

Marek Mitka
Prešov

K monumentalizácii krajiny v prozaických textoch Olgy Tokarczukovej a Andrzeja Stasiuka

Pre román Olgy Tokarczukovej *Dom vo dne, dom v noci*, ktorý je na prvý pohľad skôr kolekciou prozaických črt alebo naskrze autonómnych zlomkov, je charakteristický spôsob fraktálneho referovania o svete, generovania naoko chaotickej fikčnej databázy motívov, postáv, priestorových aglomerácií, zápletiiek, historicky vzdialených udalostí či potenciálne vložiteľných, pohybujúcich sa „cudzích“ rukopisov, ktoré pred nami defilujú ako na literárnom karnevale. Pravda, počiatočná nesúhra je vplynutím do sukcesívneho toku napredovania v rozvíjaní, resp. vrstvení materiálu vyvažovaná návratnosťou niektorých prvkov, takže po dlhšom čase môžeme nadobudnúť predsa len dojem „vtelenia“ ducha celku, určitej previazanosti či aspoň pravidelného pretínania trajektórií fragmentov. V Tokarczukovej románe sú takými-to záchytnými bodmi rozprávačka v 1. osobe, tvoriaca v odľahlom prostredí vidieka neodmysliteľnú komunikačnú dubletu s čudáčkou susedkou Martou a topos blízkeho mestečka Nowa Ruda. Inak je Tokarczukovej kniha poprepletaná množstvom alúzií a odbočiek, sľaby vytrhnutých strán z denníka, zaznamenaných snov, krajových legiend či pozoruhodných receptov. Novú dimenziu symboliky tu predstavujú mysticky zvýznamnené ženské postavy, ktoré sa na rozdiel od mužských vyznačujú priam antickým stoicizmom, predvídavosťou, prirodzene sú nositeľkami generačnej skúsenosti a do ich osudu prenikavo zasahujú nadpozemské sily. Takouto je napríklad „milosrdná Marta“ (Tokarczuková 2002: 295) – dalo by sa povedať bytosť nie celkom z nášho sveta, ktorej fyzická existencia sa riadi, presnejšie je vnútorne závislá od kolobehu ročných období, neohrozeného fungovania zázračne obživujúcej, „vegetatívnej“ energie cyklicky nastupujúcej jari:

Mohla som si domyslieť, odkiaľ sa tu Marta vzala. Prečo pre nás nejstvovala v zime a zjavovala sa v skorú jar [...] Mohlo to byť tak, že sa prebúdzala v marci. Najprv ležala nehybne a ani nevedela, či má otvorené oči – aj tak bola všade tma. Ani sa nepokúšala pohnúť, lebo vedela, že sa prebudila iba myseľ, nie telo. Telo ešte spalo a stačila chvíľa nepozornosti a myseľ mohla opäť podľahnúť jeho snovej moci... (Tokarczuková 2002: 360).

Martin život nepodlieha zákonitostiam racionality a formálnej logiky, presahuje horizont empirie viditeľného sveta ako čas, v ktorom sa pohybuje – jeho dĺžka

je neurčiteľná a pravdepodobne neobmedzená. V osobe Marty sa vďaka jej matuzalemskému účinkovaniu nástojčivejšie zbiehajú peripetie ľudského veku, z ktorých selektuje neobyčajné poznatky a podáva ich s prekvapujúcou istotou až strohosťou. Na jej pleciah akoby spočívali ťažké bremená minulosti, kvôli ktorým je pre ňu vždy nová prítomnosť čoraz unavujúcejšia, takže napokon začína spontánne upadať do plynulých zimných spánkov, aby mohla byť znovu vzkriesená k životu len na vopred vymedzený čas. Nečudo, že i hlavná hrdinka vie o Marte vlastne pramálo, a to aj napriek skutočnosti, že si obe rozprávajú mnoho.

Všetko som si musela domýšľať a uvedomovala som si, že popúšťam uzdu fantázii. Vytváram si Martu s celou jej minulosťou aj súčasnosťou. Len čo som ju totiž poprosila, aby porozprávala aj niečo o sebe, o časoch, keď bola mladá, ako vtedy vyzeralo to, čo sa teraz zdá také samozrejmé, zmenila tému, odvrátila hlavu do okna alebo jednoducho zmĺkla a sústredene krájala kapustu alebo si zapletala tie svoje – cudzie vlasy (Tokarczuková 2002: 11).

