonkajšieho chladu, arkáda, ktorá obkolesuje dom a chráni ho pred dažďom – to všetko tvorí pásmo neprístupné nepriateľským vonkajším silám. Na rozdiel od toho je *Taras Bulba* hrdinom otvoreného priestoru. Jeho vyprávanie sa začína príbehom o odchode z domu, čo sprevádza rozbíjanie hrncov a domáceho náradia. Nechutou spať v dome sa iba začína dlhý rad opisov, ktoré svedčia o príslušnosti týchto postáv k svetu neuzavretého priestoru: „Tým, že stratí dom a posteľ, stane sa tu človek odvážnym“. Seč nielenže nemá steny, bránu, ohradu, ale ustavične sa premiestuje. „Nikde nebolo vidno plot. (...) Neveľký val alebo zásek, nikým nestrážení, svedčil o ohromnej bezstarostnosti“.<sup>4</sup> Nie náhodou Záporožci považujú steny len za nepriateľskú silu. V rozprávkovom svete alebo vo svete *Starosvetských statkárov* prichádza zlo, záhuba, nebezpečenstvo z vonkajšieho, otvoreného sveta. Chránia sa pred ním hradbami a závorami. V *Tarasovi Bulbovi* sám hrdina patrí k vonkajšiemu svetu – nebezpečenstvo prichádza z vnútorného, zatvoreného, ohraničeného sveta. To je dom, v ktorom sa možno „stať babou“, spohodlnieť. Samotná bezpečnosť vnútorného sveta skrýva teda v sebe hrozbu: môže hrdinu zväbiť,

pomýliť, pripútať na jedno miesto, čo sa rovná zrade. Steny a hradby nepôsobia ako obrana, ale ako hrozba (Záporožci „neradi mávali niečo do činenia s pevnosťami“).

Základný a najjednoduchší je prípad, keď hranica rozdeľuje text na dve časti a každá postava patrí do jednej z nich. Možné sú však aj zložitejšie prípady: rôzni hrdinovia patria nielen k rôznym priestorom, ale spájajú sa s rozličnými, niekedy nezlučiteľnými typmi členenia priestoru. Ten istý svet textu sa vo vzťahu k rôznym hrdinom rozdeľuje rozlične. Vzniká akoby polyfónia priestorov, hra s rôznymi druhmi ich členenia. Napríklad v *Poltave* sú dva svety, ktoré sa nepretínajú a nezlučujú: svet romantickej poémy s prudkými vášňami, súperením otca a milenca o srdce Márie a svet histórie a historických udalostí. Jedni hrdinovia (ako Mária) patria k prvému svetu, druhí (ako Peter) len druhému. Mazepa je jedinou postavou, ktorá patrí do oboch svetov.

Vo *Vojne a mieri* je konflikt rozličných postáv zároveň aj konfliktom ich chápaní štruktúry sveta.

S problémom štruktúry umeleckého priestoru tesne súvisia dva iné: problém sujetu a hľadiska.

#### PROBLÉM SUJETU

Presvedčili sme sa, že miestom dejov nie sú len opisy krajiny a dekoratívneho pozadia. Celé priestorové kontinuum textu, v ktorom sa odráža svet objektu, tvorí akýsi topos. Tento topos je vždy určitým spôsobom predmetný, lebo priestor je pre človeka vždy nejakým spôsobom konkrétne zaplnený. V tomto prípade nie je podstatné, že niekedy (napríklad v umení 19. storočia) má toto zaplnenie tendenciu priblížiť sa ku každodennému životnému prostrediu spisovateľa a jeho poslucháčov, kým v iných (napríklad v exotických opisoch romantizmu alebo v súčasnej „kozmickej“ vedeckej fantastike) sa vzdáľuje od obvyklej „predmetnej“ reality.<sup>5</sup>

Dôležité je niečo iné – za zobrazením vecí a predmetov, v ktorých obklopení konajú postavy textu, vzniká systém priestorových vzťahov, štruktúra tópu. Prítom štruktúra tópu v dôsledku toho, že je princípom organizácie a rozloženia postáv v umeleckom kontínuu, vystupuje ako jazyk na vyjadre-