Navyše príbehy, ktoré Marta vykladá, sa takmer nedajú zapamätať – ani čo by neboli dostatočne konkrétne, nemohli utvoriť zmysluplný celok, vystupujúc z najhustejšej hmlý imaginárna.

Veľa vecí, o ktorých rozprávala Marta, som si nezapamätala. Zostávali po nich akési nevyrazné pointy ako horčica zaschnutá na okraji taniera po zjedení hlavného jedla. Nejaké výjavy – buď strašidelné alebo zábavné. Nejaké obrazy vytrhnuté z kontextu – že deti lovili pstruhy v potoku holými rukami. Neviem, prečo som hromadila takéto detaily, no zabúdala som na celé rozprávanie, na príbeh, ktorý predsa musel niečo znamenať, keď už bol príbehom so začiatkom a koncom. Zapamätala som si iba kôstky, ktoré potom moja pamäť – oprávnene – musela vyplúť (Tokarczuková 2002: 13).

Marta si na podklade dosť netradičných vnemov rekonštruje v mysli napríklad čas – aj keď si dopodrobna vybavuje „rôzne doby, veľa časov, dokonca aj také, aké ukazujú votívne obrazy vo Wambierzyciach” (Tokarczuková 2002: 267), nerozpoznáva ho podľa ľudí, „ktorí vtedy žili, ľudia sa totiž navzájom žalostne podobajú, sú stále rovnakí, ale podľa farby vzduchu, odtieňov zelene a spôsobu dopadu svetla na predmety” (Tokarczuková 2002). Martino univerzum pamäti – to sú konverzie farieb, zvukov, tepla, vôní, slnečného jasu filtrovaného vzduchom a pod., ktoré okrem zmyslového „tónovania” všetkých pozemských vecí dávajú až v druhom rade povstať zreteľnej reminiscencii. Charakter jej bytia a vnímania vonkajšieho sveta z nej činí súcno podobné anjelskému. Parafrázujúc M. Součkovú: Marta ostáva až do konca takrečeno bez „vlastného” príbehu, je postavou, ktorej netreba chcieť za každú cenu rozumieť (čo naostatok asi ani nie je možné), hoci ona pomáha pochopiť zmysel iných príbehov a s ľahkosťou ilustruje zákutia ľudskej psychiky (porovnaj Součková 2003: 86). Dopĺňame, že Martina neprehliadnuteľná inakosť sa v jednom obzvlášť názornom a živom sne rozprávačky v závere definuje nasledovne:

Hneď potom sa mi snívalo, že Marta mala na chrbte zárodoký blanitých krídel. Zhodila si z pliec blúzku a ukázala mi ich. Boli malé, ešte prirastené k pokožke, pokrčené ako krídla motýľa; jemne pulzovali. Takže išlo o toto, povedala som, lebo som bola presvedčená, že tie krídla všetko vysvetľujú (Tokarczuková 2002: 358).

Marta však v románe súbežne spolustvárnjuje aj dôležitý článok ďalšieho rozmeru „iného” – ženosvet, ktorý svojím skutočnosť zmäkčujúcim profilom pred-

stavuje opozíciu k väčšine mužských postáv. Či už je to alkoholizmom zmáhaný Marek Marek, ktorý, predtým ako sa obesí, na smrť ubije svojho tyranského otca; arogantný Andrej Mos, pudovo zneužívajúci situáciu, keď za ním v domnení, že ide o jej šarmantného nápadníka Amosa zo sna, do Čenstochovej prichádza dôverčivá a romantickými ideálmi spútaná Kristína; príležitostný kanibal Ergo Sum, povolaním stredoškolský profesor latinčiny, ktorý sa v dôsledku požívania ľudského mäsa počas druhej svetovej vojny, resp. pod vplyvom Platónovho proroctva o ľudozrútoch, začína meniť na vlkolaka; alebo mních Paschalis so silnými transvestitskými sklonmi udržiavajúci homosexuálny pomer s bratom Celestínom, ináč autor životopisu svätej Kummernis zo Schonau, ktorý v čase biskupskej audienencie využíva služby neviestky a dychtivo uspokojuje svoju telesnú žiadostivosť atď. Skrátka, analogický „mužosvet“ je tu prevažne priestorom konfliktov, pýchy, nečistoty, prekliatia a smrti, to jest ohniskom deštruktívneho, paralyzujúceho tragičného, zoči-voči ktorému stojí vykupiteľské tragično ušľachtilého, pokorného rozhodnutia žien čeliť nepriaznivým životným situáciám i s vedomím, že budú zákonite vystavené skúškam a utrpeniu. Rozhraničenie ženského a mužského princípu možno prenesene demonštrovať aj ako protiklad pokojného a rušivého, stabilného a volatilného. Stačí si porovnať príznačné správanie a jeho kontexty u oboch typov postáv, a to nielen na poli románu *Dom vo dne, dom v noci*. Napríklad v poviedkovom súbore *Hra na mnohých bubienkoch* stretávame hrdinky, ktoré sa napriek neľahkému osudu vyznačujú rozvahou, porozumením, trpezlivosťou a zhovievavým postojom voči ľudským slabostiam, v emocionálne vypätých momentoch disponujú potrebným nadhľadom a silou, kým ich mužské náprotivky sú často vyobrazené ako nepokojní, málo citliví, dezorientovaní, duševne chorí či samolúbni jedinci. V poviedke *Kôň zo šachovnice* stojí pri protagonistke bližšie sučka foxteriéra, zatiaľ čo manžel je zdrojom napätia a odcudzenosti, vzdialeným subjektom, zanikajúcim za priepasťou prázdnoty; profesor Andrews z príbehu *Profesor Andrews vo Varšave*, po tom, čo stratí kontakt s mladou asistentkou Goshou, ktorá ho má sprevádzať po poľskej metropole, je napriek svojim skúsenostiam, váženosti, vzdelaniu a príslušnosti k metodologicky prepracovanej škole v modernej psychológii priam dojímavým príkladom absolútnej bezradnosti, detinských rozpakov a neschopnosti zabezpečiť si elementárne potreby; spisovateľ Samborski z poviedky *Podmet* sa dokonca ľaká vlastného literárneho alter ega, v jeho reálnom pragmatickom svete ľudí nečakane zhmotneného dvojníka, ktorý v ňom vzbudzuje animozické pocity:

Odporný chlap, šašo. Nemohol sa naňho pozerat', cítil naozajstné zhnusenie, akoby bol tamten stvorený z nejakej zostarnej želatíny, akoby to bola stvrdnutá huspenina so studenými nožičkami, huspenina v ľudskej podobe – vznášalo sa nad ním čosi ako prasačie, zvieracie uspokojenie (Tokarczuková 2003: 65)

a pod. Ilustráciu „rušivosti“ mužského elementu môžeme nájsť hoci v poviedke *Che Guevara*, kde sa psychicky vyšinutý nositeľ mena tohto slávneho revolucionára priam vrhá do víru každodenných udalostí počas generálneho štrajku a spôsobuje nemálo starostí študentke psychológii – jeho tútorke, ktorá sa vo voľnom čase venuje terapii:

Videla som aj to, že sa pripojil k demonštrácii. Vystrájal. Pochodoval. Vykrikoval: „Hände hoch!“ alebo „Gestapo!“, čím iba reprodukoval nejaké nahrávky z vojny, ktorých mal plnú hlavu... (Tokarczuková 2002: 168).

V románe *Dom vo dne, dom v noci* kulminuje spomenutý motív v oveľa nebezpečnejšom počínaní „človeka s pílou“, ktoré má už črty skazonosného, titanského vtrhnutia do takpovediac naturfeminínnej idyly, resp. pokojnej klasicistickej scenérie s nenáhlivo a dôsledne ubiehajúcim časom:

Jeho príchod zvestoval vždy hluk. Škrípavé mechanické zavýjanie, ktoré sa ako nehmotná loptička odrážalo od svahov doliny a zastavovalo sa zakaždým neďaleko terasy. Znepokojene sme dvíhali hlavy, sukám sa ježila srst', kozy začínali prestrašene pobehovať okolo stromu, ku ktorému sme ich priväzovali. Až potom sa zjavoval on sám – vysoký chudý muž, ktorý vychádzal z lesa a mával nad hlavou motorovú pílu, akoby to bol guľomet a on akoby nevychádzal z brezového hájika, ale z bojiska, spomedzi ohorených tankov, spod ruín mostov vyhodенých do vzduchu. V jeho geste sme zaregistrovali triumf – to potriasanie kusom železa, občas dokonca aj stlačenie štartéra píly a následné zavytie, ktoré porciovalo dolinu na drobné kúsky (Tokarczuková 2002: 269).

Autorka tu v každom ohľade potvrdzuje špecifický svet žien ako harmonickú Ultimu či hodnotu sui generis, schopnú zmierovať i principiálne kontroverzie a ktorá je najmarkantnejšie vypodobnená v postavách svätej Kummernis a milosrdnej Marty. Takisto statizujúca metafora domu – priestoru inherentnej, proporčne vyváženej, súladnej pulzácie, teda vnútorného bezpečia a navonok nemennosti – symbolizuje dielo a doménu ženských rúk, ženského pôsobenia, ktorému konkuruje neusmern(iteľ)ená a destabilizujúca mužská sila zvonku. Precizovanie významu ženského subjektu je tu v podstate, povedané spolu s J. Patočkom, kontinuálnou súvislosťou prírody (pozri Patočka 1995: 144), ergo krajiny – práve cez personálnu tému, či presnejšie spolu s ňou, je povýšená na základnú organizujúcu silu, nespochybniteľnú istotu.

Fragmentárne líčenie sveta a najmä bravúrne zachytenie zvláštnej nemennosti plenéru v kontraste s rušivým dianím sú tým, čo texty Olgy Tokarczukovej zjednocuje s prózami Andrzeja Stasiuka. U neho ale, na rozdiel od Tokarczukovej, nie sú dôležité postavy – tie tvoria namiesto zreteľného vykreslenia v popredí zvolenej témy skôr fakultatívne zátišie, kompozičný či lepšie kompenzačný prvok predostretej krajiny, ktorá svojich obyvateľov dávno celkom pohltila. Erbové Stasiukovo dielo *Dukla* predstavuje v tradičnom chápaní rezignáciu nielen na príbeh, ale aj na objektívne stvárneného hrdinu, ktorého osud by bolo možné „dosledovať“ do uspokojivého konca alebo aspoň retrospektívne pozliepať z náhodne vyjavených útržkov. Už v začiatkovej pasáži s názvom *Prostriedok leta, Podhorie* vníma rozprávač fabulu ako zásadnú prekážku, čosi, čo by znemožnilo formulovať intuitívne poznanie a priezračnú kvintesenciu viditeľných vecí a javov:

v tejto poviedke musí chýbať fabula, lebo veď žiadna vec nemôže zastrieť iné veci, keď smerujeme k ničote, k zisteniu, že svet je iba chvíľkovou poruchou vo voľnom plynutí svetla“ [...] „Cestujeme pomedzi názvy v roztoku čistej idey. Skutočnosť nekladie odpor, a tak všetky príbehy, všetky dôsledky, všetky staré manželstvá medzi príčinou a následkom v rovnakej miere strácajú zmysel (Stasiuk 2004: 5).

Ocitáme sa ako keby v samom epicentre znehybnenia, oslepení hustou hmlou, čo sa vznáša nad zatiaľ nestvoreným kontinentom. Nesamozrejmosť viery v jestvovanie sveta sa rozplýva až so skúsenosťou svitania, ktorá je len postupným presviedčaním sa o predmetnosti v jej znútornenej integrite. Napriek vynárajúcim sa plotom, stromom, neporiadku na dvoroch domov, vrakom áut zavŕtaných do piesku, štíhlym komínom, motocyklom so sklonenými hlavami či zabudnutému vytŕčajúce-
mu rýľu, pripomína približovanie Stasiukovho hrdinu k mestečku Dukla nadranom obliehanie pevnosti naplnenej vákuom, v ktorom s postupujúcim rozvidňovaním všetko umocňuje pocit permanentnej anticipácie bez možnosti rozvedenia: predmety stoja na prahu svojho predurčenia, pripravené „vyraziť“, no zakrátko sa ukazuje, že tento aktivizovateľný potenciál je zároveň hornou hranicou životnej dynamiky postáv. Nielen svet ľudí, ale najmä prírodných živlov, fyzikálnych zákonitostí a voľne rozptýlených chemických prvkov je tu charakterizovaný atypickými prívlastkami, konzistenciou a netradičným výskytom, čo sa spolupodieľajú na celkovom „zhustnutí“ a spomaľovaní atmosféry v Dukle. Napríklad svetlo „má farbu roztopeného striebra. Je ťažké. Rozlieva sa po obzore, ale neosvetľuje zem“ (Stasiuk 2004: 6), je „rozriedené a nehybné“ (Stasiuk 2004: 7), „zdá sa niečím takým hmotným ako piesok“ (Stasiuk 2004: 15); na inom mieste čítame, že „Kriedové svetlo sa trúsilo zhora a rozmazávalo tieň“ (Stasiuk 2004: 13) či obdobne: „Súhvezdia krúžia a poprašujú chalupy svetlom“ (Stasiuk 2004: 122) a i. Za pozornosť stojí i „...prvobytné kráľovstvo prvkov. Oxygenium, Natrium, Hydrogenium, Nitrogenium, Ferrum...“ (Stasiuk 2004) v opozícii k pachu cigariet, jedla, teplého vzduchu vanúceho z ľudských obydlí, miešaním ktorých sa uzatvára priam alchymistický kruh a ustanovuje duša ako „nesubstanciálna substancia, nezačlenená do periodickej sústavy prvkov“ (Stasiuk 2004: 123). „Nehmotná podstata“ – tak by sa dalo transponovať Stasiukovo spojenie – je napokon i spoločným menovateľom zameriavania reflexie Dukly, keďže vo fókuse narátora vždy dominuje postupnosť od matérie k prenikavej esencii pocitov a duchovného vzrušenia. Tvarujúca vzdialenosť medzi okulárom a objektívom pomyselného ďalekohľadu tu funguje ako zväčšovacie sklo, v ktorom meravejú dejiny ľudí, civilizáciou fabrikované umelé znaky či návyky a ožíva bájna poetika prírodného bytia. Stasiukov filozofujúci rozprávač v prvej osobe stelesňuje takrečeno návrat k predracionálnemu ponímaniu sveta (porovnaj Winczer 2000: 117), resp. k jeho mýtickému videniu ako jednoty „zmyslovej skúsenosti a fantázie, ako magického vytvárania skutočnosti aktom jej pomenovania“ (Winczer 2000: 118). Úsilie hlavného hrdinu sústrediť sa na líčenie „udalosti“ v Dukle skrze senzúálny kód je transparentne pomenované hneď v úvode: „Zakaždým, keď som v Dukle, sa čosi deje. Naposledy to bolo decembrové mrazivé svetlo na súmraku“ (Stasiuk 2004: 11). Či už je to „geometria“ svetla v starých kamenných uličkách, spektrum farieb na námestí alebo nad vyľudnenou krajinou, zapadajúce slnko a meniace sa nebo, raky, vtáky, bociany, zlatoočky a lastovičky, rieka, dážď, mráz i noc – všetko je vykreslené s neobyčajným zanietením, citom, ba miestami až mikroskopickou dôslednosťou, takže nadobúdame dojem proporčnej inverzie vo vzťahu k človeku. Nečudo, že posledne enumerované činitele si vyžiadali rozsah samostatnej kapitoly

textu. Oproti tomu ľudia – obyvatelia Dukly, sú nápadnejšie determinovaní motívmi smrti, strácania sa a nehybnosti, ktorá je čiastočne odrazom ich neochoty, prípadne neschopnosti vystúpiť z „dráhy“ vopred priradenej roly. Protagonistov pobyt v mestečku sa vari nemôže začať symbolickejšie než pohrebom – akcentovaním ustrnutia a pietnosti, ktoré sú aj za akýchkoľvek iných okolností v rozličnej miere všadeprítomné. Konštatovanie „ľudia stáli na nárožiach ulíc a na čosi čakali. Bolo ticho, nijaká vrava, aj ruch bol malý...“ (Stasiuk 2004:) výstižne prehovára v mene celého rukopisu *Dukly*. Život Stasiukových hrdinov neraz asociuje variovanie motívu paralýzy v Joyceových poviedkach s tematikou Dublinu:

Prichádzajú, obrátia sa, idú naspäť do mestečka, aby po istom čase zopakovali túto cestu. Deň plynie pokojne a monotónne. Huspenina mokrého tepla nadnáša telá ako predmety. Je to ako festival účasti, ako prehliadka výplní priestoru, ako ukážka dôkazov existencie (Stasiuk 2004: 82).

Na druhej strane, rozprávač – príšelec pre to postavami – domorodcami nepohŕda, nekomentuje ich správanie s iróniou, opovrhnutím či ľútosťou, naopak, analyzované typy hrdinov približuje so zhovievavými sympatiami až fascináciou. Stasiuk v tomto ohľade popri *Dukle* vypracováva ešte „čitateľnejší“ variant v baladických *Haličských poviedkach*, kde svojbytný mikrokozmos malomesta strieda rovnako mŕtvoľná aglomerácia legendami opradeného regiónu starej Haliče. Protagonisti, ktorých mená tvoria mnohokrát titul konkrétneho textu, však navzdory takémuto „zvýznačeniu“ znovu predstavujú len akýchsi sekundantov vlastného životopisu, dožívajúcich mohykánov temer nadobro zmiznutého sveta. Janek, Lewandowski, Vladek, kováč Kruk alebo Juzek (ten zomiera ako živá metafora kapitána v pomaly sa potápajúcej lodi, t. j. za neľudskej horúčavy vnútri kabíny svojho predpotopného družstevného traktora) – ani čo by všetci iba letmo vyzreli z útrobošúchaného fotoalbumu, dôkladne zakonzervovaní v kontinuite historického času, do ktorého sa inštitúcie prítomnosti márne pokúšajú zasiahnuť. Pitoreskným príkladom naloženia s anachronickým svetom je rozobratie dvestoročnej drevenej cerkvi na najmenšie čiastočky a jej prevezenie do múzea v poviedke *Miesto*. Obdĺžnik sivej hlinitej zeme, ktorý po nej ostáva obkreslený trávou, je ako regresívny fragment priestoru bez príležitosti vyplniť svoju vonkajšiu intenciu taktiež nápaditým prirovnaním obrazu Dukly a Haliče. Rozprávač v onom texte síce poznamenáva, že „místo přemístít nelze. Místo nemá rozměry. Je bodem, neuchopitelným prostorem“ (Stasiuk, 2001: 37), no na druhej strane pokladá za nebezpečné agresívne elementy „nového veku“, ktoré majú tendenciu infiltrovať sa do neho zvonku. V *Haličských poviedkach* je to počínanie podnikavého Vladka, ktorý svoj novootvorený kiosk naprostred dediny výdatne zásobuje zázrakmi kapitalizmu. Spolukrajanom umožňuje spoznať chuť piva Dab, tyčinky Mars, Maxim Brandy či obsahov pestrých škatúl s nápismi Gold Wiener a Orange Juice. Ako zaklínadlá v nezrozumiteľnom jazyku pôsobia aj spojenia Similac Isomil, Blue Ocean Deodorant, Fort Moka Desert, John Players Stuyvesant a Fa Fresh Creme and Soap, ktoré ponúkajú alternatívne významy k odvekému a zaužívanému značeniu základného spektra farieb: bielej ako čistoty, nevinnosti a Kristovho rúcha, belasej – farby Matky Božej, nebeskej klenby a nepoškrvnosti, červenej ako prísvitú Ducha svätého, Pánovho umučenia

a tých, čo na bolestnej ceste viery preliali vlastnú krv, čiernej – výrazu smrti, žiaľu, smútku, odpustenia, ale aj pohrdania svetom a tmy, ktorú môže rozptýliť iba nadprirodzený jas a nakoniec zelenej – farby nádeje, lebo smaragdová dúha v novozákonnej Apokalypse sa zjavuje ako znak milosrdenstva pri poslednom súde. Budúcnosť a jej „závaný“ vzbudzujú veľkú nedôveru a nepokoj aj u rozprávača v *Dukle*. Napríklad keď tadiaľ prechádza kolóna kamiónov s tovarom zo Západu, v zmýšľaní ľudí začínajú rezonovať pseudoposolstvá televízie alebo sa na sviatok svätej Amálie mestečko premieňa na turistickú atrakciu so vstupenkami. Tu sa hodnota miesta sľaby kryptogramu s homogénnym poetickým časom (pozri bližšie Barthes 1994:45) kontúrovaným mlčaním, náhle oslabuje. Dukla má pre narátora zmysel výhradne vo forme čistého predstavenia, absolútneho symbolu, nekonečnej metamorfózy exterého azylu (porovnaj Barthes 1994:76), v ktorom stačí vyjsť na Rínok a

predstavivosť puchne ako balón na hodine fyziky, keď ho vložia pod zvon vákuovej vývevy [...] Vtedy sa Dukla stáva stredom sveta, omfalos universum – vecou, v ktorej sa začínajú všetky veci... (Stasiuk 2004: 45)

a eventuálne sa aj končia. Energia takto načrtnutej ambivalencie je úmerná povahe tematizovania fascinujúceho času a priestoru, slovom enigmatického „jazyka“ krajiny, ktorý ju v *Dukle* i *Haličských poviedkach* povyšuje na príťažlivú autoritu. Dotovanie citlivým porozumením a mystickými zážitkami protagonistu z nej činí dostredivú os spočínutia v najvyššom stupni odpútania sa od ostatného sveta, reprezentuje duševné a telesné oslobodenie, zbavujúce akýchkoľvek zbytočných možností. Z Dukly akoby sa nedalo prejsť už nikam ďalej, lebo prípadná prázdnota a „nebytie“ sa tu, celkom bergsonovsky, javia ako absencia niečoho finálneho, neopakovateľného. „Áno – Dukla, ouvertúra pustých priestranstiev. Kam ísť z Dukly? Z Dukly sa dá iba vracieť. Podkarpatský Hel, urbanistická Ultima Thule“ (Stasiuk 2004: 45).

Bibliografia

- Barthes R., 1994, *Rozkoš z textu*, Bratislava.
- Patočka J., 1995, *Problém přirozeného světa* [in:] J. Patočka, *Tělo, společenství, jazyk, svět*, Praha, s. 127–202.
- Součková M., 2003, *Deň, noc, svitanie, súmrak* [rec.]: O. Tokarczuk 2002, [in:] Romboid, XXXVIII, č. 2, s. 84–86.
- Stasiuk A., 2001, *Haličské povídky*, Olomouc.
- Stasiuk A., 2004, *Dukla*, Prešov.
- Tokarczuk O., 2002, *Dom vo dne, dom v noci*, Bratislava.
- Tokarczuk O., 2003, *Hra na mnohých bubienkoch*, Bratislava.
- Winczer P., 2000, *Svojský básnický svet Bolesława Leśmiana a osobitosť jeho symbolizmu* [in:] B. Leśmian, *Lúka*, Bratislava, s. 108–117.

Summary

About monumentalisation of the land in prosaic texts by Olga Tokarczuk and Andrzej Stasiuk

The author deals in this contribution with prosaic texts by well-known Polish writers Olga Tokarczuk and Andrzej Stasiuk. The interpretation is focused on poetics of land and also time and space which all have a significant position in the texts in both fictioners. Stasiuk's subsequent writing has become increasingly impressionistic and concentrated on atmospheric descriptions of his adopted mental home. His land speaks about typical literary „heroes” more better than themselves. O. Tokarczuk tells its stories with a natural fluency that easily accommodates the hopes, drudgery and absurdities of the world. Her „voice” of land punctuate moreover feminine subject, which alongs represents indubitable power and certainty.